

TESIS DOCTORAL  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A  
DISTANCIA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA. DEPARTAMENTO DE  
LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA  
2004

***TEXTOS TEATRALES DE:***

SERGI BELBEL

JOSEP M<sup>a</sup> BENET I JORNET

IGNACIO DEL MORAL

y JORDI SÁNCHEZ

Y SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS

(1995-2000)

M<sup>a</sup> del Pilar Regidor Nieto. Licenciada en Filología Hispánica por la  
Universidad Complutense de Madrid.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA.  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y  
TEORÍA DE LA LITERATURA  
2004

DIRECTOR DE LA TESIS DOCTORAL:  
DR. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO.  
ILMO. SR. DECANO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA.

**TEXTOS TEATRALES DE:**  
SERGI BELBEL  
JOSEP M<sup>a</sup> BENET I JORNET  
IGNACIO DEL MORAL  
y JORDI SÁNCHEZ  
Y SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS  
(1995-2000)

M<sup>a</sup> del Pilar Regidor Nieto. Licenciada en Filología Hispánica por la  
Universidad Complutense de Madrid.

---

## **Introducción**

---

Esta TESIS DOCTORAL pretende ser una investigación sobre los textos de teatro ( de Josep M. Benet, I. del Moral, Sergi Belbel y Jordi Sánchez) escritos en la segunda mitad de la década de los 90 , que vieron su puesta en escena y su realización cinematográfica.

Para los jóvenes autores vivos no siempre es fácil publicar; menos aún estrenar, y no digamos ya, que se convierta en guión de cine, se lleve a la gran pantalla, y además, como en algunos casos que vamos a citar, con gran éxito de crítica y público.

Sí es verdad que tenemos antecedentes. No son las primeras obras de teatro que tienen esta secuencia de actividades, y estamos seguros de que no serán las últimas, pues el fenómeno viene acrecentándose a partir de los 80 en nuestro país y mucho antes, fuera de nuestras fronteras.

Gran éxito tuvo en todas sus versiones (como texto literario, como espectáculo teatral y como edición cinematográfica) la obra de José

Sanchis Sinisterra, “¡Ay, *Carmela!*”, y por ello, muy premiada incluso en cine con varios premios Goya.

Son obras que han pasado del papel al espectáculo y del teatro al cine, como variaciones, adaptaciones, etc... y que suscitan por ello, un gran interés para su estudio.

Comparar el texto, la puesta en escena y ver la película supone un reto ante el análisis tradicional. El texto puede resultar beneficiado o no, en contenido, estética, en ciertos valores, etc.... Es lo que nos proponemos estudiar aquí de la forma más exhaustiva posible.

Cuando un autor concibe una obra, no piensa en ella de modo que, al pasar por los distintos estadios : texto escrito, teatro y cine, pueda ser “manipulada”, complementada, o que difiera de su forma inicial de tal manera que lleguen a ser obras completamente diferentes, aunque creadas con un mismo origen. Casos existen en los que al ver una determinada película no se identifica el texto que sirvió de base para su realización.

Por lo tanto, veremos que la Tesis está constituida, en primer lugar por un estudio preliminar de las relaciones, complicadas, entre Literatura y Cine, las posibles y dudosas contaminaciones entre estos dos medios y especialmente las que se establecen entre el Teatro y el Cine. Pasaremos por un primer acercamiento internacional para llegar a detenernos en

nuestro país, y lo haremos a través de las líneas teóricas más importantes y estos apartados constituirán el capítulo 2º.

A continuación veremos una panorámica del teatro español de postguerra y especialmente de los años que estudiamos: 1995-2000. Será el capítulo 3º. En él nos detendremos muy detalladamente en las generaciones literarias de los autores que nos ocupan y de otros segmentos que se han estudiado poco todavía. Nos estamos refiriendo al Teatro Alternativo y los efectos que desde sus comienzos ha tenido en España.

Recorreremos someramente el Teatro en Cataluña, Galicia, País Vasco, Andalucía y todo aquello que nos sitúe y nos ayude a comprender mejor el teatro actual.

Esta será la estructura de la PRIMERA PARTE de esta TESIS DOCTORAL.

La SEGUNDA PARTE del trabajo estará dedicada al análisis profundo, en todas sus facetas (texto, representación, película) de una de las obras que nos ocupan: Y cada apartado posterior se dedicará al estudio de un texto diferente, su puesta en escena y su adaptación al cine.

Empezaremos con “*La mirada del hombre oscuro*”, de Ignacio del Moral que se subdividirá en 4 capítulos dedicados al autor, la obra, las puestas en escena de diferentes directores: Ernesto Caballero y Federico

Montserrat y la versión cinematográfica de Imanol Uribe que obtuvo gran éxito internacional, como ya venimos anunciando.

En primer lugar se estudiará detalladamente la bio-bibliografía del autor, y a continuación, la obra literaria, desde todos los aspectos posibles. Se examinará después la puesta en escena y todo lo que rodeó este acto que corresponde a las obras de teatro y que conforman lo que es el auténtico espectáculo teatral. Se efectuará este estudio desde la perspectiva de la investigación y desde la óptica del director de cada una de las puestas en escena.

Una vez analizados estos apartados pasaremos a dedicarnos a la versión cinematográfica y todo lo que implicó su realización, es decir, estudiaremos las bases que nos llevan de la obra dramática (Literatura) al teatro-espectáculo (montaje teatral), y el paso a otro medio espectacular: el cinematográfico.

La 3ª PARTE estará dedicada a Josep Mª Benet i Jornet y su obra "*Testamento*", siguiendo la misma estructura en su estudio, con la adaptación de Gerardo Vera y la película de Ventura Pons.

La 4ª PARTE estará destinada a una nueva obra, "*E.R.*", del mismo autor: Benet i Jornet, con la misma constitución de capítulos para las versiones de teatro de Josep Montayés en Barcelona y Manuel Ángel Egea en Madrid y la película de Ventura Pons también en este caso.

Pasaremos posteriormente a la QUINTA PARTE de este estudio con un nuevo autor, Sergi Belbel, y su texto dramático “*Caricias*”, montado por Guillermo Heras en el CNNTE, y de nuevo en cine con Ventura Pons.

A continuación una SEXTA PARTE nos llevará a investigar “*Morir ( o no)*” del mismo autor y con los mismos puntos de estudio: dirigida por él mismo en teatro y con versión cinematográfica de Ventura Pons.

Con la SÉPTIMA PARTE y la misma construcción de capítulos estudiaremos a Jordi Sánchez y su obra “*Kramprack*”, el montaje escénico que de ella se hizo dirigida por el mismo autor y la película de Cesc Gay .

Estos serán los pilares de la Tesis que nos ocupa.

A continuación, la OCTAVA PARTE se ocupará de la RECEPCIÓN, (incluso de la Post-recepción), y terminaremos con las CONCLUSIONES, sugerencias y aportaciones propias de este tipo de investigación doctoral en la que será la NOVENA PARTE.

El trabajo expresará claramente los objetivos, metodología y fines que se propone, así como un comentario de la BIBLIOGRAFÍA utilizada en las distintas áreas en que se ha dividido, con lo cual se constata la diversificación de la atención investigadora.

---

## **Presentación e intenciones.**

---

Es oportuno señalar aquí, que, la primera mirada hacia el tema de las adaptaciones me llegó por el magisterio del Dr. Gutiérrez Carbajo en un curso de “ENSEÑANZA ABIERTA” y ahí surgió un planteamiento de fin de curso que culminó en un estudio,(exhaustivo en su momento y bastante superficial, pienso, hoy en día), sobre las adaptaciones de “*Morirás en Chafarinas*” de Fernando Lalana y “*Días contados*” de Juan Madrid.

Aquello fue el principio. Hoy seguimos estudiando estos temas de novela, teatro, cine, trasvases de un lenguaje a otro, etc... tan tratados en los últimos años por grandes investigadores que iremos mencionando a lo largo del trabajo.

Que en nuestros días se escriba y publique mucha bibliografía al respecto, nos lleva a pensar con mayor motivo que ésta es una investigación abierta, pues es una materia aún sin agotar.



La presente Tesis no es una recopilación de datos, nunca fue ese el propósito, sino el de enmarcarla en el estudio de autores contemporáneos, jóvenes en muchos casos, que saltan a la gran pantalla con el desconocimiento de sus nombres, y aún así no son muy proyectados como autores teatrales. Conocemos las películas basadas en sus textos y no conocemos sus obras previas. Para subsanar esta laguna surge esta Tesis, en la cual nos dedicaremos a los cuatro grandes nombres que le dan título y a las obras citadas anteriormente.

El tema que da nombre a la tesis no abarca verdaderamente el sentido de lo que es y quiere lograr, aunque es lo más aproximado posible en torno al proyecto de investigación que sugiere. En realidad, intenta abarcar mucho más que el estudio propio de las obras y los espectáculos, quiere llegar a contener teorías, demostrables “en” y “con” estos textos, sus representaciones y sus versiones cinematográficas.

El propósito que nos ha conducido a este trabajo es el de acercarnos a estudios que empiezan a madurar en otros países como EEUU, y si hablamos de Europa, debemos mencionar Francia o Alemania, y que, en España, son más recientes.

Conocemos los estudios del profesor Manuel Aznar sobre “*Las bicicletas son para el verano*” (obra de teatro de Fernando Fernán-Gómez y su versión cinematográfica), y sobre “*¡Ay, Carmela!*” (escrita por

Sanchis Sinisterra y también llevada al cine de forma brillante). Excelentes estudios ambos, y algunos otros de diverso carácter, que es conveniente señalar, como los de las profesoras Carmen Bobes y Carmen Peña-Ardid y los de los profesores Ríos-Carratalá, Urrutia, Sánchez Noriega, entre otros

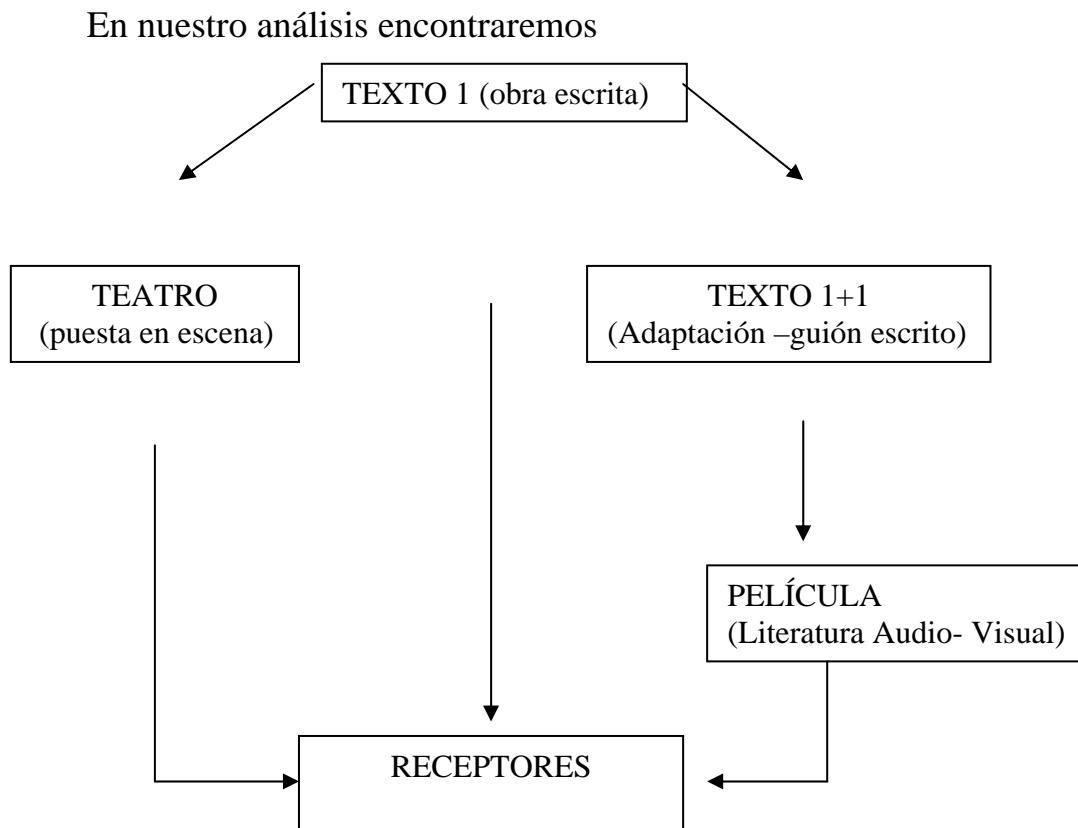
La línea de trabajo trazada por estos eminentes estudiosos del tema (Literatura y Cine) es una senda con rigor científico que se puede seguir, aunque matizaremos sus ventajas y controversias, siempre reconociendo su excepcional magisterio.

¿Por qué, pues, esta TESIS?

Por las veces que oímos a nuestros alumnos decir: “Me ha gustado más la obra literaria; qué diferente la película de lo que hemos leído”.

La intención, es pues, analizar las distintas obras que surgen de una sola, para ver las líneas convergentes y divergentes que nos podemos encontrar de un texto, bien por la vía de la lectura, bien por la del espectáculo, bien por la del cine.

Vías que nos llevan a reflexionar y, por tanto, eso es lo que queremos plasmar: la reflexión que conlleva, para avanzar en la discusión, no para darla por concluída. No es nuestro propósito. No lo hemos querido nunca.



No es un trabajo que se haya hecho con facilidad. Tuvo una primera parte de aprendizaje con distintos profesores en los cursos de doctorado.

Más tarde hubo que preparar la Memoria de Investigación con lo cual ya estamos hablando de años de estudio (3) y dedicación que acumulan mucho trabajo anterior, de recogida de material, de entrevistas, de

contactos, de conocimientos maravillosos que culminaron en una, creemos por la nota obtenida, rigurosa lectura de dicha investigación.

A continuación siguió la andadura , esta vez ya hacia la Tesis y ahí llegaron los viajes a Barcelona y a Madrid. Josep M. Benet y Sergi Belbel lo merecían. Y los problemas de reducción de jornada laboral y de horas de trabajo buscadas donde no las había y en días que ya tenían su propia actividad. Aún así, los contactos que permite la red y el correo electrónico me mantenían , junto con la mensajería, en el proyecto de trabajo que intentaba acabar. Luego, nos fuimos dando cuenta que un trabajo de este tipo no tiene un fin cerrado; que es una materia viva, que nuestra intención es descubrir posibilidades que otros tendrán que concluir, que no hay nada definitivo y que, como avanzábamos antes, la reflexión es propia y no definitiva. Que abrimos un libro ya escrito y seguimos avanzando en sus capítulos, pero no ponemos fin.

Desde los estudios de Literatura, de Semiología., de Pragmática, de Narratología, de Análisis fílmico hemos llegado aquí y desde aquí otras ramificaciones vendrán, otras nomenclaturas, otras terminologías llegarán con las nuevas tecnologías que seguirán apoyándose unas en otras y ninguna cerrará el paso a otra . Creemos que ya es hora de liberar los estudios de los corsés de sus etiquetas: estructuralismo, pragmática, y otros

ya mencionados. Es hora de la aplicación práctica, concreta y evidente para probar con ejemplos lo que otros han trabajado en sus discursos.

Y contestamos a la última pregunta:

¿Por qué un tema como éste?

E inmediatamente respondemos: Para mostrar las pautas de un posible método de aproximación que permita saber cómo está hecho aquello que nos gusta y poder saber por qué nos gusta.

Es obvio que cada día se ve más y se lee menos.

Cine y Literatura son dos artes que manejan **RELATO, RITMO, SECUENCIAS** y las dos **SON ARTES NARRATIVAS**.

Nos parece necesario analizar cómo está hecho y cómo funciona aquello que se comenta. Es importante **VALORAR e INTERPRETAR**.

Igual que comentamos un texto, una obra entera, hay que aprender a leer una película y era necesario abordar las tres partes: **TEXTO-REPRESENTACIÓN-PELÍCULA** para llegar al **ESPECTADOR** en la multiplicidad de facetas de las que se dispone.

Nosotros queremos que las siguientes páginas se dediquen a leer, en un amplio sentido de la palabra los textos literarios, pero también que se “lean” las puestas en escena y que se “lean” las películas que están basadas en estos textos y en estos montajes, y además de leerlas, que las

***VALOREMOS Y LAS INTERPRETEMOS***

---

## **Objetivos**

Muchos son los que nos hemos planteado alcanzar a través de esta investigación, pero en nuestro afán de clarificar posiciones y atender de una manera simplista a lo que queremos conseguir, creemos que es necesario nombrar los siguientes, como muestra de lo que se pretende abarcar con un estudio de este tipo:

1.-El primer objetivo que se persigue es la UTILIDAD. Hablamos de ella en su vertiente de estudio y de proyección en el alumnado, es decir, queremos que sirva para distintas facetas de la práctica docente.

2.-El segundo es localizar un sistema práctico, por el que los textos y las películas puedan llegar a otras personas en proceso de formación o bien con proyectos de reflexión al respecto.

3.-El tercer objetivo es activar los mecanismos de interpretación de textos visuales y audiovisuales.

4.-El cuarto es lograr que estos mecanismos se activen inconscientemente de una manera rápida por haberlos aprehendido anteriormente.

5.-El quinto es lograr tener unos estudios amplios de textos y adaptaciones, que, como venimos diciendo, en otros países están más desarrollados y en España aún son pocos los estudios exhaustivos del tipo que nos ocupa (véanse traducciones de autores extranjeros y/o estudios históricos aparte).

6.-Y el sexto es contrastar y estudiar los diferentes signos que nos llegan por los distintos textos que nos ocupan: literarios, espectaculares y fílmicos y contrastar sus analogías y sus discrepancias.

De una manera sintética, queremos insistir en el CARÁCTER DIDÁCTICO general de esta tesis y, por lo tanto, de sus objetivos. Todos ellos persiguen la misma meta que nos proponemos alcanzar desde aquí y que no es otra que la posibilidad de aplicar las tres dimensiones de estos textos en las aulas, con los alumnos.



---

## **Metodología**

---

Las **FUENTES** de las que hemos partido han sido estudios de grandes investigadores como Mitry, Chatman, Aumont, Pío Badelli, Ubersfield, Claude-Edmonde Magny, Bettetini, Manfred Schmelling, Mentz, Noel Burch, Yuri Lotman, Julia Kristeva, además de otros estudiosos españoles.

Los **MATERIALES** acumulados son, fundamentalmente, entrevistas con autores, directores de escena y directores de cine. Volvemos a recalcar el carácter práctico de la investigación.

El **MODO** de operar que se sigue en esta tesis es fundamentalmente, observación, reflexión y estudio rigurosos de las obras, las puestas en escena y las películas, trabajo minucioso de análisis y deconstrucción y construcción, de preguntas y respuestas y ratificación, en su caso, con los autores de cada uno de los procesos que arrancan siempre de la obra literaria. Es una labor de lupa, de microsegmentación, de encajar las piezas y estudiarlas de la manera más completa y **PERSONAL** posible, lo cual se

ha llevado a cabo con gran entusiasmo tanto por los autores, como por las obras que se estudian en su sentido más amplio.

Las dificultades, todas, fruto de compaginar la investigación con la tarea docente y con el protocolo diario de la vida. Tareas que se deben compaginar en este país, puesto que en otros se dan facilidades para no tener que realizarlo de esta manera, y que aquí, con este sistema de trabajo sólo lo permite llevar a cabo un centro universitario como la UNED.

Hemos encontrado personas que se han brindado desde el primer momento, como los autores, algunos de ellos dejándonos profunda huella y una incipiente amistad como Josep M<sup>a</sup> Benet, a quien hemos terminado rindiendo pleitesía; todos los que han colaborado desinteresadamente como secretarios, secretarias y personal administrativo de las entidades y organismos. Hemos conocido la divinidad de aquel que no la tiene como es el caso de Ventura Pons y también la riqueza de personas que nos han recibido en su casa y en su mundo.

Es importante que adelantemos que la investigación se cerró con el Congreso de Teatro y Cine convocado por la UNED y la Casa de América con el título ***“DEL TEATRO AL CINE Y LA TELEVISIÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX”*** en junio de 2001 -aunque está actualizada hasta 2003-. De ahí tomamos opiniones y referencias que actualizan aún más la tesis. También es necesario mencionar el

conocimiento de trabajos interesantísimos como la TESIS DOCTORAL de Juan de Mata Moncho Aguirre que nos parece muy significativa.

En nuestra Tesis no hemos omitido los juicios de valor, sino muy al contrario, los hemos emitido conscientemente para llegar a una subjetividad que nos parece propia de un trabajo como éste.

El rigor científico no debe estar reñido con las posturas personales sobre los distintos temas y teorías con las que trabajamos y esta implicación personal debe establecerse para hacer más singular un trabajo de estas características.

---

## **Fines**

---

Gracias a las publicaciones más recientes tanto nacionales como internacionales que se han producidos en los últimos diez años se observa que los estudios de estas características se centran fundamentalmente en líneas teóricas, en aceptarlas o rebatirlas, pero luego los estudios de aproximaciones a las obras literarias o sus adaptaciones son proporcionalmente mucho menores.

Los nombres de Chatman, Cassetti, y otros, llenan páginas y páginas. La aceptación de la narratología, de la pragmática, de la sintaxis fílmica o la refutación de los máximos teóricos en la materia, inunda de tal modo que cuando se aproximan los estudiosos a los textos se hace muy superficialmente o con cierta rapidez para ejemplificar la teoría simplemente, con las excepciones ya señaladas de algunos profesores, en España, y algunas otras personas pertenecientes a muy distintos ámbitos de estudio en el extranjero.

¿Qué supone esta tesis respecto a los estudios realizados hasta aquí? Supone un planteamiento riguroso, completo y total, basado en los grandes

teóricos, pero que dedica el 97% de su trabajo a analizar obras concretas, a películas concretas y en todos los casos lo hace de la manera más exhaustiva posible. Desde lo general a lo particular, lo que encontraremos aquí será una **DECONSTRUCCIÓN** de textos, de puestas en escena y de películas, una disección meticulosa, detallada y analítica de cada uno de los procesos; desmontar todos los elementos de cada una de las obras, puestas en escena y películas, después mostrarlos, y además estudiar los encuentros y desencuentros que cada planteamiento nos presenta. Lo que se pretende es **PROFUNDIZAR** en los distintos niveles de codificación que ofrecen cada una de las vertientes de una obra (literatura, montaje y cine) y **PRESENTAR** este estudio polisémico, amplio y bien articulado. Este es el progreso que supone respecto a otros estudios que se han efectuado hasta aquí; se pasa de la teoría o de los estudios históricos a la vertiente práctica en los tres niveles: Literatura, espectáculo y cine respecto a los cuatro autores que nos ocupan y los directores de sus obras y de sus adaptaciones cinematográficas.

Naturalmente, somos conscientes del gran problema que presenta: la no adscripción a ninguna escuela, sino la presentación de todas y el intento de aunar las más importante tomando datos de unas y otras para completar el estudio, pero no ha de esperarse de este trabajo que defienda una línea teórica por encima de otra, un estudio internacionalmente reconocido por

encima de otro. Queremos que de una vez por todas se estudie completamente, en profundidad, y con un análisis comparativo aquello que desde los años 70 viene siendo algo más que un “texto literario”. El primer fin, por tanto, es llevar a cabo un trabajo práctico, completamente práctico, siguiendo todas las teorías propias o traducidas que se vienen publicando sobre este apasionante tema.

Es digno de mencionar que existen otras líneas de investigación que se fijan en las mismas obras pero sus perfiles no son los que se siguen aquí. Nosotros nos centramos en el tramo de años 1995 y 2000 porque ahí se produjeron esos escritos, esos estrenos y estas adaptaciones de autores que hoy han crecido en importancia en nuestro país

El fin tiene su segunda parte en la recepción de las obras, en la profundización de su estudio y en el diálogo con el texto para encontrar los puntos de unión y de inflexión, porque está demostrado que el apoyo del Cine en la Literatura y de ésta en él es una relación de amor-odio que se dará siempre.

Una pregunta importante que nos hemos hecho continuamente es ¿Qué aporta cada obra?, ¿qué el texto literario?, ¿qué el montaje teatral? y, ¿qué la película filmada? Y la respuesta está en los cientos de páginas que siguen.

Hemos querido que dichas respuestas estén verbalizadas de la forma más accesible posible. Para ello, se ha procurado no hacer planteamientos complejos, con terminologías, que en la mayoría de los casos utilizan los teóricos y que resultan profundamente aburridas e inasibles e imposibles de asimilar. De ahí que el lenguaje manipulado en este trabajo sea, en la mayoría de los casos, tal vez, algo simplista o cercano, pero se ha huído, a sabiendas, de esa forma de transmitir que parece basarse en la imposibilidad del entendimiento. Volvemos a recordar, una vez más, que lo que se pretende con estos análisis es facilitar la tarea docente y llegar de la mejor manera al alumnado. Por eso lo que se intenta es facilitar un acercamiento a las teorías (tanto literarias, como de estudios de representación dramática o fílmica) que otros han plasmado en textos más densos e intrincados.

Por último queremos hacer otra precisión antes de pasar a la lectura de la tesis y es la siguiente:

Aunque la estructura del trabajo sea similar en el estudio de cada obra, su puesta en escena y su paso al cine, el análisis varía en todos y cada uno de los casos. Se parte de diferentes teorías, de diferentes estudiosos en la materia, para lograr que puedan estar representadas todas las escuelas, todas las terminología y trabajar en la práctica en función de todas las posibilidades. Por tanto, no vamos a encontrar un trabajo repetido, sino rico y amplio, variado y distinto. La estructura es similar en

las PARTES 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, y 7ª pero su contenido no, de ahí que también la lectura de la tesis presente la posibilidad de leerse comenzando por la obra y el autor que se quiera, su montaje en teatro y su tratamiento en el cine.



---

## Literatura y cine: Generalidades

---

Hoy podemos decir, casi sin complejo ninguno, que no se puede hablar de una de estas disciplinas sin la otra. Probablemente desde hace mucho tiempo, pero gracias a los estudios actuales, ahora se puede constatar.

Debemos determinar qué parte de una se encuentra en la otra y viceversa:

¿Cuáles son sus elementos comunes?

¿Qué medios expresivos comparten?

¿Cuáles son propios de cada una?

¿Son verdaderamente disciplinas opuestas?

¿Se atraen o se repelen?

¿Son divergentes o complementarias?

¿Qué técnicas de un medio son asumidas por el otro?

Y entre los planteamientos que surgen al respecto están los siguientes:

-¿Quién ofrece más posibilidades al público: Literatura o cine?

-¿Qué porcentaje de personas conoce la obra y qué porcentaje conoce la película?

Pensemos:

¿Cuánta gente ha leído el **“Cantar de Mío Cid”** y cuánta ha visto a Charlton Heston?

Y aún podemos decir más :

**¿Y cuándo el cine se acuerda de los escritores?**

¿Quién puede olvidar a Jack Nicholson como Eugene O’Neill en **“Rojos”**, a Jane Fonda como Lillian Hellman en **“Julia”** o, a Merryll Streep como Isak Dinesen en **“Memorias de África”**? ¿Y a Phillippe Noiret como Neruda en **“El cartero y Pablo Neruda”** y a Joseph Fiennes como **“Shakespeare enamorado”**, sin olvidarnos de los escritores protagonistas de películas como **“Persiguiendo a Forrester”**, o **“Desmontando a Harry”** o **“Jóvenes prodigiosos”** ( Sean Connery, Woody Allen o Michael Douglas)?

Todos estamos acostumbrados a la cultura actual, a los códigos de cine, por tanto, sí podemos avanzar que la verdadera rivalidad es más comercial y espectral que artística.

Ya se han levantado voces que preguntan:

¿Cuándo se convirtió el cine en un competidor de la Literatura?

Ya existen hoy profesionales dedicados a buscar, leyendo, obras literarias, para convertirlas en guiones de cine.

Llegado este punto, podemos corroborar lo que enuncia este epígrafe: Las relaciones entre Literatura y Cine son, cuanto menos, controvertidas, y siempre problemáticas.

Y, más aún, podemos añadir que la Literatura sigue ligada al cine; siempre lo ha estado y lo estará. Y, desde luego, esa “literatura” llevada al cine sigue motivando al espectador. El morbo, la curiosidad, la expectativa de “ver” aquello que hemos leído (si concuerda o no con lo que nosotros imaginamos), siempre nos lleva a las pantallas.

Para Margerite Duras el cine era una manera de remodelar su literatura aunque siempre lo consideró un fenómeno secundario, y puso en práctica su tesis de que en el cine no es necesariamente más importante la imagen que las palabras (véase su experimento “**El camión**”). Como directora resulta una cineasta interesante, con cierta influencia de Alain Resnais.

En España quien parece mantener un eterno idilio con el cine es Miguel Delibes con 12 películas en 24 años hasta “*La sombra del ciprés es alargada*” en el año 90. Ahora José Luis Cuerda rueda “*El hereje*”

Por otro lado, tanto en el cine como en la Literatura escrita nos debemos hacer preguntas concretas: ¿quién narra?, ¿quién ve?, ¿quién sabe? ¿cómo se marcan la objetividad y subjetividad?

Romaguera y Alsina hablan de “reescritura” y de cómo el cine no puede ni debe transcribir el estilo literario de Proust o de Dostoievsky.

Uno de los primeros en reflexionar sobre estos interesantes puntos fue Sergei Eisenstein para quien el lenguaje cinematográfico se creó a imagen y semejanza del lenguaje literario.

Hoy podemos decir que se da una cierta reciprocidad entre ambos lenguajes. No tenemos que ver nada más que la influencia del cine en la novela norteamericana de la “Generación Perdida”, aunque aquí, en España, el director Gonzalo Suárez expresara, contrariamente, en acto público, que la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes sino que lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera.

A partir de los años 80, el estudio de Literatura y cine ha circulado por el ámbito de la narratología. Genette, Chatman o Bordwell han centrado el estudio en una reflexión sobre la capacidad del cine y de la novela para constituirse en relatos. El estudio es el análisis comparativo de recursos y técnicas.

Claude-Edmonde Magny centrándose en estudiar obras de literatos norteamericanos y franceses, habla de la influencia del cine sobre la novela

contemporánea, y, dice que la novela ha tomado del cine el punto de vista e incluso afirma que el público de ambos tiene semejanzas.

Seymour Chatman con sus polémicos términos STORY (historia), EVENTS (acontecimientos), ACCIONS (acción), HAPPENINGS( sucesos), EXISTENTS (existentes), CHARACTERS (actantes), SETTING y DISCOURSE sigue las teorías de diversos estructuralistas (Bremond, entre ellos) y sostiene la posibilidad de retransmitir estructuras de un medio de expresión a otro. Defiende que las estructuras narrativas son independientes del medio, y por lo tanto , transportables .

Una CONCLUSIÓN a la que podríamos llegar es

***LO QUE DIFERENCIA LITERATURA DE CINE ES LA  
CONSECUENCIA ÚLTIMA.***

Y más aún, en un último término, nos deberíamos parar a reflexionar

***¿HABRÁ QUE RECURRIR AL CINE PARA QUE SIGA  
EXISTIENDO LA LITERATURA?***

---

## **Adaptaciones, transformaciones, trasvases culturales, transducciones**

---

Arturo Pérez Reverte ( 1995: 120) revela

**“Si hay algo que aprendí en el rodaje de “ *El maestro de esgrima*” es que los autores sólo servimos para incordiar en los rodajes, salvo que seas expresamente requerido para resolver tal o cual situación. Hasta tal punto llega la desconfianza de los directores respecto al padre de la criatura, que algunos incluso ven con malos ojos que sus actores lean el texto original; prefieren que se limiten a la visión de la historia que viene en el guión, a salvo de perniciosas influencias exteriores”.**

Y al hilo de la cita vamos a hablar aquí de variaciones, supresiones y/o añadidos que se efectúan de un medio (el literario) a otro (el cinematográfico).

Sobre los escritos que se adaptan al cine podemos hacer la siguiente división:

1.-Los que se escriben pensando en el cine, como **“*Cachito*”**, escrita por Pérez Reverte y llevada al cine por I. Urbizu, y que así mismo lo confiesa el autor.

2.-Las novelas que, al leerlas, ya parecen un guión de cine como la novela de Ray Loriga **“*Caídos del cielo*”**.( Curiosamente, después

se ha hecho una adaptación al cine de resultados desafortunados, tal vez por querer adaptar algo que ya parecía haber llegado al cine).

3.- Los que se escriben y luego :

-A- Directores, guionistas, etc... utilizan ciertas partes o episodios y omiten otros e incluso cambian factores en función del mayor “gancho” que puedan tener en la audiencia , como I. Uribe con “*Días contados*” de Juan Madrid y logra un producto de prestigio.

-B- Cambian tanto el texto que sólo ofrecen una parte, como Pedro Olea con “*Morirás en Chafarinas*”, y le salen fragmentos de lo que fue una novela de Fernando Lalana, aunque este mismo autor fue guionista de la película y sin embargo optó por escribir otra historia, cambiando el final e incluso personajes perversos pasaron a ser bondadosos y viceversa.

O, podríamos hacer observaciones sobre aquellas en las que libro y obra siguen un prodigioso paralelismo: “*Hamlet*” de Shakespeare y la película de F. Zeffirelli; u otras, en las cuales sucede todo lo contrario y, sin conocer el soporte literario sólo ves una película más como “*Malena es un nombre de tango*”, basada en una novela de Almudena Grandes . Sin la lectura previa del texto literario sólo se ve un film lineal, sin la riqueza de la personalidad de la protagonista.

Vamos a cuestionarnos:

- ¿Debe una película ser fiel al texto?

Esa fidelidad:

¿Debe ser lingüística?

¿Debe ser contextual o situacional?

¿Debe ser respecto a lo que piensan los personajes?

¿En la estructura creada por el autor?

¿En los personajes propiamente dichos?

¿En los temas?

Una primera respuesta sería que los temas cambian en función de ver si la película en cuestión va destinada o no a un gran público, o bien, si la distancia temporal entre la obra literaria y la adaptación ofrece serias diferencias.

Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre habla fundamentalmente de los cambios en el espacio y se basa en la clasificación de Robert Liddell en su obra “*A Teatrise on the novel*”. Estos cambios los denomina:

-1-Utilitarian: lugar que ocupan los personajes que se mueven.

-2-Symbolic: no es un mero escenario. Tiene otro significado.



-3-Irrelevant :es el que da mayor margen de maniobra en las adaptaciones.

4-Countries of the mind = paisajes interiores

5-Kaleidoscopic: transformación de un espacio exterior en interior

Los dos últimos pertenecen al ámbito de la mente. El cuarto es el espacio imaginario creado por el personaje.

Es interesante plantearse qué ha sido posible trasladar de un medio a otro y cómo se ha realizado esa traslación y observar siempre que se seleccionan una serie de posibilidades. Estudiaremos las que ha elegido el adaptador (guionista, director u otros).

Como dice Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre:

**Puede haber buenas adaptaciones que no tengan una excesiva calidad en cuanto obras cinematográficas y puede haber buenos filmes que no sean buenas adaptaciones.<sup>1</sup>**

Al llevar a cabo esta investigación, se empiezan a obtener datos interesantes para observar que los directores de cine son creadores nuevos, aún teniendo un guión literario.

---

<sup>1</sup> AGUIRRE ROMERO, Joaquín M<sup>a</sup>. *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*. TESIS DOCTORAL leída en la Universidad Complutense el 6-4-89 (p. 949) y dirigida por la Dra. Dña. M<sup>a</sup> Dolores de Asís.

De todos modos, es una de las cuestiones más debatidas, porque durante muchos años ha sido casi el único criterio para valorar una adaptación

**Una vez que el productor compra los derechos, la obra es suya; y no sólo puede hacer con ella lo que desee, sino que, muchas veces se ve obligado incluso a modificar sensiblemente la historia para que funcione en la pantalla. Cuando analiza el material que ha adquirido o va a adquirir, debe valorar no tanto las cualidades del texto en sí, cuanto sus posibilidades de ser –o de transformarse- en una historia contada con imágenes y sonidos. Y aquí es donde entra en juego la pericia del productor o del cineasta, su ojo “clínico” para el cine.(Seger, 1993:14)**

Dice A. Pérez-Reverte, autor con el que hemos empezado la cabecera de este capítulo, cuyas obras se han llevado varias veces al cine, que con “*Cachito*” se lo planteó como un producto directamente destinado al cine.

De “*Cachito*”, firmado por Imanol Uribe y otros dos guionistas, añade que, cuando leyó la primera versión del guión

**Me quedé turulato, nada de aquello tenía que ver con la historia que yo había escrito (Pérez Reverte, 1995:124)**

Y se enfadó y pidió que su nombre no apareciera en la versión cinematográfica, hasta que Uribe propuso a Urbizu y se hizo la película por comunión entre Pérez Reverte y Urbizu.

El propio autor (1995:140) transmite sus impresiones cuando vio rodar el final:

**Y me dije que sí, que el cine es un cabroncete que te gusta a menudo bromas pesadas. Pero a veces una mujer, una actriz, una mirada, un amanecer filmado por un equipo de gente silenciosa tras una cámara, pueden encarnar con absoluta precisión, con fidelidad, el momento mágico, fugaz, de la historia que una vez soñaste**

De “*El maestro de esgrima*” refiere que el guión le fue sometido y participó gustoso en la redacción final, pero en “*La tabla de Flandes*”, el productor Ricky Posner y el director Jim Mac Bride, con un guión de Michael Hirs parece ser que, según Pérez Reverte, convirtieron la segunda mitad de la historia en un tebeo barato, con una trama infantil propia de un telefilme de sobremesa norteamericana. Y él mismo cree que se corren esos riesgos cuando se vende una historia al cine o bien, no dejar que nadie haga películas con ella y así no se “ macula la cosa”.

De sus tormentosas relaciones con el cine sigue opinando negativamente(Ibídem), de ahí, tal vez que se haya negado, por el momento, a ceder los derechos para su adaptación al cine de “*El capitán Alatriste*”, pese a haber recibido numerosas ofertas .

**“No quiero que cualquiera ponga sus sucias manos sobre la obra, y exigiré garantías para evitar que la manipulen”.**

Por eso tal vez, haya llegado a emplear, para referirse a sus versiones cinematográficas , términos tales como “abyecta” o “detestable” .

Incluso, sobre otra de sus novela dijo: ”Van a hacer ahora **“La piel del tambor”** ; puedo ya decir que el guión es infame” ,( curiosamente hasta la fecha de hoy no ha sido llevado a la pantalla).

Sí ha elogiado, por el contrario a Román Polanski, que se ocupó de **“El club Dumas”** , adaptada con el nombre de **“La novena puerta”**, que ha sido un gran fiasco de taquilla, de público y que debemos decir que también manipula, y mucho, la novela, a pesar de los elogios del autor, con lo cual también cabe decir que tal vez el nombre o renombre del director de cine influya mucho más que otros aspectos que estudiaremos más adelante.

Con la perspectiva de unos pocos años, se puede decir que la adaptación de esta novela, incluso ha perjudicado la trayectoria del realizador citado- Roman Polanski-.

Por lo demás, sigue haciendo declaraciones negativas de su Literatura cedida al cine:

**Ceder una novela para el cine es como casar a una hija. La cuidas, la mimas, la educas, le compras zapatillas Nike para que luego llegue un hijo de puta y se la lleve a los 17 años; en fin , por lo menos en el caso de la novela cobras por el trabajo<sup>2</sup>**

Gabriel García Márquez va más allá en declaraciones públicas:

**Cuando la gente ve un film basado en un libro quiere que sea una ilustración fiel de éste. Pero una adaptación cinematográfica es la transposición que el público se niega a aceptar. Si la gente va al cine a verme a mí y no al director del film basado en un libro mío, entonces juzga a través de mí, lo que el director logra hacer de lo mío en la medida en que se parece o no se parece a lo que ya conoce de antemano y que probablemente le ha motivado a ir al cine<sup>3</sup>**

Varios testimonios así lo afirman. Por ejemplo Richard Brooks y Andrejz Wajda filmaron sus adaptaciones a la pantalla de *“Lord Jim”* y *“La línea de sombra”* de Joseph Conrad, y quisieron conservar meticulosamente los rasgos esenciales de orden, tiempo y armazón, y tuvo un resultado fallido, porque intentar ser fiel en una pantalla a la elocuencia de una página de Conrad equivale a dejarle mudo.

A Alfred Hitchcock y a Francis Ford Coppola se les ha llamado “Cineastas traidores por fidelidad”, ya que en *“Enviado especial”* y *“Apocalypse now”* hicieron lo contrario (con el relato de igual título el primero y *“El corazón de las tinieblas”* el segundo). Reordenaron, cambiaron, alteraron, quitaron y pusieron y el genio de Conrad no sólo se

---

<sup>2</sup> EL PAIS 10 de julio de 1997. pág. 21

<sup>3</sup> INFORME SEMANAL. TVE. Octubre 1998.

mantuvo intacto sino que dio alas a esas infieles recreaciones en imágenes.

Willem Dafoe, actor, afirma que

**El límite del factor tiempo hace difícil adaptar la Literatura al cine. Siempre tropezamos con la eterna polémica de si el libro es bueno y la película es mala o viceversa. En una novela el escritor puede recrearse todo lo que quiera en una atmósfera y en unos personajes<sup>4</sup>**

Stanley Kubrick hizo célebre su comentario sobre la incapacidad de transmitir a través del cine el placer profundo, único, que se experimenta al leer a Nabokov.

Este autor creía imposible filmar el genio literario de un escritor. A pesar de ello, sabemos que filmó “*Lolita*” poniendo patas arriba la novela, y tuvo como cómplice al propio Navokov, que firmó el guión. Aquí se llegó a utilizar la definición de *AUTOTRAICIÓN* para el propio escritor.

Se cuenta también el enfado que se tradujo en asombro de Graham Greene cuando, en una sesión preparatoria del rodaje de Carol Reed de su guión de “*El tercer hombre*”, vio a Orson Welles abrir su pluma y comenzar a degollar con tachaduras salvajes párrafos enteros de la formidable escena en que su personaje Harry Lime se esconde en un

---

<sup>4</sup> VILLENA, Miguel Angel. *Willem Dafoe*. EL PAÍS 23 de septiembre de 1997 pag. 43

portalón y es descubierto por un gato negro frente a la ventana de Alida Valli. Un puñetazo visual de Welles hizo saltar de la pantalla en unos segundos, horas y días del paciente trabajo de Greene.<sup>5</sup>

Muchas son las voces que se han levantado para apreciar que los escritores no deben buscar sus novelas en las adaptaciones al cine porque no las encontrarán jamás.

Y Ángel Fernández Santos, cronista de cine en EL PAÍS indica

**Porque sólo cuando se traiciona, y a fondo, una novela, se está en camino de extraer de ella una verdadera película.<sup>6</sup>**

Antonio Gala llegó a asistir a un programa de televisión de Mercedes Milá para opinar negativamente de la adaptación de su novela *“La pasión turca”* y al guión lo denominó “Árbol podado” por lo que supuso el final de la película.

Joaquim Romaguera (1994:27) puntualiza:

**Cuando un guión se basa en una novela, en una pieza teatral, en una obra lírica, lo primero que debemos tener en cuenta es el hecho de**

---

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, Angel. *Una novela al fondo*. EL PAÍS 13 de octubre de 1997 pag. 31

<sup>6</sup> EL PAÍS, 13 DE OCTUBRE DE 1997, p. 31

que se trata de una adaptación a otro medio, porque se parte de comparaciones que en esencia son incomparables. Lo que resulta plausible por escrito porque funciona su lenguaje, clima y tensión, no puede trasladarse con igual intensidad y tono que en la pantalla, y ello sencillamente porque hay que emplear herramientas comunicativas y expresivas diferentes

Luego esa debe ser nuestra segunda conclusión: *No son lenguajes iguales, por tanto son productos diferentes.*

Y hablando como estamos ya de adaptaciones debemos decir que los grandes fracasos y los grandes éxitos suelen ser adaptaciones.

Francis Ford Coppola filmó “*El gran Gatsby*” en el 74 y falló.

¿Por qué?

Pues, posiblemente, *porque ADAPTACION implique CAMBIO.*

Una adaptación es un PROCESO. Son distintas transformaciones bien en el contenido, en la estructura, en la vertebración temporal. Para hablar de adaptación, debemos hablar de supresiones, desarrollos, añadidos, unificaciones, sustituciones y otras propuestas que convierten un tipo de texto (literario) en otro tipo de texto (visual, audiovisual, cinematográfico, etc...). El primer trabajo del adaptador consistirá en averiguar cómo encajar el material de origen en parámetros de tiempo diferentes. Nos encontramos casos en los que para ganar audiencia se añade sexo, persecuciones, etc...porque lo que interesa es el beneficio.



En EE.UU., parece ser que la legislación permite, o al menos no impide, que no se pueda utilizar la imaginación cuando se trabaja con el material de origen. Luego, *la adaptación es un ORIGINAL NUEVO*.

Estas formas de hacer producen en muchos casos problemas incluso legales como los que ha tenido Gracia Querejeta con el escritor Javier Marías, en la adaptación de su novela “*Todas las almas*”, que en el cine se tituló “*El último viaje de Robert Rylands*” (incumplimiento de contrato, según sentencia del Juzgado de Primera Instancia nº 38 de Madrid).

Marías cree que

**La sentencia servirá para que los abusos que a veces comenten los productores con los escritores no queden impunes. A partir de ahora, saben que no se puede hacer cualquier cosa y que deben respetar el texto de partida<sup>7</sup>**

Por otro lado es necesario ver otros planteamientos como los de Pedro Almodóvar. Respecto a la novela de la escritora británica Ruth Rendell, que le sirvió de base para su película “**Carne trémula**” confiesa:

**Hay cosas que en una novela puedes pasar por alto, pero que en la película tienes que mostrar. Yo digerí la novela, la hice mía. Las adaptaciones hay que hacerlas con absoluta infidelidad y llevándolo a tu mundo.<sup>8</sup>**

---

<sup>7</sup> EL PAÍS. 16 de julio de 1998, pág. 40

<sup>8</sup> CAVESTANY, Juan. *Pedro Almodóvar* EL PAÍS 13 de Octubre de 1997 pág. 31

Aunque por otro lado descubre

**Siempre hay un equilibrio entre el origen literario de la película y los guiones que se hacen (...)Yo tengo siempre ese complejo provinciano, cateto, respecto a la literatura.(...)Cuando empecé a leer la novela empecé a encontrar una falta de explicación. (...)Llegué a olvidar que hubiera existido la novela antes. Yo creo que las adaptaciones deber ser un punto de partida a olvidar. No deben ser el álbum de cromos que vas recreando.<sup>9</sup>**

Juan Marsé se pronuncia de la siguiente forma

**En general estoy desilusionado porque las adaptaciones son más que discutibles. Claro que cuando firmas los derechos de tus novelas y no intervienes personalmente en la confección de los guiones puede esperarse que sucedan cosas terribles(...) Para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera. Pero las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles.<sup>10</sup>**

Lo que sí está claro es que la Literatura nutre al cine y por eso debemos hablar de ADAPTACIONES. De las películas de Buñuel tres cuartas partes son adaptaciones literarias

Más curiosas, son, si cabe, las declaraciones de Antonio Muñoz Molina cuando habla de la primera vez que quisieron su obra “*El invierno en Lisboa*” para llevarlo a la pantalla, cuando casi nadie le conocía, y no se dedicaba plenamente a la literatura

**Gustándome el cine casi tanto como la literatura, yo no tenía entonces, ni tengo ahora, ninguno de los reiterados prejuicios acerca de las adaptaciones,prejuicios basados en parte en la ignorancia,(...).¿Cuántas**

---

<sup>9</sup> CAVESTANY, Juan. *Pedro Almodóvar* EL PAÍS 13 de Octubre de 1997 pág. 31

<sup>10</sup> AMELL, Samuel (1997) “Juan Marsé « *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*,nº 22, p.55

veces he tenido que escuchar en los últimos diez o quince años, que de las buenas novelas no suelen salir buenas películas, o que las películas siempre son peores que la novela o el texto literario en el que se basan? Es verdad, hay películas muy malas que se han basado en excelentes libros. Pero también hay novelas vulgares o directamente horribles que se han convertido en extraordinarias películas y novelas muy buenas que han dado lugar a películas igualmente buenas, incluso puntillosamente fieles a la historia de la que procedían. Porque esa es otra: dentro de la libertad creativa de quienes hacen películas (que no son sólo los directores) está el derecho a apartarse más o menos del original literario, pero, si quieren, pueden lograr que las imágenes del cine, aun siendo puro cine, sean también la historia que se contaba en el libro.(..)<sup>11</sup>

De sus diferentes novelas ha dicho:

(...) *“El invierno en Lisboa”* no quedó bien, y no le gustó a casi nadie, a pesar de la música extraordinaria que puso a la película el inolvidable Dizzy Gillespie. (...) Con otra novela mía, *“Beltenebros”*, Pilar Miró hizo una película sólida y sombría, pero a mi parecer algo gélida. Existía entonces la creencia de que si una película española se rodaba en inglés y con actores extranjeros tendría más fácil el éxito internacional. En *“Beltenebros”* hay episodios e imágenes de una lóbrega belleza, pero los actores protagonistas Terence Stamp y Patsy Kensit, tienen cara de no estar enterándose mucho de la trama enreversada y del carácter de los personajes a los que interpretan.

Ahora, Imanol Uribe está terminando de rodar *“Plenilunio”*, y aunque uno parece que debiera volverse más escéptico con el paso de los años, yo tengo más ilusión en esta película que cuando me llamaron por primera vez a pedirme los derechos de *“El invierno en Lisboa”*. Elvira Lindo ha escrito un guión que es mi novela y es también una película soberana y original, una historia que le pertenece tanto a ella y a Imanol Uribe como la novela me pertenece a mí. A Uribe, porque es un director de cine en la plenitud del dominio de su oficio, sabe que no tiene por qué ser también escritor.

Lo he visto dirigir algunas escenas y entre esa multitud confusa que es un rodaje, y que se parece tanto a una mudanza permanente, él tiene la mirada y la concentración máxima de quién está solo frente a un ordenador o un papel. Lo que quiero ver cuanto antes es una película estupenda dirigida por Imanol y escrita por Elvira Lindo, interpretada por unos cuantos actores memorables, que se titulará *“Plenilunio”*.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> EL PAÍS, domingo, 23 de enero de 2000, p. 11 de EL ESPECTADOR

<sup>12</sup> Ibídem

Parece una cita un poco larga, pero Antonio Muñoz Molina expresa muy bien qué es ser escritor, qué ser guionista y qué director de cine y merecía un espacio considerable por el sentido que tiene.

El libro de Linda Seger *“El arte de la adaptación”* ofrece un prólogo del Profesor de Narrativa Audiovisual de la Universidad de Navarra, Dr. Alfonso Méndiz (1993:9), en el que se expresan los datos siguientes:

**Un 30% ó 40% de las películas del mundo están basadas en obras literarias, bien novelas ”La fuerza del cariño” o bien obras de teatro (“Amadeus”, “Paseando a Miss Daisy”).**

**En España en los últimos 20 años se han recreado entre otras “Los santos inocentes”(1984), “Divinas palabras”(1987), “Beltenebros”, “El rey pasmado”, en el año 1993, “La tabla de Flandes” y sobre todo, lo que nos interesa, las adaptaciones de obras de teatro, entre las que destacamos ”Una mujer bajo la lluvia”(de “La vida en un hilo” de Edgar Neville),” Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?”, de A. Marsillach , con 11 años en escena.**

**Puede decirse que, desde que se crearon los Premios Goya en 1986 casi siempre se conceden a adaptaciones, y debemos señalar como especialmente significativo el año 1990, que se concedió a “¡Ay, Carmela!”, anterior obra de teatro de S. Sinistera y película más galardonada de la historia.**

Por ello no podemos obviar la estadística del libro *“El arte de la adaptación”* ( Linda Seger,1993:24):

- El 85% de los filmes galardonados con el “Oscar” a la mejor película han sido adaptaciones.
- El 45% de las películas para TV son adaptaciones y un 70% las que reciben el Premio Emy.

-El 83% de las miniseries son adaptaciones y entre las premiadas llegamos al 95%.

De ahí que, a pesar de todo, de esas “extrañas” relaciones que los unen sí podemos decir con el Profesor Méndiz que

**“EL CINE ES UN GRAN DEVORADOR DE ARGUMENTOS LITERARIOS. ES LA SANGRE VITAL PARA EL NEGOCIO DEL CINE.”**

Shakespeare es el escritor que cuenta con más adaptaciones, pero no siempre ha caído en manos de cineastas tan dotados como Orson Welles. Este es también el caso de Faulkner, que escribió seis guiones para Howard Hawks, aunque ninguno de sus libros se vio favorecido en las pantallas de cine , a excepción de “*El largo y cálido verano*”, porque “*Réquiem por una mujer*” de Tony Richardson en 1961 se consideró un fracaso y una desafortunada versión de “*Santuario*”.

Robert Bresson se atrevió con Dostoievski con “*Un alma dulce*” y “*Las noches blancas*” que el cineasta tituló “*Una mujer dulce*”( 1969) y “*Cuatro noches de un soñador*” (1971). La maestría del realizador consistió en trasladar el espíritu del escritor ruso al París de los años 60,

según dijo en televisión Javier Memba, periodista, e incluso se atrevió a más:

*“ En el cine , cuanto no es literatura , es fontanería ”.*

Películas que engrandecen la novela en la que se basan podríamos citar la versión de Bertolucci del 70 *“El conformista”*, de Alberto Moravia, a juicio de la crítica internacional.

En España cineastas especializados en adaptaciones podríamos mencionar a Imanol Uribe (doblemente premiado con el “Goya a la mejor adaptación” ), Vicente Aranda, Mario Camus y Ventura Pons, entre los más conocidos. Pero ahora nos debemos cuestionar:

¿Cómo son las adaptaciones?

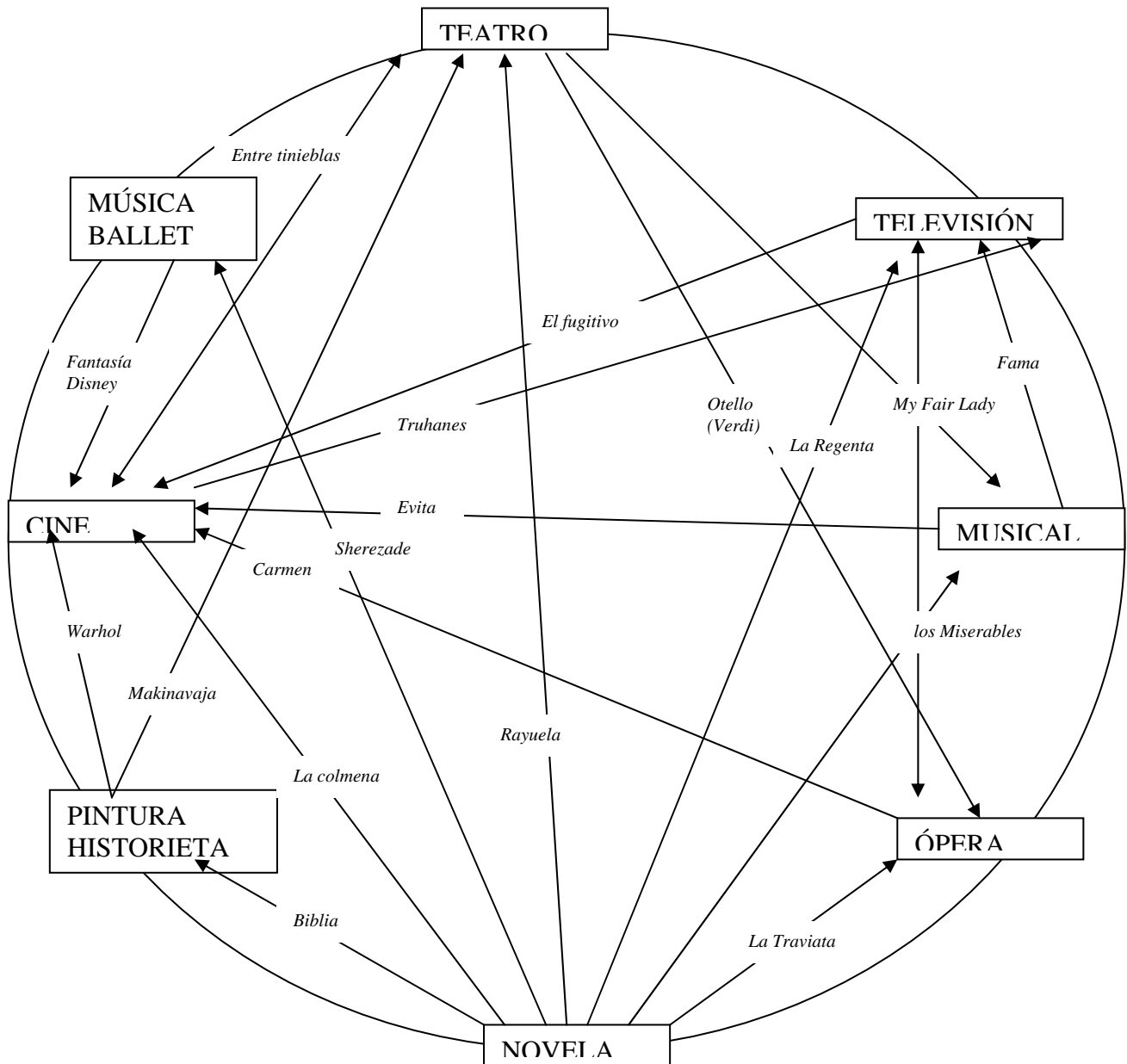
¿Son siempre adaptaciones o es preferible hablar de transformaciones? ¿o transducciones?

U otros muchos términos tales como trasferencias, formas especiales de intercambio entre dos medios, relaciones de analogía. Son muchas las formas o tratamientos que han recibido estos trasvases de los que estamos hablando.

Es conveniente reproducir aquí el cuadro del profesor Sánchez Noriega (2000: 25) , Profesor de Historia del Cine y del Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, que expresa muy

bien todas estas relaciones en su obra “*De la literatura al cine (Teoría y análisis de la adaptación)*” e incorpora en ella los estudios de otros teóricos sobre este tema, y que también citaremos a continuación.

Veamos pues el mencionado cuadro:





El profesor Sánchez Noriega (2000: 76) lleva a cabo el siguiente

## RESUMEN DE TIPOLOGÍA DE ADAPTACIONES

### 1. Adaptaciones novelísticas

#### 1.1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad

A. Adaptación como ilustración

B. Adaptación como transposición

C. Adaptación como interpretación

D. Adaptación libre

#### 1.2. Según el tipo de relato

A. Coherencia estilística: de novela clásica a película clásica y de novela moderna a película moderna.

B. Divergencia estilística: de novela clásica a película moderna y de novela moderna a película clásica.

#### 1.3. Según la extensión

A. Reducción

B. Equivalencia

C. Ampliación

1.4. Según la propuesta estético-cultural

A. Saqueo: Simplificación y/o dulcificación

B. Modernización o actualización creativa.

Este estudio del profesor Sánchez Noriega nos resume muy bien este complejo mundo de relaciones, trasvases y contaminaciones como enumerábamos en nuestro subtítulo.

---

## **Aproximaciones teóricas**

---

Muchos estudios se han publicado respecto a estas cuestiones de Literatura y Cine y las consecuencias de sus relaciones. Citaremos algunos de ellos para situarnos teóricamente en el tema que nos ocupa. Grandes nombres que no debemos dejar de mencionar, como Jean Mitry, Chatman, Aumont, Pío Badelli, A. Ubersfield, Claude-Edmonde Magny, Bettetini, Manfred Scheneelling, Frank Schmitt-von M., C. Metz, Noël Burch, Yuri Lotman, Julia Kristeva y otros, que nos dan claves para estudiar nuestro trabajo desde su perspectiva.

En España, debemos mencionar los estudios de Joaquín de Entrambasaguas, Alonso Zamora Vicente y Antonio Barbero en un principio, pero actualmente son importantes los estudios de Carmen Bobes Naves, Carmen Peña-Ardid, F. Gutiérrez Carbajo, Eduardo Pérez-Rasilla, Jorge Urrutia, Rafael Utrera y otros que están empezando a publicar y de cuyos textos hablaremos a lo largo de este trabajo.

Desde la tesis de Antonio Lara en 1973 hasta la del profesor Urrutia, de 1975 **“La literatura española y el cine (bases para un estudio)”**, se escribió poco sobre estos temas. De esta última

entresacamos una anotación interesante ( escuchada en una conferencia impartida por el propio profesor el martes, 18 de noviembre de 2003, en la Asociación de Profesores de Español)

**Las relaciones entre ambos medios sólo deben estudiarse “desde un punto de vista de la sintaxis de la narración.(...) Hablar sólo de narración literaria o de narración cinematográfica pudiera ser delito crítico de apropiación indebida”.**

Ya más recientemente comienzan a proliferar no sólo libros que estudian estas materias, sino tesis doctorales como la ya citada de Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre en la que confirma:

**El cine capta códigos y codifica y lo configura como narrativo y lo convierte en un texto.**

Norberto Mínguez Arranz (1998:30) nos invita a preguntarnos:

**qué operaciones son necesarias para que dos medios diferentes relaten la misma historia, cuáles son los códigos narrativos compartidos y cuáles los mecanismos enunciativos equivalentes.**

Y debemos añadir otros planteamientos:

-Cómo se desarrollan dichas técnicas en otro medio.

-La presencia de estructuras novelescas en el cine y de estructuras cinematográficas en la novela. Kracauer en su *“Teoría del cine”* habla de adaptaciones cinemáticas y anticinemáticas. Y en sus estudios sobre cine

llega a decir que el argumento es el que da al cine su oportunidad del más completo desarrollo.

Tanto para Siegfried Krakauer como para Béla Balázs, el film de argumento es la base estética y también económica del cine, porque pone en juego un tipo de tema y un tipo de participación pública que pueden componer la más compleja de las experiencias

Se nos informa más adelante de que el cine de argumento puede ser ventajosamente dividido en tres categorías:

- El film teatral
- La adaptación
- El argumento o episodio encontrado

El film teatral, con sus orígenes en el movimiento Film d'Art de la era muda, va contra todos los principios cinemáticos .

Mitry (*Apud* Mínguez A. 1998: 34-35) llegó a decir que

**La adaptación aprovechaba el prestigio de la novela y así manifestaba su inferioridad.**

Él estudió los signos empleados en cada medio (cine y novela) y lo que los diferencia. También se ocupó del destinatario y de cómo éste debía imaginar la obra que leía

**“El sueño más acariciado de cualquier autor es convertir a quien le lee en espectador”**

Lo que él llama **COMPETENCIA LECTORA** es el factor decisivo en el proceso de reconstrucción del relato a través de la lectura, es decir, cómo la lectura depende del nivel cultural del lector.

Esta es la causa que esgrime Mitry para hablar del fracaso o insatisfacción que producen las adaptaciones y por qué perviven en la imaginación del lector y así ya no es necesario imaginar, aunque por otra parte defiende que el film también requiere de la capacidad de imaginación del receptor.

Llega a plantear la imposibilidad de establecer relaciones positivas entre el cine y la literatura, después de formular diversos planteamientos y estudiar a diversos autores llevados al cine.

Pío Baldelli (1966: 60) estableció diferentes **TIPOLOGÍAS** de la adaptación:

- 1.-“Saqueo de la obra literaria” de la que se extraen la trama, las grandes sensaciones y los personajes (a veces simplificación de diálogo, personajes y conflicto social, político o económico).**
- 2.- El cine está al servicio de la obra literaria. El director registra fielmente el texto en lenguaje cinematográfico.**
- 3.-“Aparcería” entre cine y literatura en la que el director completa el texto literario con añadidos cinematográficos, pudiendo caer en el error “híbrido” que pretenda dinamizar el estático texto teatral o literario con las acrobacias de la cámara y la variación de los escenarios.**
- 4.-Plena autonomía del film respecto al texto literario (casos en los que el director impone su signo personal al texto literario consiguiendo subordinar o distanciar la obra literaria del film y funcionando aquella como pretexto o punto de partida).**

Por otra parte, tenemos el estudio de Geoffrey Wagner (1975: 121) que nos ofrece la siguiente clasificación:

- 1.- TRANSPOSICIÓN.-** Llevar una novela directamente al cine con el mínimo de interferencias posibles. Método más usado por Hollywood.
- 2.- COMENTARIO.-** Cuando el original es alterado en algún sentido. Se produce una reestructuración y se produce una intención diferente, por parte del director.
- 3.- ANALOGÍA.-** Alejamiento considerable con el objeto de crear otra obra de arte, no de reproducir el original de manera mimética.

Gianfranco Bettetini (1986: 82-83) también hizo sus consideraciones al respecto, que prácticamente repiten las anteriormente citadas, aunque para ver las relaciones Literatura y Cine parte de la Semiótica, del concepto de TRADUCCIÓN, más que de el de ADAPTACIÓN.

No es sólo de una lengua a otra, sino de la estrategia de comunicación que implica.

**Cuando se traduce una novela en una película o en un escenario televisivo, no se actúa solamente como si fuese una traducción, más o menos completas, del sentido y de los valores inmanentes del primer texto en el segundo, sino que se construye, incluso involuntariamente, una nueva estrategia comunicativa, subordinada a estrategias de consumo completamente distintas (físicamente, fisiológicamente, perceptivamente, psíquicamente, socialmente, antropológicamente) de las características de la primera manifestación del discurso.**

Bettetini (1986: 82-83) pide que no sólo se traslade la historia, sino todos los elementos que afectan a la enunciación y al sujeto de ésta y para pasar de un medio verbal a otro audiovisual ve dificultades tales como

**(...) podría hacer pensar en la imposibilidad completa y fiel traducción , semántica y pragmática, del texto lingüístico en el texto audiovisual. El cambio de la materia de expresión comporta radicales innovaciones pragmáticas que, desordenando el acercamiento al significante y el uso del texto , colocaría la nueva producción de sentido en un ámbito de débil derivación genética, pero de fundamental autonomía semiótica, respecto al discurso ordinario. No se podría ni tan siquiera hablar correctamente de traducciones, en este campo, vista la fundamental función pretextual de la referencia literaria y lingüística: quizá no es casualidad que la práctica audiovisual siempre haya hablado de “reducciones” (...) alguna vez, la sensación de infidelidad puede llegar a las sutilezas del “libremente tratado por”, del “libremente inspirado en” o, incluso, del “sobre una idea de”: en estos casos , solamente la traición frente al texto de partida forma parte conscientemente del proyecto traducido y no se refiere al mero pragmático ámbito.**

En la Literatura el lector tiene más posibilidades de imaginación que el espectador en el cine.

Otras conclusiones a las que llega (Bettetini, 1986: 83) y nos vemos en la obligación de citar son las siguientes:

**una traducción de un sistema semiótico literario a un sistema audiovisual no podrá ser otro que una traducción con intenciones, una traducción selectiva y recreadora**



Clasifica las traducciones audiovisuales por los numerosos ejemplos:

1.-Traducciones fieles y respetuosas con el texto de partida (*TRADUCCIONES NARRATIVAS*). Se reconstruyen en el texto audiovisual los elementos *OBJETIVABLES* (susceptibles de tomar cuerpo ante las cámaras; personajes, acciones y relaciones, deja de lado los elementos no descriptivos).

2.-La traducción más atenta a la transposición de la atmósfera ambiental del texto de partida que al respeto de su trama (Adaptación de novelas complejas y ricas en material). Secuencialidad de informaciones en el texto literario y no en el audiovisual.

Los personajes no son descritos como en el texto literario, sino que se perciben. Se seleccionan acciones.

3.-Traducciones referidas a los valores ideológicos del texto de partida (Bettetini no explica valores ideológicos)

4.-Las traducciones en todos los niveles :historia, ambiente, ideología y sistema de valores del texto.

5.-Reelaboración y creación de un texto audiovisual autónomo respecto del original (el original literario es sólo un pretexto).

Juan de Mata Moncho Aguirre ( 2000: 130) nos hace ver

**“El efecto diegético ¿es idéntico o no a la “ilusión de realidad”, atribuida tantas veces a la película?**

**La diégesis en literatura se sostiene en lo narrativo, mientras que en el cine es consustancial al propio medio, que puede prescindir de lo narrativo sin que desaparezca el efecto diegético<sup>13</sup>**

Cristian Metz (1974: 30), uno de los clásicos del estudio del cine en su trabajo *“El cine :¿lengua o lenguaje?* desarrolla en el apartado *“Cine y Literatura”* el problema de la expresividad fílmica. Dice que el cine no es una lengua y que es más un medio de expresión que de comunicación y aún más:

**Literatura y cine son dos tipos de signos (imagen y signo verbal) (...) hay sin embargo una diferencia importante entre literatura y cine. En este último la expresividad estética se injerta sobre una expresividad natural , la del paisaje o del rostro que nos muestra la película. En las artes del verbo, se injerta, no ya sobre una verdadera expresividad primaria, sino sobre una significación convencional, ampliamente inexpresiva: la del lenguaje verbal. Es por eso que el acceso del cine a la dimensión estética – expresividad sobre expresividad se hace con soltura<sup>14</sup>**

Llegado este punto sería conveniente plantearnos si se puede hablar de un lenguaje cinematográfico.

Metz no trata las adaptaciones, sólo teoriza sobre ellas.

---

<sup>13</sup> MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata. Tesis.Ibídem. p. 130

<sup>14</sup> METZ, Christian. (1974) AA.VV. La Semiología. Ed, Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

La literatura es un arte de connotación heterogénea y el cine es un arte de connotación homogénea

Yuri M. Lotman al hablar de las relaciones Literatura y Cine dice que los dos son narrativos. En su libro *“Estructura del texto artístico”* (1970) en el apartado *“El concepto cinematográfico del plano y el texto literario”* explica del interés de la narrativa cinematográfica para la Teoría General de la Narrativa.

En la asimilación de planos narrativos y cinematográficos Lotman observa:

A/ Nivel de unidades mínimas: FONEMAS y en el cine

MONTAJE DE LOS PLANOS

B/ Sintagmático elemental : PROPOSICIONES y en el cine

FRASE CINEMATOGRAFICA

C/ UNIÓN EN CADENAS DE FRASES

D/ ARGUMENTO

Pero los problemas de la narración cinematográfica son mucho más complejos:

-¿Cómo relata el cine una historia?

-Y del relato ¿quién narra la historia?

Y de las relaciones entre las palabras y las imágenes y, más ampliamente, de las relaciones audiovisuales en general nos preguntamos: ¿Cómo se realiza la transición del relato escrito a la narración audiovisual?

Habitualmente nos remontamos a Gérard Genette, que recuperó la palabra “narratología” de su colega Tzvetan Todorov y los dos siguieron estos estudios, pero debido sin duda a que el cine tenía “la narratividad bien ajustada al cuerpo” (Metz, 1968:52), la semiología cinematográfica se interesó desde sus inicios por lo narrativo. No obstante, al mismo tiempo, y como se trataba de comprender en qué sentido se podía hablar de “lenguaje cinematográfico”, los interrogantes respecto al material audiovisual estuvieron siempre estrechamente ligados a cuestiones del relato. Los estudios de orden narratológico fueron antes que el término narratología. En cine se le debe mucho a Albert Laffay con sus artículos publicados en “Lers Temps Modernes” en la postguerra y reunidos en “*Logique du cinema*”(1964) que giran en torno a la cuestión del relato.

La **NARRATOLOGÍA** es una reflexión teórico-metodológica aplicada al análisis de textos icónicos y audiovisuales, siguiendo las orientaciones de la teoría semiótica.

Allí encontramos “Morfología narrativa” donde se estudia la estructura narrativa con el contenido y la expresión. También el “Discurso

narrativo” como flujo de imágenes , sonidos y otros elementos portadores de significación , que asumen la función de configurar textos narrativos.

El relato audiovisual debe tener además de estructura narrativa, estructura dramática, es decir, representación de las acciones. La unidad del relato depende de la ordenación , subordinación e interrelación de las acciones. Autores que han intentado un esbozo de “ Gramática narrativa” han sido Barthes, Todorov, Greimas, Larivaille, además de otros.

Pero sigamos ahora al profesor Mínguez (1998: 37) y preguntémonos con él

**¿Qué elementos son específicos del cine y sólo de él?**

Luego,

**¿PODEMOS HABLAR CLARAMENTE DE  
CONTAMINACIÓN DE LENGUAJES?**

Urrutia dice que, comparando Literatura y Cine, sólo podríamos hablar del plano del contenido, y en su obra *“Imago litterae”*(1984:72) añade que la obra literaria puede ser un punto de partida y reelaborarla o hacer críticas al texto para que sirva para el cine..

Otros incluyen también aspectos de la expresión.

No es sólo constatar diferencias entre imagen y palabra. En primer lugar porque el cine es imagen y palabra. Y en segundo porque el destino

final de las palabras de la novela es la construcción de imágenes en la mente del lector.

Las novelas, a diferencia de las películas, comunican toda su información a través de las palabras. Con ellas se expresa mucho más que la historia, los acontecimientos, las imágenes y los personajes: con ellas se expresan las ideas.

Pero, claro, ahí surgiría el problema de las adaptaciones.

De entre esas ideas, esos temas, como dice el ya citado profesor Urrutia (1984:72):¿qué prefiero explorar? Entre los personajes ¿a cuál considero más importante?

**El operador de cámara puede mostrar exactamente los mismos detalles de la novela, pero no van acompañados de una explicación que nos ayude a comprender el significado simbólico más profundo. El narrador, en cambio, explica y clasifica las conexiones entre imagen y significado.**

**En una novela, el narrador se encuentra entre nosotros y la historia para ayudarnos a interpretar y comprender los acontecimientos. Cuando vemos una película, somos observadores objetivos de las acciones.**

Como conclusión podríamos decir que literatura y cine se expresan de forma diferente. Son medios, esencialmente, diferentes, que algunas veces se repelen y otras se apoyan.

No podemos olvidar el carácter polisémico de las imágenes, esa posibilidad de dejar el discurso cinematográfico abierto a una respuesta individual, que se da en la novela también, pero de un modo más limitado.

¿Cuál es entonces el material específico de la novela y del cine?

NOVELA: La palabra

CINE : La heterogeneidad de los materiales de expresión:

1.-Imagen móvil secuencial.

2.-Fragmentación espacial y temporal llevada a cabo por el montaje, que da como resultado la narratividad cinematográfica.

3.-Voz, ruidos, música y elementos gráficos.

Aunque, para finalizar mostraremos nuestro acuerdo con Bettetini al afirmar que “cuando se trata de convertir un discurso verbal en uno audiovisual casi todas las soluciones narrativas son traducibles”. Así lo hemos visto en la Historia del Cine en toda nuestra trayectoria como cinéfilos.

Llegados ya a este punto podemos manifestar que **ADAPTAR** significa **TRASPONER** de un medio a otro y nos plantea, de nuevo, ese problema del que venimos hablando de la contaminación de lenguajes.

Y, por último, no hemos hablado hasta aquí, y es obvio que no podemos dejar de hacerlo, de cómo se lleva el narrador al cine y cómo sus distintos grados de presencia y sus funciones. A veces organiza el tiempo y el espacio, las acciones y el punto de vista de los personajes

En Literatura el narrador estructura el relato ( aunque conocemos presentaciones sin él).

En el cine el narrador existe.

El narrador literario y el cinematográfico se diferencian por la naturaleza de las materias que manejan para la producción de sus respectivos textos.

En el relato literario las voces narrativas son el narrador y los personajes y en el cinematográfico tenemos varias voces con planos y cámaras

El narrador cinematográfico tiene las siguientes funciones:

- ORGANIZATIVA (ESPACIO-TEMPORAL)
- SELECTIVA (qué se seleccionan: acciones...)
- DESARROLLO (vinculada al tiempo.)

Y en cuanto al tiempo que presenta, Marcel Martin ve:

- Tiempo de proyección (duración del film)
- Tiempo de la acción (duración de la historia diegética)



-Tiempo de la percepción (impresión de duración  
sentida por el espectador, variable y subjetiva)

Si lo que nos interesa es el atrayente concepto de *FOCALIZACIÓN*, podemos decir con Mieke Bal que supone la relación entre dos tipos de elementos : un focalizador y un objeto de la focalización. La focalización suponía (Bal) la relación entre la visión y lo que se “ve”.

Respecto al FOCALIZADOR se muestra:

-Focalización interna : Personaje

-Focalización externa : Narrador

En cine, tenemos la cámara subjetiva (cuando la mirada de la cámara y de un personaje concreto coinciden).

Chatman, en su ya mencionada obra, distingue en la idea de “punto de vista” tres elementos distintos que no siempre son diferenciados:

1.-Perceptual point of view

2.-Conceptual point of view

3.-Interest point of view

El más interesante es el punto 1 si se entiende que lo que el sujeto ve o percibe por otro sentido (punto en que está situada la cámara-

teóricamente el punto en el que está situado el espectador). Puede identificarse con un personaje o con alguien del universo de ficción.

Cuando el agente focalizador en el relato cinematográfico es un personaje puede ser realizada de las siguientes formas:

A.-Situación de la cámara en el mismo punto físico en que está situado un personaje (se ve lo que está viendo el personaje)

B.-Situación de la cámara en línea con la mirada del personaje (Dos focalizadores: uno impersonal y otro personal)

Y debemos decir que los elementos no perceptibles ofrecen problemas en el cine respecto a la focalización. Aquí el objeto de la focalización no es captable por los sentidos, es un elemento interno del personaje : pensamientos , sueños, etc.

Formas de hacer llegar al espectador lo que no es perceptible:

1.-Lectura gestual, conducta kinésica

2.-Mecanismo de asociación de imágenes

3.-Metáforas visuales

4.-Asociación de imágenes y música

5.-Voz en off (pensamientos del personaje)

6.-Voz en off (consciente de la narración.)

7.-Representación dramática de pensamientos, ensoñaciones,

alucinaciones.

Respecto a la determinación de los focalizadores en el relato literario tenemos:

-Focalizadores externos: aquellos personajes que actúan realizando esta función en las diferentes acciones que integran el relato (señalar en cada acción qué personajes actúan como focalizadores y cuál es el objeto de la focalización)

-Focalizadores internos realizados por un narrador impersonal.

Si el objeto de la focalización es el personaje, tanto literaria como cinematográficamente, podremos observar

-Conversación (plano/contraplano)

-Plano picado-intención

-Lo que un personaje ve, puede responder a distintos planteamientos.

Si comparamos las dos focalizaciones en ambos relatos vemos que puede ser del relato, de un personaje o de su función.

Si lo que nos interesa es observar la valoración y los juicios en el relato cinematográfico debemos partir del concepto de valoración como la expresión directa de la actitud del narrador hasta lo que se puede deducir de otros elementos.

Posibles lecturas:

Por el montaje Jean Mitry (**“Estética y Psicología del cine”**:1984:92) ve:

- 1.-Montaje narrativo: cuenta historia
- 2.-Montaje lírico: sentimiento
- 3.-Montaje constructivo (partes no de un todo)
- 4.-Montaje intelectual (refuerzo de ideas que se quieren expresar)

Y concluimos recordando que la música también es un elemento de valoración, así como el narrador (por ejemplo en el inicio de **“Eva al desnudo”**), o con los personajes si nos sentimos o no identificados. Lo son también los encuadres, las composiciones de plano, los distintos significados que aporta la cámara,... y en Literatura el narrador **EXPLICA**, aporta al relato una serie de informaciones que facilitan la comprensión de determinados acontecimientos o actitudes, bien por narradores convencionales (voces en off, personajes que hablan directamente al espectador, rótulos, explicación del narrador u otros).

Debemos comparar la función explicativa en ambos medios: ¿Cómo se ha hecho? ¿Cuál mejor? ¿Por qué?

Como vemos, pues, sobre la adaptación hay mucho que decir, mucho escrito, estudiado, mucho que discutir, aceptar o rebatir, pero un concepto más novedoso que merece nuestra atención es el de “**TRADUCCIÓN**” que consiste en analizar la reconstrucción cinematográfica, coherente o incoherente, de las técnicas del relato presentes en la novela y que también encontramos en el cine.

Y para terminar estamos de acuerdo con Jesús García Jiménez (“**Narrativa audiovisual**”:1996:42) cuando nos comenta muy acertadamente que hay que acabar con la idea de la fidelidad o no en las adaptaciones. Él habla de **TRANSFERT NARRATIVO** para nombrar versiones, traducciones, adaptaciones, etc....Y dice que en todos se da una “migración de motivos” narrativos de una estructura a otra.

El fenómeno del **TRANSFERT** se ha generalizado y popularizado (del cómic al cine, de la literatura a la televisión, etc..)

Está claro que toda adaptación supone una trasposición lingüística, un cambio de código.

Griffith subrayó que hacía como Dickens, sólo que con imágenes.

Entonces, las diferencias entre Literatura y Cine se pueden presentar, como venimos diciendo desde apartados anteriores, por los argumentos, los personajes, los temas y por el producto estético final llegue por donde llegue incluido por el lenguaje.

El profesor Sánchez Noriega en su obra “*De la literatura al cine*”(2000: 23-26) disecciona los trasvases culturales:

a/ Del teatro al teatro, por el que se hacen versiones modernizadas y paráfrasis de textos clásicos como los de Racine, Anouilh o Brecht a partir de “*Antígona*” de Sófocles.

b/ De la novela al teatro: “*Santuario*” (Faulkner) adaptado por Albert Camus o “*Rayuela*” de Cortázar en versión escénica de Jaime Kogan (1995)

c/ De la novela a la serie televisiva como “*La Regenta*” (Fernando Méndez –Leite, 1994)

d/ Del teatro a la televisión como los Estudio 1 de TVE

e/ Del cine a la novela

f/ Del cine al teatro: “*Entre tinieblas. La función*” (P. Almodóvar/F. Cabal, 1992)

g/ Del cine a la TV

h/ De la TV al cine : Expediente X

i/ Del cine al cine, como nuevas versiones

j/ De la novela al musical o a la ópera: “*Los miserables*”

k/ De la novela al ballet : “*El sombrero de tres picos*”

l/ Del teatro al ballet: “*Bodas de sangre*”

m/ Del ballet musical al cine (“*El amor brujo*” de F. Rovira Beleta, 1967 y Carlos Saura, 1986)

n/ Del teatro musical al cine: “*Fama*”

ñ/De la historieta gráfica a la Tv y/o cine : “*Makinavaja el último choriso*”

o/De la pintura a la música: Cuadros de una exposición de Mussorgski/Ravel

p/ De la novela o el cuento al dibujo animado: “*Blancanieves*”

q/ De la película al dibujo animado: “*Men in Black*”

Otros: De la novela a la novela (paráfrasis de “*El Quijote*” de Borges); de la novela a la radio, del teatro a la radio, viceversa, de la radio a la TV

Y respecto a las tipologías de las adaptaciones novelísticas añade:

A/ Adaptaciones como **ILUSTRACIÓN** . También se habla de adaptación literal, fiel o académica y de adaptación pasiva. El interés de la historia es más el qué que el cómo.

B/ **ADAPTACIÓN COMO TRASPOSICIÓN** .A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación; la transposición converge con la primera en la voluntad de servir

al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto a la literatura.

***C/ ADAPTACIÓN COMO INTERPRETACIÓN***

***D/ ADAPTACIÓN LIBRE***

Y las razones que aporta :

- El genio autoral
- Diferencias contexto histórico –cultural.
- Recreación de mitos literarios
- Divergencia de estilo
- Extensión y naturaleza del relato
- Comercialidad

Y si la adaptación está en función del estilo:

- 1.-Coherencia estilística
- 2.-Diferencias estilísticas

O, si lo que nos interesa es la extensión:

**“Si comparamos el número de páginas del texto literario y del guión cinematográfico, podemos llegar a resultados muy falsos , pues una página de un relato puede necesitar varias de guión y viceversa”**



En estos casos habla de

A.-Reducción

B.-Equivalencia

C.-Ampliación

Para finalizar nos haremos la misma pregunta que el profesor Sánchez Noriega, en estas sus citadas obras:

**¿Qué razones hay para que existan las adaptaciones?**

Pues probablemente la necesidad de historias, lo cual no significa que el cine dependa de la literatura.

Dice George Lucas:

**“Todos los arquetipos dramáticos y narrativos de cuentos, fábulas y novelas ya han sido inventados. Hoy en día trabajamos con sus variantes y el cine es la base de esas variantes”<sup>15</sup>**

O bien la garantía de éxito comercial, si ya ha triunfado la obra y/o la novela. Por eso los best-seller se llevan a la pantalla o se compran los

---

<sup>15</sup> REVISTA “DIRIGIDO POR...”, nº 275, enero 1999, p.30

derechos de los novelistas de éxitos seguro (Tom Clancey, Michael Crichton)

Y añade el profesor Sánchez Noriega (*Ibidem*) otras causas, entre las que cita:

- Acceso al conocimiento histórico
- Recreación de mitos y obras emblemáticas (periódicamente se vuelve a las grandes obras)
- El prestigio artístico y cultural (El trabajo de Marlon Brando en “*Un tranvía llamado deseo*” justifica la adaptación)
- La labor divulgativa

Y aunque se puedan comparar discursos heterogéneos, no se debe caer en que alguno nos defraude respecto al original, porque el cine debe condensar, suprimir, y otros muchos efectos.

---

## **Teatro y Cine**

---

Después de tratar en general el controvertido tema de la Literatura y el Cine,( aunque más específicamente la novela), y las adaptaciones, nos interesa seguir los pasos de uno a otro medio y nombrar a los grandes teóricos y sus estudios. Vamos a pasar en este subapartado al campo concreto del Teatro y su relación con el Cine.

Son disciplinas que pueden presentar un gran parentesco y, a veces, un gran desencuentro. Las dos se disputan el término “espectáculo”.

El profesor Sánchez Noriega (2000:72) habla del paso entre el teatro y el cine desde dos puntos de vista:

- El de la grabación de una representación
- La recreación de una representación.

Si simplemente se graba, sólo registra un texto preexistente, es teatro filmado, de dudosa autenticidad como cine. Puede mostrar camerinos, reacciones del público y todo lo que rodea la puesta en escena.

Otras veces lo que encontramos es un plató que recrea las condiciones del espacio escénico para llegar a lo cinematográfico.

Deberíamos hablar de una tercera posibilidad que es la película que se **CREA** a partir de un texto literario, que en este caso es un texto teatral.

Puede existir una voluntad de servir al texto plasmando las cualidades de la obra tal como las concibió el autor (sería una adaptación **INTEGRAL**), o bien puede utilizar otros procedimientos que ya hemos estudiado en el capítulo anterior y podrían “airear” la obra literaria, o el procedimiento del “teatro en el cine”( que veremos posteriormente), o subrayar su origen teatral y poco más. En fin, las posibilidades entre estos dos medios también son muy extensas.

En los últimos años, en España, el teatro ha mirado a los clásicos, como “**El perro del hortelano**”, que ha pasado al cine Pilar Miró, o a las obras de autores actuales como los que vamos a tratar .

No sólo en España. También en los 90, y, desde que Mel Gibson saliera airoso con su “**Hamlet**” de F. Zefirelli, hemos tenido a Kenneth Branagh con su versión de esta obra y otras del mismo autor y nos vamos a atrever a incluir lo que dice Pere Gimferrer sobre la película “ **El resto es silencio**” de 1959, a la que da el tratamiento de fallida modernización de “**Hamlet**”.

Cómo no vamos a mencionar aquí a Baaz Luhrmann y su adaptación de “**Romeo y Julieta**” con Leonardo di Caprio y Claire Danes , gran éxito de taquilla, especialmente entre un público joven, no sólo por los actores,

sino por situarla en Verona Beach y con acento americano.

Y otras producciones cinematográficas que han venido detrás como “*El Crisol*”, adaptación de “*Las brujas de Salem*” de Arthur Miller y en 2000 “*El sueño de una noche de verano*” con un elenco de actores y actrices de envidia. Peter Brook habla de Chéjov como de un perfecto cineasta; según Brook lo que hace este autor con las emociones es similar a cortar de una imagen a otra.

Es obvio, que desde el nacimiento del cine, el teatro no podría darle la espalda.

El cine presenta más de inmediato la realidad y el presente, que antes era sólo patrimonio del teatro, pero cine y teatro no son diferentes, los dos son **ESPECTÁCULO**.

Encontramos a directores como Peter Greenaway que estructura sus películas en actos y escenas, se preocupa de los diálogos, las profundidades y de otros factores que normalmente no son propios del cine y sí lo son del teatro.

Orson Welles, a quien ya hemos mencionado en nuestro trabajo puso delante de la cámara “*Otelo*”, “*Macbeth*” y “*Falstaff*”.

Y entre otros ejemplos de esta relación que debemos citar está la adaptación de Tom Stoppard de su propia obra **“Rosencrantz y Guildenstern han muerto”**, con agradable acogida de la crítica; Paul Mazursky rodó **“La Tempestad”** con John Cassavetes, quien filmó a su esposa Gena Rowlands en **“Opening night”** en un teatro y sobre el teatro, o a Woody Allen de quien se dijo respecto a su película **“Todos dicen I love you”** que había encontrado el punto exacto entre teatro y cine, pero es que Allen hace películas muy teatrales, llegando a la más cercana que es **“Poderosa Afrodita”**, con la tragedia griega acercándose a la modernidad de Manhattan y con un resultado a nuestro parecer exquisito. Y no podemos olvidar **“Broadway Danny Rose”**(1992) y **“Balas sobre Broadway”** (1994)

También Pasolini filmó una **“Medea”** y podíamos hablar largamente sobre elementos de teatro que han aparecido en cientos de películas o guiños que éstas nos hacen respecto de aquel.

Y son conocidas las versiones de las obras de Shakespeare de Laurence Olivier o la aproximación al mundo del teatro de la inolvidable **“Eva al desnudo”** o **“Candilejas”** de Chaplin

Entre las últimas obras de teatro llevadas al cine es importante señalar **“La muerte y la doncella”**, obra de teatro de Ariel Dorfman y

dirigida en cine por Roman Polanski, que últimamente entre novelas y obras dramáticas está dando un fuerte tirón de la literatura para realizar sus películas.

### Parémonos en las declaraciones de Gloria Serra

**Los espectadores de cine y teatro compartimos la misma condición de voyeurs y son las dimensiones las que marcan las diferencias. Tres dimensiones en el teatro, dos en el cine. La cámara cinematográfica nos permite ver el rostro de los actores, hasta el menor gesto de los personajes e incluso el más ligero suspiro que no escapa a los micrófonos. Ello traiciona muchas veces la intención del autor teatral en cuya obra se ha basado la película. El autor confía en la sabiduría de su réplica, y en la gestualidad escénica del actor más que en el poder de una mirada quizá más elocuente a corta distancia. El actor en teatro convierte todo su cuerpo en expresión, teniendo en cuenta que cuando sonrío no es sólo la boca la que debe hacerlo, sino todos sus miembros, porque siempre hay que pensar en el último espectador que se sienta en la última fila. Además tiene que utilizar toda su sabiduría para convertir la palabra escrita en un sonido donde, además de las palabras que contiene el discurso, la propia música de la voz haga entender la trama. El actor de cine, en cambio, no se lo juega todo a una sola carta por la posibilidad que siempre tiene de repetir y contar con la ayuda de la iluminación, el encuadre y todos los trucos del medio”.<sup>16</sup>**

Pero también deberíamos hablar de cómo el cine ha influido en el teatro e incluso autores que estructuran sus obras cinematográficamente, u otros, como Rodolf Sirera, creen que cine y teatro modernos se guían por relojes diferentes.

---

<sup>16</sup> REVISTA “ESCENA” “Cuestión de dimensiones e imaginación” p.24

¿Y qué podemos decir de lo que se ha llamado adaptaciones “metateatrales” o “enmarcadas”, puesto que en ellas la adaptación propiamente dicha está dentro de un marco o primer nivel de ficción con el que dialoga, interfiere o se relaciona de alguna manera?. Un caso singular en este sentido es el de **“Vania en la calle 42”**, la película de Louis Malle sobre el célebre texto de Chéjov, con guión y adaptación de David Mamet, en la que pasamos de las conversaciones de los actores al encontrarse en las concurridas calles de Broadway o en el interior del viejo y destartalado New Amsterdam Theater de Nueva York, a los diálogos del Tío Vania en uno de los ensayos de la obra. No estamos ante una muestra de teatro grabado, sino ante una adaptación metateatral ( especie de puesta en escena de una puesta en escena).

Otro ejemplo es **“Looking for Richard”** , de Al Pacino( escenas de Shakespeare se mezclan con reflexiones del director, que también es intérprete y guionista, además de encuestas en las calles, conversaciones con especialistas sobre la adaptación, etc., etc.) O, **“En lo más crudo del crudo invierno”**, de Kenneth Branagh, con una compañía que quiere montar un “Hamlet” a pesar de los muchos conflictos con los que se encuentran.



La mayor parte de estas películas ponen de relieve lo que se conoce como *MISE EN ABYME*, juego de espejos o relato especular, y llegamos a hablar de teatro dentro del teatro “dentro del teatro” dentro de una película. Y podríamos también mencionar “**To be or not to be**” de Ernest Lubitsch, en la que el “espacio real” se ve constantemente invadido por el espacio teatral, en un juego lleno de desdoblamientos y alusiones intertextuales a varias obras de Shakespeare.

¿Y qué decir de las películas basadas en obras de teatro?

Podemos citar en España, “**Función de noche**” de Josefina Molina, o en EE.UU “**¡Qué ruina de función!**”, de Peter Bogdanovich, en 1992.

¿Y si hablamos del fenómeno contrario que llega ahora a nuestras carteleras? “**El verdugo**”, por ejemplo pasa del cine al teatro con un gran éxito para Juan Echanove, y más recientemente llega a la cartelera teatral la película “**Atraco a las tres**”.

En nuestro país desde “**Cómicos**” (1954) de Juan Antonio Bardem podemos citar muchas, hasta los grandes éxitos de “**¡Ay, Carmela!**” en 1990, y desde 1995 hasta 2000, lapso de tiempo que ocupa nuestro trabajo, aparte de las que nosotros estudiamos y las que ya han sido citadas podemos añadir:

-“**Cómicos en apuros**” (1995) de Patrice Leconte

- “**Muerte en Granada**” (1997) de Marcos Zurinaga.
- “**Shakespeare enamorado**” (1998) de John Madden
- “**Abajo el telón**” (1999) de Tim Robbins
- “**Marlowe**”, de John Maybury en la que Jude Law interpreta a William Shakespeare.

También queremos dejar aquí constancia de casos como el de Javier Maqua, escritor de teatro y director de cine, que ha llevado a este medio sus propias obras y las de otros compañeros sin que se estrenen antes en escena, además de utilizar otros medios.

Debemos destacar también el fenómeno de La Fura dels Baus quienes después de llevar al cine el mito de Fausto en “**Fausto 5.0**”, la primera incursión de la compañía en el cine, actuando y dirigiendo, aunque el guión fue del cineasta Fernando León de Aranoa, nos abren un interrogante sobre qué nos pueden deparar todavía.

Por otro lado, cuando hablamos de Literatura y Cine no podemos desbancar al otro gran factor que es la televisión. Muchos de los autores teatrales han encontrado en ella el pan de cada día y han llegado a ser más conocidos como guionistas de las series de moda que como la vocación con la que comenzaron de autores de teatro.

Es ésta la situación de uno de los autores que nosotros estudiamos, Ignacio del Moral, que puso en pie la muy conocida “*Farmacia de guardia*”. Y él mismo confiesa

**Entre tantos dramaturgos que despreciaban la televisión, a mí me interesaba porque la sitcom es un género teatral<sup>17</sup>**

También ha participado en “*Todos los hombres sois iguales*” o “*El comisario*”. Y respecto a su método confiesa

**Defiendo mucho la autoría individual. Respeto a otros sistemas más industriales de hacer guiones, pero el producto me parece carente de alma<sup>18</sup>**

En general que los autores también escriban para televisión o cine nos hace creer que pueden aportar más formación y talento.

Ya ocurrió en la década de los treinta cuando autores de teatro español, tales como Edgar Neville, Martínez Sierra, López Rubio, Enrique Jardiel Poncela y Antonio Lara, “Tono”, fueron contratados por Hollywood para el mercado español e hispanoamericano ( Jean-Claude Seguin:1970: 20)

---

<sup>17</sup> EL PAÍS, domingo, 28 de enero de 2001, EL ESPECTADOR, p. 13

<sup>18</sup> *Ibíd.*

Y siguiendo con datos, Juan de Mata Moncho Aguirre en su completísima Tesis doctoral **“Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos”**, leída el 11 de enero de 2000 en la Universidad de Alicante, ofrece datos tan curiosos como que Carlos Arniches tiene 65 films de su obra, Alfonso Paso 37, Los Hermanos Álvarez Quintero 29, Zorrilla 25, Jacinto Benavente, 24 y Jardiel y Mihura 20.

Él mismo nos habla de cómo propietarios de salones de teatro dirigen breves cintas basadas en zarzuelas y fragmentos operísticos; de las primeras casas productoras en Barcelona, Madrid y Valencia; del teatro fotografiado y de Ignacio Coyne, primer empresario zaragozano al que se le debe la primera adaptación al cine de un sainete arnichesco y cómo luego llegarían las adaptaciones de melodramas y después Benito Perojo y sus adaptaciones que hacen olvidar su procedencia teatral.

En la década de los 50 el teatro suministra material al cine e incluso **“Historia de una escalera”**, de Buero Vallejo, por su impacto, será llevada al cine y también posteriormente Alfonso Sastre trabajará en los guiones de Forqué.

Del 76 al 96 se filman los éxitos de cartelera aunque a veces no funcionen como **“Mala Yerba”** o que otros sean tremendos “booms” como **“Bajarse al moro”** y la reiteradamente citada **“¡Ay, Carmela!”**. En el 92

debemos mencionar “*Una mujer bajo la lluvia*” (basada en “La vida en un hilo” de Neville) y no hablemos ya de “*Yo me bajo en la próxima ¿y usted?*”, de Adolfo Marsillach, obra citada ya en otras ocasiones. Se debe añadir “*Esquilache*”, basada en “*Un soñador para un pueblo*” de Antonio Buero Vallejo.

Y termina citando las adaptaciones de José Luis Garci de “*Canción de cuna*” de Gregorio Martínez Sierra, y en el 96 el nuevo rodaje de la obra “*La herida luminosa*”, obra anterior de Josep M<sup>a</sup>. de Sagarra y la rigurosa, según nuestro punto de vista, versión de “*La Celestina*” de Gerardo Vera, por no hablar de la multitud de adaptaciones que ha “sufrido” la obra “*Don Juan Tenorio*”.

Pero las relaciones entre teatro y cine van más allá, pues conocemos el caso de Ramón Barea, nacido en Bilbao en 1949, que ha llevado a la pantalla “**Pecata Minuta**”. Actor participante en películas de Uribe, Urbizu, Armendáriz, Alex de la Iglesia y otros, ha sido el guionista de su obra homónima y la ha llevado al cine con tan sugestivo título en 1996.

Otros autores de teatro sirven de guionistas a cineastas famosos como Álvaro del Amo, que ha participado en guiones del fallecido Ricardo Franco; pongamos a modo de ejemplo “**La buena estrella**”,1997, y con Vicente Aranda “**Amantes**”, en 1991, “**Intruso**”,1993, “**La mirada del otro**” en 1997 y “**Celos**” en 1999. Así mismo es autor de “**Motor**”, obra de

teatro estrenada en la temporada 1987-88 en el Teatro María Guerrero y que trata de un guionista y un director de cine, y la acción se desarrolla en el transcurso de la preparación de una película cuyo guión escriben a medida que van ensayando las escenas. Comprendemos que es un mundo que entiende muy bien, por trabajar en él.

Mencionaremos por último a Toni Martí, autor catalán y director teatral con textos actuales que han sabido conectar con el público. Su pieza “*Canvis*” (cambios), una comedia disparatada sobre las relaciones de seis jóvenes vecinos (3 chicos y 3 chicas), se presentó en Barcelona en 1996 dirigido e interpretado por Miquel García Borda. Éste mismo y el autor han escrito la adaptación cinematográfica y aquél se ha encargado también de dirigirla e interpretar el mismo papel que hizo en el escenario. La película se titula “**Todo me pasa a mí**”(1999) y en ella trabajan igualmente otros dos actores del montaje original

Y Carles Pons con una trayectoria parecida, con obras estrenadas y que murió adaptando la que mayores triunfos le dió “*El chapao (sin curro, sin pasta, sin na)*”, escrita en colaboración con los miembros del grupo de teatro del Kolectivo de Jóvenes del barrio de la La Coma de Paterna, bajo el auspicio de la Universidad de Valencia y que se vio en toda la Comunidad incluso fuera de los circuitos comerciales. La película se

llamó **“La Tarara del Chapao”** con dirección de Enrique Navarro Monje y se estrenó en 1999.

De todas formas al llegar aquí es necesario hablar de la buena relación que existe entre Teatro y Cine. Se guardan mucha más fidelidad que los otros tipos de textos literarios, aunque entre ellas, a veces, como mucho, podemos decir que sólo funciona aquello de “inspirado en...”; y el paso de un medio a otro cambia, trasiega, vulnera, y otras muchas “traiciones”.

Cuando existen cambios apreciables, se deben, como decía Linda Seger, a los cambios de mentalidad propios de la época en los que se elaboran las diferentes adaptaciones como ha ocurrido con las muchas de Shakespeare.

Y otras buenas versiones, buenas películas y buenas obras de teatro de fuera de nuestras fronteras de las que debemos dejar aquí constancia son : **“Algunos hombres buenos”**, **“Paseando a Miss Daisy”** y es muy conocida la historia de cómo **“Casablanca”** llegó a la pantalla, pero como la propia Seger (1993: 71) dijo

**“Hay mucho en el teatro que no se puede trasladar al cine”**

De ahí que recordemos lo que Claude- Edmonde Magny (*Apud* Linda Seger 1993: 58) señala en cuanto a las distancias más próximas entre Novela y Cine y más lejanas entre Teatro y cine

**El cine tiene actores, escenarios, sala, público, pero es radicalmente distinto al teatro, con el que, sin embargo, comparte esos elementos. El cine, al igual que la novela, es fundamentalmente relato. Busca un espectador individual y no un destinatario colectivo**

Mitry aboga por mantener intacta la obra teatral y “ponerla en escena” con procedimientos cinematográficos en beneficio de la expresión teatral (Mitry, 1978, II, 416-417)

Y sobre las obras de teatro que se filman, ¿qué podemos decir? Sencillamente, que una vez que se filman pasan a ser cine y dejan de ser teatro, porque su formato ya es en cine, véase teatro filmado, o bien sigue siendo una obra de teatro pero grabado simplemente en otro formato que no es el suyo propio y habitual.

El teatro se centra más en los temas, los personajes, el lenguaje; una cámara a veces puede mostrar más que una escena, pero la magia que se crea alrededor de una obra de teatro y su comunión con el público no se experimenta de la misma manera con el cine



Pero también el cine influye en el teatro y en los escritores

**En el caso del teatro hay acuerdo en considerar que el lenguaje cinematográfico ha influido en las estructuras dramáticas , como en la vertebración del tiempo en “*Muerte de un viajante*” (“*Death of a salesman*”, Arthur Miller, 1949), donde el presente que dura un día se ve interrumpido por sucesivas analepsis; en la simultaneidad de acciones en espacios y tiempos diferentes que hay en “*La doble historia del doctor Valmy*” de Buero Vallejo, gracias a la delimitación artificial del espacio escénico, o en la yuxtaposición de secuencias que existe en “*La monja alférez*” de Domingo Miras, como ha observado Díez Mediavilla (*Ríos Carratalá/Sanderson: 1996: p.26-27*)**

Y en el teatro vemos proyecciones cinematográficas como en “*Cegada de amor*” de La Cubana que “incluye” una película de Fernando Colomo.

También dentro de una obra de teatro es fácil encontrar proyecciones cinematográficas.

¿Existen textos teatrales más fácilmente adaptables que otros?

*Linda Seger (1993:71-73)* indica como requisitos para la adaptación de la obra teatral

a/ Que pueda desarrollarse en un contexto realista

b/ Que pueda incluir exteriores

c/ Que esté vertebrada por un hilo argumental, por una historia

d/ Que la magia de la obra no pueda residir en el espacio teatral

e/ Que los temas humanos puedan expresarse con imágenes más que con palabras

De todas formas , es conveniente señalar que no es lo mismo la adaptación de obras teatrales al cine, que la adaptación de representaciones teatrales o la de textos teatrales.

Cuando el teatro pasa al cine , la cámara actúa como un focalizador y selecciona y explica mas allá de lo que teníamos en el texto previo.

Lo que sí está claro y debemos decir aquí es que en los últimos años el cine se está convirtiendo en un divulgador de obras de teatro y gracias a él se conocen textos que, tal vez, de otra forma no se conocerían, como los que vamos a estudiar en los siguientes capítulos.

Por último queremos destacar la novedad que se está produciendo en España con éxitos de teatro que se pasaron al cine, fundamentalmente en EE.UU., y llegaron a ser películas muy conocidas y de pronto, vuelven a los escenarios. Me estoy refiriendo a **“La tentación vive arriba”**, **“Paseando a Miss Daisy”**, **“La cena de los idiotas”** y **“Full Monty”** y otras más que, posiblemente, llegarán .

¿Cuál es el motivo que lleva a adaptar estas obras, o mejor dicho a readaptar continuamente de un medio expresivo a otro?

A veces encontramos total similitud de diálogos y argumentos. En la mayoría, todas, exceptuando **“Paseando a Miss Daisy”**, la acción se ha trasladado a la España actual .

Los intérpretes, normalmente, han visto la película; Pepón Nieto dice que le han servido detalles. Amparo Rivelles, en cambio, a nuestro parecer un monstruo de escena, es única en sus interpretaciones.

Es cierto que la película tiene más ensayos y la comunicación es mayor en el teatro.

Las películas españolas también han sufrido este fenómeno o parecido, por ejemplo **“Familia”** de Fernando León de A. , interpretada en teatro por José Luis Pellicena quién en el programa “Metrópolis” de TVE. señala que “el talento escasea y cuando hay éxito se absorbe para un mundo u otro”

Nosotros pensamos que al público le gusta más así, e incluso que la película se olvida al ver la función.

De las obras que citamos tenemos:

**-“Paseando a Miss Daisy”:**

CINE: (1989) Dirigida por Bruce Beresford

TEATRO en España :(2001) Dirigida por Luis Olmos.

**-“La tentación vive arriba”:**

CINE:(1955) Dirigida por Billy Wilder

TEATRO en España: (2000) Dirigida por Verónica Forqué.

**-“La cena de los idiotas” :**

CINE (1998) Dirigida por Francis Weber

TEATRO en España (1998) dirigida por Paco Mir.

**-“Full Monty”:**

CINE (1997) Dirigida por Peter Cattanio

TEATRO en España (2001) Dirigida por Mario Gas.

**-“Familia”:**

CINE: (1997) Dirigida por Fernando León

TEATRO (2001) Dirigida por Carles Sans

Verónica Forqué , en este mismo programa, llega a decir que los que escriben, lo hacen para cine o televisión, fundamentalmente y Amparo Rivelles trata más bien de hacer ver que los autores consagrados escriben poco y el teatro no puede vivir de eso y por eso hay que acudir al repertorio en un sentido amplio.

Respecto a lo que hace diferente teatro y cine, el actor Pepón Nieto responde enérgicamente que es EL PÚBLICO, la adrenalina del directo , y,

Mario Gas, director de teatro y cine ve claramente que el teatro es siempre un plano general, pero vivo y directo y puede sufrir modificaciones, pero son parientes.

Palabras que ratifican con sus investigaciones estudiosos de la talla de los profesores Gutiérrez Carbajo, Ríos-Carratalá y V. Guarinos ( en *“Teatro histórico. Textos y representaciones.”* **J. Romera C y F. Gutiérrez, 1999**).

---

## Otros aspectos: EL GUIÓN

---

Por último y para terminar querríamos hacer una obligada referencia al **GUIÓN** y su función en estas relaciones extraordinarias de LITERATURA Y CINE , sea novela o teatro.

Lo primero que debemos destacar de la utilidad del guión es que mantiene su continuidad narrativa y dramática.

Por otro lado permite organizar todos los elementos técnicos y humanos. Permite, también, planificar la puesta en escena y organizar el rodaje, facilita la continuidad del montaje del material rodado y, viendo todo esto, está claro que se puede decir que el creador en una adaptación puede ser el director o el guionista. **(Mitry:1984:27)**

Parece ser que las novelas de procesos psicológicos son difíciles de adaptar; son más fáciles las de acción , pero ¿qué debe plantarse un guionista?

**Fusellier (1964, 134)** concreta lo siguiente:

a/Definir si hay que suprimir una parte del original

b/Elegir qué se conserva y qué se modifica, a fin de determinar el género del relato fílmico y el nivel de adaptación

c/Elegir sobre qué aspecto del relato va a hacerse hincapié: el ambiente, los personajes, el ritmo y valor dramático de la acción, el flujo del tiempo, etc.

d/Buscar las equivalencias de expresión y los procedimientos del estilo.(Sánchez Noriega:2000:59)

Si lo que nos interesa es el teatro y su guión para el cine debemos observar una ventaja inicial que es la duración y el carácter de representación, pero Bazin llamó al teatro “falso amigo del cine”. El profesor Sánchez Noriega en el libro que venimos citando también nos recuerda

**“En el caso del teatro, establecemos dos grandes tipos de función de si el punto de partida es una representación teatral o el propio texto de la obra. Otros autores han realizado categorizaciones según “el grado de autonomía funcional de las puestas en escena” y, respecto al cine narrativo, V. Guarinos (1996,54-55) distingue como grado cero el teatro filmado y los vídeos que graban puestas en escena; como grado medio el teatro televisado, las telenovelas y comedias de situación y, grado pleno, el cine teatralizado y cine narrativo”**

Así podemos decir que en las **ADAPTACIONES DE REPRESENTACIONES TEATRALES:**

1-Se parte de un montaje concreto realizado por un director, con unos actores, con un decorado y en un aspecto concreto, es decir, del teatro representado. En la medida en que hay un texto literario previo ( T1) que se ha plasmado en una puesta en escena (T2), cualquier operación sobre éste dará lugar a un texto fílmico(T3) de tercer nivel .

Básicamente caben dos posibilidades:

a.-Grabación de una representación. El realizador no modifica nada.

b.-Recreación de una puesta en escena, que se traslada a un plató donde cabe la posibilidad de adecuar el espacio teatral-escénico a las necesidades de expresión fílmica(...).

Es el procedimiento habitual del teatro en televisión donde, gracias a que la cámara adquiere el don de la ubicuidad (multiplica los puntos de vista y ofrece planos de distintas escalas) y a la disposición “cinematográfica” de los elementos del decorado, el espacio dramático deviene en cierta medida, en espacio profílmico, aunque remite



constantemente al espacio teatral y a su convención no realista”

En el caso de las **ADAPTACIONES DE TEXTOS TEATRALES:**

1.-El punto de partida es el texto dramático como tal, prescindiendo incluso de las acotaciones concretas destinadas a la escena, aunque no de su sentido, y cabe hablar de:

A.-Adaptación integral: Cuando el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico)

a.-A veces se intenta difuminar el origen teatral y se “airea” la obra , con exteriores, etc..

b.-Teatro en el cine, es decir

**“ la creación de un relato fílmico que muestra la puesta en escena en el sentido literal y originariamente teatral que tiene esa expresión de una obra de teatro; se trataría , entonces, de un relato de 2º orden dentro de la película”(Genette:1989:73-74)**

B.-Adaptación libre: Los elementos del texto teatral son el punto de partida.

**“Los procesos de esta adaptación operan en 3 niveles: a/ sobre el texto, cuyos diálogos se modifican, resumen, concentran, amplían o eliminan, etc.; b/ sobre la organización y estructura dramática, que desaparece en parte o por completo; y c/ sobre el espacio-tiempo, que**

sufre una transformación en orden a establecer unas nuevas coordenadas”(G., 1989:74)

Y aún añade otra categoría más allá de la adaptación a la que llama *DECANTACIÓN*. Puede pasar inadvertida porque no hay voluntad de adaptar, no se es consciente de ello.

Pero una conclusión muy curiosa a la que llega es la siguiente:

***“LA ORIGINALIDAD ABSOLUTA NO EXISTE, TODO TEXTO NOS REMITE A OTROS”.***

Conclusión que ya venimos manejando de la mano de otros autores y cineastas, como hemos visto anteriormente , por ejemplo la del director George Lucas.

Tal vez por eso es por lo que Manuel Iborra haya llevado al cine la filmación de una obra de teatro en la que el protagonista cuenta su historia como músico. El protagonista, Pepe Guindo, es un viejo actor (interpretado por Fernando Fernán-Gómez), que recuerda su vida y debe interpretar un monólogo haciendo el papel de un músico y hacerlo bien para que se lleve al cine.

La película no ha tenido mucha trascendencia, más bien ha pasado desapercibida, pero en ella un cineasta español ha sabido plasmar todo lo que venimos estudiando en este trabajo: teatro, cine, adaptaciones, guión,...de ahí que nos pareciese necesario mencionarla, para que se vea que es verdad, que un medio (cine, teatro, cualquier tipo de literatura) va alimentando a los otros y entre ellos se nutren.

Y acabaremos con esta parte teórica de la investigación, citando a Ángel Blasco, director de la Escuela de Artes Visuales de Madrid en el prólogo del libro de Linda Seger (1993:63), que nos recuerda

**Se ha dicho con frecuencia, que una película se escribe tres veces: en el guión, en el rodaje y en el montaje**

Y, con mucha más actualidad y profundización, destacamos los estudios sobre adaptaciones de los profesores José Antonio Pérez Bowie y F. Gutiérrez Carbajo(2003: 97-113).

## CAPÍTULO 3

## **3.PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS**

### **3.1. Generalidades**

### **3.2. Teatro, hoy**

### **3.3. Novísima dramaturgia española**

#### **3.3.1. La otra escena**

#### **3.3.2. El teatro alternativo**

#### **3.3.3. Otro teatro, otros públicos**

---

## **Generalidades del teatro español en las últimas décadas**

---

1970 es el año cimero del *NUEVO TEATRO ESPAÑOL* con un “Ciclo de Teatro Español Actual” en Barcelona. Aún la censura impide representaciones y son tiempos de cartas de solidaridad y de protesta.

El fenómeno más importante de los últimos años es, sin duda, la aparición de *NUEVAS EXPERIENCIAS ESCÉNICAS* con los Grupos Independientes tales como Los Goliardos, Tábano, La Cuadra... y especialmente los grupos catalanes: ELS JOGLARS, ELS COMEDIANS, TEATRE LLIURE y, por supuesto LA FURA DELS BAUS, aunque posteriormente.

En 1970 destacamos el espectáculo colectivo “*Castañuela-70*” con novedades importantes para el teatro español.

No dejan volver a Arrabal, pero en 1977, Marsillach monta “*EL arquitecto y el emperador de Asiria*” y decepciona.

De 1975 hasta nuestros días, con el final de la censura y el comienzo de la Democracia, asistimos a hechos relevantes: Se funda el Centro Dramático Nacional(1980) y la Compañía de Teatro Clásico; se incrementan los Festivales de Teatro, revistas de teatro como “*EL PÚBLICO*” se comercializan muy bien, pero hay pocos autores nuevos y se empieza a hablar de la paulatina desaparición del autor.

Son los años de la competencia del cine, la TV y otras diversiones.

En los años 80-90 coexisten dramaturgos de diversas promociones:

- Los consagrados: Buero, Sastre.
  
- Los que ya escribían en la dictadura y ahora se dan a conocer: Nieva, Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra.
  
- Autores más jóvenes, ya en plena democracia: Paloma Pedrero y M<sup>a</sup> Manuela Reina.

Si hablamos de las **TENDENCIAS PRINCIPALES DE LAS ÚLTIMAS PROMOCIONES** debemos mencionar:

- Los experimentos vanguardistas de Francisco Nieva y su “Teatro Furioso”, como “**La carroza de plomo candente**”.

- Fernando Arrabal y su “Teatro Pánico” con representaciones tardías.

- Experimentos de ruptura vanguardista como los de Alfonso Vallejo “**Orquídeas y panteras**” (1982).

-Y como ya dijimos, los Grupos independientes señalados anteriormente y renovados por otros como La Cubana. Llegan técnicas del “Living Theatre”, “Bread and Puppet” y eventos teatrales tales como GREC- 76, con gran éxito al principio, y que aún se mantiene.

En la línea tradicional continúan Buero, Gala y el éxito de Fernando Fernán Gómez con “**Las bicicletas son para el verano**” (1984), obra realista ambientada en la guerra civil.



Otras tendencias que podemos nombrar son:

- Realismo **HISTÓRICO** con obras como “¡Ay, *Carmela!*” de Sanchis Sinisterra (1987), “*Lutero o la libertad esclava*” de M<sup>a</sup> Manuela Reina (1987), “*Alesio, una comedia de tiempos pasados*” de Ignacio García May (1987) y Buero Vallejo.

- El Realismo **CONVENCIONAL** en la figura de Santiago Moncada con su obra “*Salvad a los delfines*”.

- Y el teatro **COMERCIAL** de Juan José Alonso Millán y Ana Diosdado.

Debemos decir que hablan de realidades del momento, mediante técnicas renovadas del sainete y la farsa, con esperpento, costumbrismo y realismo poético y fantástico. Tratan problemas actuales: paro, drogas, violencia, marginación e incomunicación humana.

Las Compañías concebidas como grupos, de las que hemos hablado en páginas anteriores, se consolidan a finales de los 80 y principios de los 90 y recuperan una afición por el teatro entre los sectores más jóvenes.

Reciben el espaldarazo de los entendidos y del público que llena las salas y también los polideportivos, las plazas de toros, los parques...Son espectáculos brillantes con base en el mimo, la parodia y la fiesta; y la palabra se va alejando poco a poco de los escenarios y apenas aparecen en los 90 relevos para un Buero o un Nieva.

Como hombres de escena debemos mencionar a José Luis Gómez, y José Carlos Plaza, con gran éxito de sus montajes en estos años.

Esas vanguardias que, antes y después del 75, alumbran figuras como Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo y otros, dejan paso a lo que se ha denominado *NUEVO TEATRO*

Este *NUEVO TEATRO* se da a conocer, con el **Premio Josep Maria de Sagarra** en 1963, cuando se vuelve a convocar al mejor texto original escrito en catalán, y se le otorga a Josep Maria Benet i Jornet por la obra “*Una vella coneguda olor*”. Este autor iniciará la “ Generación del 63”.

El profesor americano George Wellwarth con su obra *“El teatro underground español”* , publicada en EE UU en 1972 y en España en 1978, saca a la luz otros nombres, como José Rubial, Martínez Ballesteros y José M<sup>a</sup> Bellido.

Este grupo de autores, cronológicamente, llevará un claro paralelismo con el llamado *“TEATRO INDEPENDIENTE ESPAÑOL”* y los grupos, siempre citados, Tábano, Goliardos, y los de la Escola Dramática “Adriá Gual”, “La Ribera” de Zaragoza y el Teatro Circo de La Coruña y debemos mencionar el auge del Teatro Experimental Independiente , el Teatro Estudio (en Madrid, en el año 68 con W. Layton) y otros.

Este Nuevo Teatro Español tiene mucha obra escrita, pero también graves problemas para estrenar.

A finales de los 60 y principios de los 70 destacamos a los grupos, a Ruibal y Nieva, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla y Alberto Miralles (quien posteriormente en 1990 creó la AAT (Asociación de Autores de Teatro)) , a Roger Justafre, Eduardo Quiles y otros.

La vuelta al teatro de autor, después de pasar por la fase de los grupos y los montajes colectivos y por los montajes de renombre de directores o escenógrafos, se debe especialmente a un HOMBRE , con mayúsculas, de teatro: **JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS**.

Cuando estrena “*Bajarse al moro*” especialmente (además de otras obras suyas como “*La estanquera de Vallecas*”) y otras de distinto corte que hacen evolucionar su obra volviendo al texto, al sainete y a los problemas complejos a los que se enfrenta el hombre de la década de los 80, obtiene el gran éxito que supuso esta obra, tanto de taquilla, de público y de crítica.

Otros autores vuelven a escribir y surgen nuevos nombres que hoy ya están consolidados, pero este autor marca un antes y un después en el teatro español de las últimas décadas.

No debemos concluir este apartado sin mencionar, aunque sólo sea superficialmente, el panorama del teatro en el resto de España.

Empezaremos, en *Euskadi* por el Grupo de Euskal Herria, con Ramón Barea, fundador y director de “Cómicos de la Legua” y de “Karraka”; a Bernardo Atxaga, que además de novelista ha escrito para teatro y, en el capítulo de textos escritos para un grupo teatral, hay que mencionar la labor de Txema Ocio.

También tenemos, en *Galicia*, al denominado Grupo de Ribadavia, que proviene de los grupos teatrales que a partir de los 60 empiezan a organizarse en Galicia, rompiendo con todo lo anterior. En los 70, el movimiento teatral sigue la dirección de constituirse en un medio de resurgimiento del país en el aspecto social, cultural y político. En 1973, el Teatro Circo de La Coruña se preguntaba sobre las posibles soluciones para la creación de un teatro popular gallego y la respuesta fue clara: la lengua gallega y la defensa de la nacionalidad eran fundamentales.

No podríamos dejar de constatar aquí al hablar del teatro en esta parte de España del Festival de Ribadavia, de los premios Abrente, de la fundación de A Escola Dramática Galega, y otros organismos y grupos.

La llamada “Generación de los 80” se inicia cuando Camilo Valdeorras gana el concurso Abrente y se manifiesta una clara idea de volver al teatro de autor, que se había perdido con el teatro de grupo y los happening.

Son significativos los nombres de Alberto Avedaño, Miguel Ángel Fernán Vello, Xosé Cid Cabido y Andrés Álvarez Vila, nacidos entre 1957 y 1959.

De los 90, a escala nacional destaca Roberto Bolaño (fundador del grupo ANTROIDO en 1974) con su obra “*Saxo tenor*”, y un hombre emblemático del teatro gallego: Manuel Lourenzo; y sería imperdonable no mencionar al pluridisciplinar Antón Reixá.

La mayoría estrenan a partir de 1985, por ejemplo Cándido Pazó, Murado y Raúl Dans entre otros.

Y pasamos a *Cataluña* y los grupos, especialmente, los ya afianzados (Els Joglars, Comedians y otros), que llevan a cabo su cambio de estrategia: del teatro que no se basa en el texto, y de la lucha política, pasan a la hábil parodia de situaciones de nuestro entorno.

La denominada “**SEGUNDA GENERACIÓN DEL TEATRO INDEPENDIENTE**” engloba ya a otros nombres. Son los 80.

Blanca Berasategui los llamó “Generación de la Transición Política”, con personas que se formaron en el teatro independiente, lo cual les proporcionó un mayor margen de creatividad

Continúa, de otra parte, el teatro más representado de A. Gala, Jaime Salom y surgen los espectáculos de humor de Tricicle.

Pero si tenemos en cuenta las sucesivas convocatorias del Premio Marqués de Bradomín (instituido por el Área Teatral del Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales, para menores de 30 años- aunque la primera vez sea para menores de 26 y se recibieron 98 obras de 90 noveles) se puede apostar, de nuevo, a finales de la década, por la vitalidad de la escritura de teatro. Hablamos de Ignacio del Moral, Sergi Belbel, Javier Maqua, o Alfonso Plou.

La profesora María José Ragué-Arias en su obra “*El teatro de fin de milenio en España*” (1996:238)sostiene:

**“La nueva escritura comporta discontinuidad de tiempo y espacio: que los planos se superponen y confunden. Aparecen personajes abstractos, voces anónimas, despersonalizadas, que, a menudo, se confunden con los objetos. La ruptura de unidades, la yuxtaposición, los monólogos o recitaciones líricas sustituyen a los diálogos.”**

Miguel Ángel Villena dice que

**“Muestran preocupaciones de fondo que responden a un cierto denominador común y que abarca desde la crítica al racismo y al militarismo hasta las alusiones al mundo del cómic y de la televisión pasando por la atracción por lo marginal. Ahora bien, el objetivo siempre es el mismo: atraer a los jóvenes a las salas de teatro”<sup>19</sup>**

El actor, director y adaptador de textos, Gaspar Cano, no duda en afirmar que el teatro de texto ha vuelto a los escenarios. Lamenta que en España se reflexione poco sobre teatro, y critica que los poderes públicos apuesten tan poco por esta manifestación artística. Cano se muestra optimista sobre el renacimiento del autor teatral

**Durante los últimos 20 años, la estrella era el director. No se hablaba de los títulos de las obras, sino que la gente se refería a un montaje de Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Adolfo Marsillach o Miguel Narros. Esta tendencia se ha agotado, lo que no significa afortunadamente que no puedan y deban convivir montajes de gesto, obras de texto y espectáculos donde el director sea la estrella. En cualquier caso, este país ya ha impuesto un recambio en el teatro.<sup>20</sup>**

---

<sup>19</sup> VILLENA, Miguel Ángel. Los jóvenes autores de teatro devuelven la palabra a los escenarios españoles. EL PAÍS 27 de Octubre de 1997. Pág. 36

<sup>20</sup> VILLENA, Miguel Ángel. Los jóvenes autores de teatro devuelven la palabra a los escenarios españoles. EL PAÍS 27 de Octubre de 1997. Pág. 36



Una de las figuras más emblemáticas de esta generación, Sergi Belbel, profesor de teatro, autor y director añade

**“El autor teatral ya ha bajado del pedestal y ha ido en busca del público”**

y respecto al Marqués de Bradomín se pronuncia de la siguiente manera:

**Al tratarse de un premio estatal y marcar una limitación de edad de menos de 30 años no ha llegado a crear escuela, pero sí ha ofrecido una cierta imagen de marca. Es indudable que estamos ante un regreso al teatro de texto tras muchos años de hegemonía de la teatralidad del no - texto. También es cierto que la preponderancia del texto no impide incluir muchos elementos relacionados con la imagen, con una cultura audiovisual. Esta circunstancia explica que se adapten obras de teatro al cine como es el caso de “Chevrolet” basada en una obra de Javier Maqua o “Bwana” , versión para la pantalla de “La mirada del hombre oscuro” de Ignacio del Moral.<sup>21</sup>**

Aún así, también hablan del teatro como un trabajo colectivo, donde impera la colaboración de todos y es cierto que en estos últimos años el teatro ha recibido un gran espaldarazo con la entrega del Premio Príncipe de Asturias 1997, en Oviedo, a un genial actor internacional, fallecido poco

---

<sup>21</sup> Ibídem

después, Vittorio Gassman, al que recordamos en aquel fragmento de su discurso de agradecimiento:

**“Hágase en mí según la palabra”**

y no olvidemos el Premio Nobel de Literatura de ese mismo año, también en reconocimiento al teatro en la figura de Darío Fo, que fue acogido con entusiasmo.

Se dijo que la Academia Sueca había premiado al teatro con mayúsculas.

Los jóvenes autores reconocieron el legado de Fo, como vemos en declaraciones públicas de Alfonso Armada: “un texto dramático solo existe sobre la escena” o “la literatura dramática sólo se mira el ombligo si no se representa” según Sergi Belbel.

Este autor, profesor del Institut de Teatre de Barcelona añadió

**Estoy sorprendido por la cantidad de alumnos de 20 años que aspiran a ser dramaturgos<sup>22</sup>**

---

<sup>22</sup> VILLENA, Miguel Angel. *Los jóvenes autores de teatro devuelven la palabra a los escenarios españoles*. EL PAÍS 27 de Octubre de 1997. Pág. 36

Ya dijo el gran Vittorio Gassman

***“EL TEATRO ES UN ENFERMO CRÓNICO QUE SIEMPRE  
RENACE DE SUS CENIZAS”.***<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> INFORMATIVOS. TVE. Declaraciones del actor 1997.

---

## El teatro, hoy

---

Después del TEATRO INDEPENDIENTE, no debemos olvidarnos de aludir a las Revistas “**PRIMER ACTO**”, y “**PIPIRIJAINA**” (con la dirección del inolvidable Moisés Pérez Coterillo), a los estrenos de Fermín Cabal, J. S. Sinisterra, José Luis Alonso de Santos , al éxito de Fernán Gómez, la dirección del CDN (Centro Dramático Nacional) por parte de A. Marsillach, Nuria Espert, José Luis Gómez, Ramón Tamayo y posteriormente José Luis Alonso y otros; César Oliva y sus cargos y el apoyo gubernamental que comienza a hacer morir el teatro independiente.

Debemos hablar del Lliure con Fabiá Puigserver y Lluís Pasqual, del Teatro Estable Castellano encabezado por William Layton, el T. Estable Valenciano, la compañía “Julián Romea” de Murcia, el T. Estable de Extremadura o el Centro Dramático de Galicia y, cómo no, el Teatro

Fronterizo, a finales de los 70. Sobreviven también Tábano, Els Joglars, Comediants , y Dagoll Dagom.

En los 80 y 90, fracasado el golpe de estado, el poder del PSOE desde 1982 conlleva una política de presupuestos crecientes hacia el teatro, y Lluís Pasqual saltará del CDN al Théâtre de l'Odeón –Théâtre de l'Europe.

En 1984 se crea el CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) con sede en la Sala Olimpia de Madrid, para teatro experimental y alternativo, que estará dirigido 10 años por Guillermo Heras. Allí se representarán por primera vez obras de Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Sergi Belbel y de otros nuevos hombres de la escena.

La escalada del teatro continúa con las publicaciones de los Anuarios de Teatro, la trayectoria del teatro Clásico, los grandes presupuestos para los eventos del 92 y el teatro , que ha perdido los símbolos que necesitaba para la censura, recobra el sainete costumbrista y conecta con el público juvenil, incluso con temas como la guerra civil en “*¡Ay, Carmela!*”.

Las características del último teatro, el de la posmodernidad, son el eclecticismo y la metateatralidad (el fenómeno de la reflexión del teatro sobre su propia naturaleza) y la función del espectador.

Por otro lado siguen las presencias de Buero, de novelistas en el teatro como Delibes, Mendoza y la dramaturga Maribel Lázaro, además de otras. Pero quizá, el fenómeno más interesante es el de la dramaturgia catalana con merecido protagonismo de Benet i Jornet y Sergi Belbel, que estudiaremos en los próximos capítulos.

Y en cuanto a publicaciones, desaparecida Escelicer, toman el relevo otras como La Avispa, Cátedra, y Fundamentos.

A partir de 1996, con el triunfo del PP, se renuevan los cargos y llegan nuevos directores que, en general, rompen la ascendente línea que el teatro venía teniendo en los últimos años, como se ve, por ejemplo, en las directrices que está llevando el Teatro Español de Madrid, de gerencia municipal.

Pero vayamos deteniéndonos poco a poco en cada una de las décadas y empecemos por una de las generaciones más importantes de las que han surgido últimamente.

Después del teatro realista de Buero y Gala, Sastre, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y otros, hemos mencionado ya al denominado NUEVO TEATRO ESPAÑOL: Luis Riaza, Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Mediero, Miralles.

La llamada “Generación de los 80”, (nacidos en los 40) tiene nombres importantes como Luis Araújo, Chatono Contreras, Ignacio García May (hoy Director de la RESAD). Después conocemos los nombres de la “Generación Bradomín” y, además, debemos citar a otros sin adscripción conocida como Elena Cánovas, Manuel Carcedo, Patricio Chamizo, Julia García Verdugo, Lourdes Ortiz, M<sup>a</sup> José Ragué-Arias, José Luis Sampedro, Alfonso Zurro, sin reparar en edades o tendencias en otros géneros literarios.

En las declaraciones de uno de los autores de nuestro estudio: Sergi Belbel, apreciamos

**“El espectador no quiere oír ya sermones, están hartos del mensaje político- social, el que sea. Mis obras analizan sobre todo el horror cotidiano, un tema que, por supuesto, ya han tratado antes los escenarios; es la forma de enfocarlo, de plantearlo sobre las tablas lo que me interesa ; para mí, el teatro es una vía de sugestión más que de explicación o de adoctrinamiento.”<sup>24</sup>**

Siguiendo esta ideología podríamos encontrar lo que Manuel Gómez García ha llamado “*GENERACIÓN DE NOMBRE INCIERTO*”, constituida por los nacidos en los años 50 o bien en torno al 57 (Caballero,

---

<sup>24</sup> ESCENA nº 49. Septiembre – Octubre 1997

del Moral, Pedrero, Armada, Araujo, etc...). Otros la han llamado “Promoción del 57”, por ser ese el año mayoritario de nacimiento, muchos de ellos hoy consolidados.

Y la última generación reconocible y reconocida: aquella cuyos integrantes nacieron en los años 60 y a la que se ha encontrado un sonoro nombre: **GENERACIÓN BRADOMÍN:**

Estrenan en los 80 (Belbel, Plou, Maxi Rodríguez, García May y otros) y empiezan a ser considerados en los 90 (Antonio Álamo, Itziar Pascual, Mayorga, etc..).

No hay ruptura entre los dos ni tampoco con nombres anteriores. Coinciden en la temática: el poder, el dinero, el dominio del mundo, el amor, el sufrimiento infligido y soportado, la culpabilidad y la muerte...

Dice Gómez:

**La estética de los Bradomines está marcada por el regreso al lirismo y la recuperación del valor de la palabra. Su estructura es de corte cinematográfico, o bien una arquitectura teatral de corte clásico, que puede ser alterada en cualquier momento en función de los efectos que se pretendan conseguir.<sup>25</sup>**

---

<sup>25</sup> ESCENA nº 49. Septiembre – Octubre 1997



Son jóvenes que nacieron con el franquismo, fueron adolescentes con la transición y jóvenes con la democracia. Se desarrollan en núcleos urbanos y con ruptura de fronteras y base en figuras reveladoras de la escena europea (Strehler, Wilson, Brook). Abordan la escritura como oficio, camino de conocimiento y aprendizaje continuado “heredado” de los mayores.

Se aprende a escribir viendo teatro y leyendo, como las generaciones anteriores, pero también acudiendo a cursos, seminarios, talleres de dramaturgia (J. Sanchis Sinisterra desde la Sala Beckett de Barcelona, Marco Antonio de la Parra desde el C. N. de Nuevas Tendencias Escénicas o la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid).

A todo esto hay que añadir las posibilidades de ver teatro dentro y fuera de España, por la multitud de festivales, unido a las posibilidades de estrenar.

Festivales como los de Edimburgo (tres semanas en agosto), tanto el oficial o internacional, como el *FRINGE* o alternativo, que llega a tener más de mil actuaciones y cuyos responsables nunca niegan ninguna solicitud, son enormemente atractivos y ponen al alcance del asistente las últimas novedades.

También mencionaremos otros menos conocidos, en España, como el Festival Internacional de Teatre al Carrer de Vila-Real, entre los muchos que podríamos citar.<sup>26</sup>

Del 57-58 son Eduardo Galán, Alfonso Armada, Ernesto Caballero, y Paloma Pedrero.

En el período de la transición a la democracia , los espectáculos seleccionados por Eduardo Haro Tecglen en el diario EL PAÍS EN 1994 son:

-“*Las bodas de Fígaro*” del T. Lliure

-“*The street of Crocodiles*” del Théâtre de la Complicité

-“*Olana*”, producción del CDN

-“*Pasodoble*”, de Miguel Romero Esteso (producción del CAT de Sevilla

-“*La zapatera prodigiosa*” de García Lorca( con Natalia Dicenta)

-“*Perdonen la tristeza*” del grupo andaluz La Zanda.

---

<sup>26</sup> GÓMEZ, Lourdes. *Medio siglo de un vendaval de espectáculos*. EL PAÍS 11-08-1997 Pág. 19

- “*Sin maldita esperanza*” de Alfonso Armada
- “*Amador*” de Rijnders
- “*Triple retrato*” de Bielski
- “*Don Gil de las calzas verdes*” de Tirso de Molina (CNTC)
- “*El Nacional*” de Els Joglars
- “*MTM*” de La Fura dels Baus
- “*El cerco de Leningrado*” de J. S. Sinisterra.

En 1995 el espectáculo de mayor éxito de público, en Madrid, es “*Hombres*” , dirigido por Sergi Belbel (2º espectáculo de la compañía catalana “T. de Teatre”).

Otro éxito es “*Cegada de amor*” de la compañía La Cubana, espectáculo al que ya nos hemos referido en otras ocasiones.

A pesar de todo, el Estado en estos años, 80 y 90, sigue siendo el principal empresario teatral y el público de izquierdas ya no encuentra en estos años los incentivos de antes y el público de derechas se fue, escandalizado por los desnudos o por el lenguaje, y el público joven ve el teatro demasiado caro.

Es preciso decir que es importante el prestigio que han proporcionado premios como el Lope de Vega, el Calderón de la Barca, el Tirso de Molina, el Ignasi Iglésias (antes Sagarra), el Citat d'Alcoi, el Hermanos Machado, el Donosti, los de Ribadavia, el Born de Ciutadella y el Marqués de Bradomín, el Teresa León para autoras.

Además de Festivales internacionales, ya citados, fuera de nuestras fronteras, hemos llegado también a tener nosotros Festivales Internacionales de gran proyección y entre los que queremos mencionar el Compostela Millenium, que en 2000 trajo a España a Robert Wilson y su montaje "*Perséfone*", el Festival Internacional de Teatro Madrid-Sur (que cada año incrementa sus montajes y su popularidad), el Festival Belbel, promovido institucionalmente por el Instituto de Teatro de Barcelona y el C.D.N. de Cataluña, Congresos, talleres, seminarios sobre teatro y todo lo que ha supuesto un momento de relevancia para la escena.

La profesora Ragué menciona en **Valencia** la importancia de Rodolf Sirera, no sólo como autor, sino como hombre de teatro, al hacerse cargo de los teatros de la Diputación en 1984, el C. Dramático Valenciano, la Sala Escalante y otras iniciativas, los tiempos de Carmen Alborch, el IVAEM, su desaparición y otras muchas iniciativas que tienen como fin la

revitalización del teatro allí, que ya intentara en los 70 Manuel Molins. **(Ragué-Arias:1996: 121)**

Ultimamente debemos mencionar el Teatre Micalet desde 1995 y en 97-98 la Compañía MOMA en su teatro Espai Moma que programó un interesante ciclo de jóvenes autores valencianos “AUTORS: ARA I ACÍ”

Probablemente el gran nombre actual sea Carles Alberola y en gestión privada EL TEATRO OLYMPIA.

En el teatro independiente nombraremos a Juli Leal y es preciso señalar que en 1998 ocho autores valencianos han recibido 14 premios.

En el año 2001 Valencia es sede del Congreso Mundial Shakespeare y entre los numerosos festivales cuenta con la Mostra d’Alcoi, Teatre al Carrer de Vila-Real, Festival de Mim de Sueca, Festival d’Elx, Sagunt a Escena, y la ya prestigiosa Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante.

Penosamente una conclusión de Carles Alberola (TVE) nos resume el panorama actual: No existe producción privada y lo público no tiene en cuenta la emergente dramaturgia autóctona.

En **Cataluña** no debemos olvidar a Joan Abellán, Jaume Serra, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Dagoll-Dagom, y a Josep María Flotats, y su conclusión de que en 1995 hay varios teatros públicos pero pocos autores catalanes vivos **(Ragué-Arias: 1996: 122)**. Y Joan Baixas, cofundador de La Claca y que en 1998 se ocupó de la XIII Bienal de Teatro Visual y de Títeres de Barcelona con muy variados espectáculos.

Del **País Vasco** debemos informar de las ambiciones de un teatro universal, sin Centro Dramático, pero con una escuela de rango universitario y una red de teatros que funciona desde 1994, y grupos como Akelarre, los Cómicos de la Lengua, pero con un resultado de muchas compañías para un mercado tan pequeño y con un panorama confuso (**Ragué-Arias : 1996: 124**).

Desde Ignacio Amestoy hemos conocido a otros como David Barbero y Xabier Mendiguren. De los autores que empiezan en los 90 podemos nombrar a Xabi Puerta. Por otra parte hemos de mencionar a UR TEATRO y a la Compañía GEROA, muy conocidos a nivel nacional por la calidad de sus giras.

En **Castilla y León** en el año 1985 con el teatro Latorre de Toro comenzó el “Plan de Rehabilitación de Teatro” del Ministerio de Obras Públicas y en 10 años se han recuperado 13 espacios escénicos en la Comunidad además de otros construidos de nueva planta y desde 1993 se integran en la Red de Teatros Públicos de Castilla y León.

Según la estadística sólo un 3% de familias castellano-leonesas acudían a espectáculos relacionados con las Artes Escénicas contra el 6-8% medio de España

En **Asturias** se habla de escasa tradición teatral.

En los inicios de la democracia parecía que el eslogan de “NO HAY AUTORES” era una realidad, pero el CNNTE y otros han demostrado la falsedad de esta frase.

Probablemente el CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) sea quien más ha contribuido a este renacer de los autores teatrales

**Cuando en 1984 fue creado el CNNTE, lógico complemento al CDN, Guillermo Heras , su director, creyó oportuno buscar “nuevas tendencias” en hombres que procedían de campos ajenos, aunque afines, al teatral.**

**El CNNTE se inauguró con “*Geografía*” de Álvaro del Amo, en la temporada 1984-85, en la que también se hizo un espectáculo de Boadella y “*La sangre del tiempo*” de Ángel García Pintado. En su segunda temporada, el CNNTE coproducía con la Generalitat Valenciana “*Los abraxos del pulpo*” de Vicente Molina Foix y producía “*Negra seco*” de Marisa Ares y “*La soledad del guardaespaldas*” de Javier Maqua (Ragué-Arias :1996:239)**

---

## Novísima dramaturgia española

---

La profesora María José Ragué-Arias en una encuesta para la revista ESCENA se pregunta si la generación surgida a partir de 1984 conforma plenamente una generación. Son muy diversos, pero puede hablarse de rasgos comunes. Los entrevistados son:

Ramón Aguirre	Toni Cabré	Ignacio García May	Ignacio del Moral	Xabier Puerta
Carsten Ahernholz	Quico Cadaval	Aizpea Goneaga	Miguel A. Murado	Aleix Puig Gali
Antonio Álamo	Juan Antonio Castillo	Ramón Gomis	Enric Nolla	Margarita Reiz
Carles Alberola	Joan Cavallé	L.M. González Cruz	Txema Ocio	Maxi Rodríguez
Xavier Alberti	Enric Cruz	Rafael González	Antonio Onetti	Roberto Salgueiro
Luis Araujo	Llúisa Cunillé	Raúl Hdez. Garrido	Pepe Ortega	Jordi Sánchez
Alfonso Armada	Raul Dans	Roberto Herrero	Borja Ortiz	Lucía Sánchez
Yolanda Arrieta	Carmen Dólera	Eva Hibernia	Yolanda Pallín	Margarita Sánchez
Raimon Àvila	Manuel Dueso	Valle Hidalgo	Itziar Pascual	Paco Sangino



Angels Aymar	Beth Escudé i Gallés	Soledad Iranzo	Cándido Pazó	Roberto Santiago
Carles Batle	José Ramón Fernández	Pablo Ley	Paloma Pedrero	Mercé Sarrias
Lluís Antón Baulenas	Jordi Galceran	Angélica Liddell	Frances Pereira	Manuel Veiga
Sergi Belbel	Robert García	Garbi Losada	Josep Pere Peyró	Miguel Vigo
Roger Bernat	Rodrigo García	Ximo Llorens	Gustavo Pernas Cora	José A. Vitoria
Alberto Bokos	Ignasi García Barba	Fernando Mansilla	David Plana	Paco Zarzoso
Lino Braxe	Juan G. Larrondo	Jorge Márquez	Alfonso Plou	Alfonso Zurro
Ernesto Caballero	Fernando G. Loygorri	Juan Mayorga	Rafael Ponce	

Y las conclusiones a las que llega:

**La mayoría ha respondido a la encuesta, y no considera que exista generación(...) Entre los adjetivos más frecuentes para calificar su obra están los de sintética, humorista, comprometida, sugerente(...)Lo que más destacan del grupo es su tenacidad. Lo que más critican es la prisa por el éxito y la búsqueda de la comercialidad.(...) Y quizá lo que más pueda unirles es su utopía, su utopía personal del éxito de su teatro, su utopía global de un planeta socialmente justo, sano y culturalmente vivo. ¿Son una generación? El interrogante se mantiene. Los encuestados tienen edades similares, pertenecen al mundo del teatro y sus obras tienen interés y contemporaneidad”<sup>27</sup>**

---

<sup>27</sup> RAGUÉ – AIRAS, María José. *¿Una generación? Encuesta a representantes de la nueva dramaturgia española*. ESCENA. Septiembre – Octubre 1997, págs. 9 – 26.

Ellos a sí mismos se ven : Desconcertados, formalistas, nostálgicos, sentimentales, muy actuales, vitalistas, con esperanza, aburridos, windowsianos('95), humorísticos, mediocres, vanidosos, que intentan escribir demasiado, diversos en propuestas, perseverantes, que tienen poca difusión y atrevidos. Estos son los calificativos con los que ellos mismos se definen.

Y preguntados por la profesora Ragué-Arias sobre la obra de teatro más importante para ellos y de entre ellos, seleccionan las siguientes:

- "*Morir*" de Sergi Belbel es la más nombrada, seguida de "*Acera derecha*" de Rodrigo García"

Otras de Belbel son: "*Después de la lluvia*" y "*Caricias*".

A continuación figuran entre sus preferidas:

- "*La mujer precipicio*" de Enric Balaguer
- "*Dakota*" de Jordi Galceran
- "*Los camaleones también pagan*" de Toni Cabré.
- "*Las mujeres fragantes*" de José R. Fernández
- "*Mambo*" de Juan Antonio Castillo.
- "*Lista negra*" de Yolanda Pallín
- "*La oreja izquierda de Van Gogh*" de Antonio Álamo
- "*Lamiak*" de Garbi Losada

-“*Los borrachos*” de Antonio Álamo

-“*Los engranajes*” de Raúl Hernández Garrido y también  
suya “*Los malditos*”

-“*Notas de cocina*” de Rodrigo García.

El PP, en 1994 , en la constitución de la Comisión Nacional de Cultura, anuncia el deber de una política cultural desde el Estado “que preserve, incremente, prestigie y difunda este acervo grandioso que encierra lo que fuimos, lo que somos y los que seremos” (**Ragué-Arias: 1996:127**)

Eduardo Galán , como subdirector general de teatro con el PP, en 1996, propone políticas de desgravación fiscal para la apertura de teatros, supresión del IVA en las entradas, ayudas, publicidad gratuita, fomento del teatro de calle, programación y producción de autores vivos, mejoras, inversiones en teatro de niños y jóvenes (**Ragué-Arias: 1996:127**)

El teatro privado siguen en manos de los mismos o de sus hijos, pero empiezan otras formas de producción como Pentación, Anexa o Focus, formadas por profesionales del teatro, procedentes en algunos casos del teatro independiente.

Los mentores de esta importante Generación han sido Guillermo Heras desde el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas y Jesús Cracio desde el Instituto de la Juventud. Otros surgen apadrinados por la Sala

Beckett de Barcelona creada por Sanchís Sinisterra y su Teatro Fronterizo.

**Los comienzos visibles de la generación los hallamos en Sergi Belbel, un autor, internacionalmente reconocido hoy, que comenzó su brillante trayectoria con la obtención del premio Marqués de Bradomín en su primera convocatoria por el Instituto Nacional de la Juventud ,por iniciativa de Jesús Cracio, en 1985. Entre sus autores más representativos está Lluisa Cunillé, cuyo primer estreno fue “Rodeo”, obra ganadora del premio Calderón de la Barca en 1991, en una coproducción de EL TEATRO FRONTERIZO y el CNNTE que dirige Guillermo Heras. Hasta finales de los años 90, Belbel ha sido el único autor catalán cuyas puestas en escena han podido verse con frecuencia en los teatros públicos de Cataluña. Pero las Salas Alternativas y las pequeñas Salas del Instituto del Teatro –La Cuina, de Barcelona, y la Sala María Plans, de Terrassa- han abierto sus escenarios a estas jóvenes generaciones (*Ragué-Arias :1996:210-211*)**

Entre los jóvenes vanguardistas tiene cierto prestigio Josep Pere Peuró e Ignasi García Barba, y más recientes en el panorama catalán son Carles Batlle, Lluís Anton Baulenas, Jordi Sánchez y otros premios recientes como Xavier Berraondo y Manuel Veiga. Enric Rufas ha sido el finalista del Premio Ignasi Iglésias en 1995, que es el año donde comienza nuestro estudio. De este año también el Premi Born de Teatre fue para Jordi Galcerán.

Recientes también en Valencia no dejaremos de citar los nombres de Paco Zarzoso y Chema Cardeña.

En general, hoy, merece especial atención Juan Mayorga, que debe pasar a la historia contemporánea de nuestro teatro por la creatividad de

sus textos, con confesada influencia del cine y obras como “*Más ceniza*” que trata sobre la identidad. Otros nombres representativos son Alfonso Plou, Ignacio García May, Maxi Rodríguez y Borja Ortiz de Gondra. Y nombres como Rodrigo García ya campeon por escenarios internacionales.

Entre las mujeres citaremos a Encarna de las Heras, Liliana Costa e Itziar Pasqual. Las publicaciones de la RESAD nos acercan a Carmen Dólera, Eva Hibernia y a Margarita Reiz.

Enric Cruz, Rafael Durán, Alberto Bocos, Roger Bernat son autores de espectáculos presentados en el GREC-96. Otros aparecerán en la Muestra de Teatro Alternativo de Madrid y de Teatro Contemporáneo de Alicante. En el STI-96 se leía a Gerald Vázquez, premio de la SGAE, y estrenaba Toni Martín. **(Ragué-Arias:1996:263)**

De 1996 hasta el año 2000 Tomás Marco toma la dirección general del INAEM, Juan Carlos Pérez de la Fuente es nombrado director del CDN y Eduardo Galán es subdirector general de Teatro, como ya hemos advertido anteriormente.

Los autores constituyen la AAT creada en 1989 por Alberto Miralles, Eduardo Ladrón de Guevara y Manuel Gómez García e integrada en 1991 como sección autónoma en la Asociación Colegial de Escritores, y en cuanto a la escritura teatral podemos encontrar dos tipos:

De una parte, la de aquellos dramaturgos (Amo, Amestoy, Ares, Belbel, Alegre Cudós, Maqua, Medina Vicario, Melgrares, Molina Foix, Riosalido, Vallejo,...) que han permanecido fieles a procedimientos vanguardistas e innovadores(...) y, en algunos casos, se han decantado por actitudes nihilistas y por la denuncia, mediante el empleo a veces de símbolos y alegorías, de diversos aspectos de la sociedad contemporánea. De otro lado (Alarcón, Almena, Álviz, Armada, Alonso de Santos, Benítez, Cabal, caballero, Fernán-Gómez, Gómez García, Gracia, Fernández Lera, Ladrón de Guevara, Márquez, Moral, Murillo, Onetti, Pedrero, Maxi Rodríguez, S. Sinisterra) la de quienes aunque puedan servirse esporádicamente de técnicas más novedosas, se han esforzado por revitalizar el sainete, la farsa, el esperpento, la comedia de costumbres, el drama naturalista y el realismo poético y fantástico, con el fin de dar testimonio de los problemas de la sociedad en la que viven (*Gómez:1996: 136*)

y otros nombres , más jóvenes que coexisten con la Generación Bradomín:

Raúl Hernández Garrido, Aitana Galán, Encarna de las Heras, Margarita

Gómez García, Benito de Ramón, Laura Parra, Angélica González Cano,

Luis Miguel González Cruz, Juan Carlos Arce, Inmaculada Antonio Souto

(*Gómez: 1996: 137-139*).

Pero la conclusión de Gómez en su libro es que hay que fomentar el amor al teatro en las nuevas generaciones.

Es curiosa la opinión de José Sanchís Sinisterra, que critica el desfase entre teatro y sociedad en España y lamenta que los dramaturgos españoles no planteen “lúcidamente” en sus obras los problemas universitarios, la fiebre del consumismo, la utilización alienadora del

erotismo, la situación real de la mujer, la tácita admisión de ciertas formas- refinadas o brutales- de violencia, etc.<sup>28</sup>

Como última novedad es necesario mencionar aquí experiencias como la de LA FURA DELS BAUS en septiembre de 2000 con teatro digital en su obra "**OBS**", en la cual el internauta debe jugar y demostrar tener una obsesión total, para ser un actor real de la Fura. Se crean escenarios basados en el lenguaje furero y se utilizan los formatos Flash y Shockwave, combinados con tecnología de ASP (Microsoft Active Server Pages).

---

<sup>28</sup> PRIMER ACTO. *Encuesta sobre la situación del Teatro en España*. núm 100-101, nov-dic.1996, p.65



---

## La otra escena

---

La mayoría de estos autores se dieron a conocer en otros escenarios, los que se han denominado “Teatro Alternativo”, que estudiaremos a continuación, pero también, como el caso del autor que nos ocupa, los hay que han pasado al circuito comercial.

No se puede negar la existencia de esa “otra escena”.

Las llamadas Salas Alternativas son a la vez escenario, escuela y lugar de intercambio. La mayoría de las veces los locales tienen poco aforo y presentan dos o tres montajes al mes.

Surgieron en la segunda mitad de los 80 en Madrid y Barcelona. Se les llamó “**TEATRO ALTERNATIVO**” y empezaron trabajando en garajes y naves; eran colectivos que hacían el teatro que querían. Las salas alternativas son diferentes porque partimos de que sus miembros no son profesionales, no viven de ello. El público es joven. Quieren aprender sobre la condición humana con otros elementos didácticos.

Son hijos del Teatro Independiente Español y antes estaban más protegidos por la existencia del Centro Nacional de Nueva Tendencias Escénicas, dependiente del Ministerio de Cultura. Si el teatro independiente

luchaba contra una dictadura política, ahora se enfrentan a la dictadura del dinero.

Su existencia responde a la falta de canales para que gran parte de los profesionales del sector teatral mostrasen sus trabajos.

El gran ideólogo fue José Sanchis Sinisterra:

**Es una alternativa a la búsqueda inmediata de éxito, de rentabilidad comercial y de concepción del espectáculo..., un teatro que se aleja intencionadamente de la fastuosa escena del teatro institucional y de su adicción a la política cuantitativa”<sup>29</sup>**

Este autor citado creó una Compañía –Teatro Fronterizo-( a la que nos hemos referido en numerosas ocasiones), junto con Luis Miguel Climent, en 1979, para abrir nuevas vías a otro teatro, entendiendo éste como cultura y no como mercancía ni como transmisor de mensajes ideológicos. Tal vez fue éste el punto de partida.

Por último no queremos dejar de mencionar a esos autores que consideran la escritura como uno de los componentes de la puesta en escena, con influencias de Barba, Craig, Kantor, Koltés, de las corrientes expresionistas o el teatro oriental, del Théâtre du Soleil y que conciben su trabajo como escritura para el espectáculo, siguiendo la funcionalidad textual de los grupos independientes, la creación colectiva o la literatura

---

<sup>29</sup> TORRE,S Rosana. *La otra escena*. EL PAÍS DE LAS TENTACIONES. 5 – 2 – 1999. Págs. 4 – 7

performativa de las vanguardias de principios de siglo. Son los que Luis Araújo ha llamado “**Dramaturgos de la Deconstrucción**”. Se refiere a Antonio Fernández Lera, Sara Molina, y destaca sobre todos ellos al ya mencionado en otras ocasiones Rodrigo García.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> ARAÚJO, Luis. “*¿Que viene el boom!*”. DRAMA n° 1, p. 37

---

## El teatro alternativo

---

¿Es adecuado el término “alternativo”?

Parece que gusta más hablar de salas de pequeño formato, ya que de hecho las salas tienen un aforo que oscila entre las 20 y las 200 personas. Pero también hay diferencias cualitativas, éticas, ideológicas y estéticas.

Lo que más define las alternativas es que anteponen el interés artístico al económico o político.

Permitió el regreso al teatro de texto y tuvo que preocuparse de encontrar su público.

Para poder autofinanciarse deben recurrir a otras propuestas y actividades y las ayudas de la Administración son pocas y llegan tardíamente.

Su gran reto sigue siendo llegar a más público. Es un fenómeno joven y ahí han empezado jóvenes también dirigiendo e interpretando.

En realidad, nosotros creemos que el teatro alternativo es el que conecta con la vida.

¿De dónde salió la palabra “alternativo”? ¿Alternativo a qué?

Probablemente, a un vacío frente al que se alzaban las siguientes opiniones:

- 1.-Nuevos autores.
- 2.-Desarrollo de actores emergentes
- 3.-Nuevos directores.
- 4.-Espectáculos inviables comercialmente
- 5.-Rechazo del abuso institucional
- 6.-Rechazo de la chapuza y apoltronamiento generalizado
- 7.-Necesidad de mostrar nuevos códigos de comunicación
- 8.-Posibilidades de mostrar trabajos disparatados, etc.<sup>31</sup>

Varias generaciones se han forjado en las salas alternativas desde los años 80. La primera, la de los que rondan la cuarentena, le dio un quiebro al realismo que caracteriza a la mayor parte de sus antecesores e intentó claves nuevas y lenguajes nuevos. Los sucesores se han preocupado por nuevas formas o simplemente creen que tienen algo que contar y lo cuentan y otros grupos están integrados por diversos autores obsesionados por la forma escénica. Autores de la llamada “Nueva Dramaturgia” y citados en el capítulo anterior están ligados a Salas Alternativas. Pero hoy

---

<sup>31</sup> REVISTA PRIMER ACTO pág. 21.

su situación es de supervivencia y su característica siempre ha sido la falta de recursos económicos.. En Barcelona están muy integradas, pero en Madrid viven al margen del otro teatro. En 1992 se constituyó *La Coordinadora Estatal de Salas Alternativas*, para mejorar las infraestructuras y las condiciones de papeleo.

Alfonso Pintado, es, posiblemente, el pionero de las salas alternativas. Fundó la Sala Triángulo y junto a Imperdible de Sevilla, Pradillo en Madrid y Niessen de Rentería, formó la Coordinadora Estatal. Luego crearía la Coordinadora de Salas Alternativas de la Comunidad de Madrid (**Ragué-Arias : 1996: 146**)

Las Salas Alternativas se comprometen a un mínimo de 70 funciones al año, de las que al menos un 10% deben ser de autores españoles.<sup>32</sup>

En una sala alternativa se encuentra un ambiente más fresco, con escenario y butacas en espacios diferentes al tradicional (no olvidemos que algunas de estas salas han acondicionado otros espacios anteriores como La Nave de Cambaleo, en Aranjuez, situada en un antiguo matadero).

Entre todas han creado el *CIRCUITO INTERSALAS* para el intercambio de espectáculos y es interesante constatar que en la primavera

del 98 se celebró en Santiago de Compostela el V Congreso Estatal de la Coordinadora. Forman parte de esta Coordinadora las siguientes Salas:

- En Sevilla: La Imperdible
- En Zaragoza: Teatro Arbolé
- En Gijón: Quiquilimón.
- En Palma de Mallorca: Teatre Sans
- En Barcelona: Artenbrut, Sala Beckett (pionera),  
Tantarantana y teatre Malic
- En Badajoz: Tragaluz
- En Santiago de Compostela: Sala Galán y Nasa
- En Pamplona: E:N:T.
- En Bilbao: La Fundición

---

<sup>32</sup> EL PAÍS DE LAS TENTACIONES 5 – 2 – 1999. Pág. 14

- En Madrid: La Nave Cambaleo (Aranjuez), Ático Teatro(Getafe), Gurdulú(Leganés) y El Canto de la Cabra, Cuarta Pared, El Montacargas, Ensayo 100, Mirador, Triángulo, Teatro Estudio, Pradillo.<sup>33</sup>

Las razones que los responsables de las Salas dan para acudir a ellas son:

**Porque así ven rescatado el papel del verdadero actor y los espectadores que están vivos se encuentran con los actores que también están vivos (Jorge Eines.)**

**Porque son espectáculos de riesgo que buscan la innovación y el uso de otros lenguajes. Además de tratar temas cercanos a la gente (Eusebio Luna. ÁTICO TEATRO ENSAYO-100)**

**Porque se ven cosas diferentes con mucho valor artístico y es un dinamizador de iniciativas culturales. Porque se incita al espectador a participar (Juan Muñoz. PRADILLO)**

**Porque es un espectáculo en vivo a diferencia de lo que ofrecen la tele o el cine, es una experiencia nueva y tiene unos precios asequibles al bolsillo. (Alfonso Pindado. TRIÁNGULO).<sup>34</sup>**

---

<sup>33</sup> EL PAÍS DE LAS TENTACIONES 5 – 2 – 1999. Pág. 14

<sup>34</sup> *Ibíd.*



Todos estos directores de Salas, con grandes problemas para subsistir, siguen en ello contra viento y marea, porque ven la necesidad de estos espacios y porque como dice Ángel Facio:

**Entiendo que alternativa significa OTRO. Por lo que no paro de preguntarme, ¿y el UNO dónde está? Es una coña llamar a eso así.<sup>35</sup>**

Entre los autores que estrenan en estos espacios, dice Javier Vallejo<sup>36</sup> que han sido integrantes de varias generaciones, unos más preocupados por las estructuras, otros porque tienen algo que contar, pero hay que volver a destacar a Sanchis Sinisterra y a la alargada sombra de la Sala Beckett, porque por su influencia proliferan obras enigmáticas, elípticas, cuya acción no progresa o se trunca. Y hay autores que siguen viendo un comienzo, un desenlace y algo más entre medias.

Muchos son los que han empezado en Salas de este tipo, y aún siguen en ellas o comparten con otros tipos de estrenos. Yolanda Pallín, autora, dice:

**...Un poco lo deseas tú: lo de ser mala, que tal y como está el patio no es fácil; y otro poco te lo eligen los demás: lo de ser alternativo. Y tiene una gracia que te tiras, porque si a la siguiente función cambias de onda, porque estás contando una historia radicalmente distinta, alternativa a la anterior puede ocurrir que te vuelvas menos alternativo. Nos pasa a todos los que necesitamos desesperadamente ser alternativos a nosotros mismos. Los infieles por naturaleza.**

---

<sup>35</sup> EL PAÍS DE LAS TENTACIONES 5 – 2 – 1999. Pág. 7

<sup>36</sup> VALLEJO, Javier. *Autores de alterne*. EL PAÍS DE LAS TENTACIONES 5 – 2 – 1999. Pág. 10

La idea en la que se basan las Salas Alternativas es de un formato anticonvencional, sencillo cercano, auténtico. Además allí se intercambian las profesiones de autor y director( Alfonso Zurro, por ejemplo o Ernesto Caballero, desarrollan ambas) y otros que, como directores y promotores de estas salas, es preciso citar aquí. Hablamos de Xavier Albertí, Javier G. Yagüe, Joan Oller, Adolfo Simón, Carlos Rodríguez, Raquel Toledo, Rafael Rodríguez y Pablo Calvo entre otros.

Actualmente celebran la Muestra Internacional de Teatro desde 1989.

---

## Otro teatro, otros públicos

---

No hay manera de saber cuáles y cuántos son los espectadores del teatro alternativo. No hay estadísticas, ni estudios sociológicos, ni lo registra la Sociedad de Autores. Muchas salas se abarrotan de gente de la profesión que entran gratis, otras dan como entrada un billete de metro usado, a veces se hacen funciones pseudo-experimentales sin cobrar. En 1998, sólo por las Salas de la Coordinadora pasaron cerca de 300.000 espectadores.<sup>37</sup>

Los asistentes son universitarios, estudiosos, no espectadores emperifollados, aunque se parecen a los de los teatros comerciales de las grandes ciudades. Y a veces, aparecen por el reclamo de grandes actores: Echanove, I. Arias, y otros. Y a su vez de las “Alternativas” salen nuevas caras que surten al nuevo cine español: Nancho Novo, Juan Diego Botto, etc...

Las llamadas Salas Alternativas no están solas en esa otra forma de

---

<sup>37</sup> TORRES, Rosana. *Otro teatro, otros públicos*. EL PAÍS DE LAS TENTACIONES. 5 – 2 – 1999. Pág. 14

recrear la escena. Hay Salas que no se adscriben a nada ni nadie como la Sala AMBIGÚ, de Valladolid, con una exquisita programación. En Madrid, podríamos mencionar LA ABADÍA, con espectáculos de cuidada factura. En Vallecas tenemos EL TEATRO DE LAS AGUAS, LA ESPADA DE MADERA, LA ASOCIACIÓN.

Y deberíamos nombrar aquí también salas como BIZCOCHO, en tono de cabaret-teatro en Mérida (Badajoz), o el Teatro MINIC de Tenerife, el SANAU en Mallorca, o la Sala MONTANER en Barcelona

Para la difusión de estos conceptos nuevos de hacer teatro también existen Festivales, como TEATRALIA, que organiza la Comunidad de Madrid en la capital y sus municipios (normalmente en marzo), o revistas que estudian y analizan estos montajes como “UBÚ”, y también informa de estrenos y eventos.<sup>38</sup>

Mencionaremos para terminar los nombres de grandes directores como Pere Sagrastá, director de “T de Teatre” que surgió de la promoción de graduados por el Instituto de Teatro y a Helena Pimienta, directora de “Ur Teatro”, de Rentería.

Ninguna de estas manifestaciones se puede olvidar si hablamos de TEATRO, con mayúsculas, de los 90-2000.

---

<sup>38</sup> EL PAÍS DE LAS TENTACIONES. 5 – 2 – 1999. Pág. 14

Un informe que presenta la revista ADE, en 1996, sobre Teatros Públicos dice que los espectadores han descendido en Madrid y en el conjunto de España.

En 1989-90 se programaron 232 espectáculos

En 1990-91                      280

En 1991-92                      300

pero con menos representaciones y menor número de teatros en funcionamiento.

Informa también de que el precio medio de las localidades aumentó más del 50% y las Salas Alternativas tuvieron mayor número de espectadores y se consolidó su público.

Por otra parte explican la parte que se debe al mayor desarrollo del teatro escolar, sobre todo a partir de la LOGSE, y parece ser que el teatro universitario está en fase de reconstrucción.

Otras curiosidades que facilita el informe es el teatro de ciegos promovido por la ONCE, y menciona los dos grandes organismos de la escena que son la RESAD de Madrid y el Instituto de Teatro de Barcelona.<sup>39</sup>

¿Y del espectador de estos tiempos que se puede decir?

---

<sup>39</sup> ADE, nº 50.-51, abril, junio 1996

La revista **EL PÚBLICO** intentó bosquejar en 1991 los rasgos sociológicos más importantes con una encuesta sobre hábitos culturales promovida por aquella época por el Ministerio de Cultura.

Le salió un espectador no excesivamente fiel, urbano, veinteañero cuando es mujer, más maduro cuando es hombre, más soltero que casado, con estudios universitarios, empleado o estudiante y adicto asimismo a otras ofertas culturales. Menos aficionados al teatro que al cine o los conciertos pero superior a los toros o la ópera. Van más mujeres que hombres, pero estos con más frecuencia y solteros y separados más aficionados que casados. Más con estudios universitarios y es en general un público aficionado al consumo cultural.

Los problemas que presenta empiezan en un sistema teatral desequilibrado, con hábitos de otras épocas y una ineficacia en la gestión.

Para acabar, nos parece de razón mencionar el Festival Escena Contemporánea de Madrid, que ha llegado a su II edición, donde en las Navidades de 2001-2002 se vio teatro físico, sin argumento (*“KOS (hacerse el muerto)”* que se había estrenado en el festival de Sitges) y fue elogiado unánimemente, igual que los montajes vídeo-teatrales. Zona Cero inauguró un ciclo de espectáculos en espacios insólitos como un antiguo depósito de agua, hoy Sala de Exposiciones del Canal Isabel II y que

coordina Borja Ortiz de Gondra, con versiones de “Hamlet” como la de Miguel Morillo, “*Hamlet García*”, protagonizada por una alcohólica y un suicida, que actualiza el mito del joven que quiere ser feliz y se encuentra que el mundo parece haberse confabulado para impedirlo.

Para terminar diremos que después de las generaciones referidas, encontramos a jóvenes autores que rozan los 30 años y que forman parte de otra promoción. No son catalogables y aparte de los mencionados en otras ocasiones Yolanda Pallín, Itziar Pasqual, Borja Ortiz de Gondra, Rodrigo García y los cuatro dramaturgos del colectivo ASTILLERO: Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Luis Miguel González y Raúl Hernández, de Madrid; Luisa Cunillé y José Peyró, de la escuela Beckett de Barcelona; Antonio Alamo, de Sevilla y el valenciano Francisco Zarzoso, no debemos olvidar a la estrella de su generación : Sergi Belbel y es necesario decir de todos ellos que han ganado todos los premios teatrales que se han concedido en los últimos años, que han editado, pero no todos han tenido la suerte de ver representadas sus obras.

Uno de los premios más prestigiosos, el Calderón de la Barca, otorgado por el Ministerio de Cultura, lo han recibido varios de estos autores y como ejemplo más reciente, en 1997, señalaremos otro de los nombres que empiezan a sonar incluso fuera de nuestras fronteras: Borja

Ortiz de Gondra, cuyas obras enfocan conflictos de nuestro imaginario más inmediato: violencia, racismo, intolerancia, derecho a la diferencia, etc..., y que en realidad, confiesa, que lo que pretende es llegar a la gente.

Por último queremos dejar constancia aquí de la iniciativa de la Asociación de Autores de Teatro y de la Tertulia Lunes de Teatro (fundada por Manuel Gómez y Chatono Contreras) para crear una especie de Teatro de Cámara destinado a potenciar, a través de lecturas escenificadas, el conocimiento y la puesta en escena de obras de autores españoles vivos. Este proyecto se ha denominado Teatro de Fin de Siglo.



## **1. EL AUTOR : IGNACIO DEL MORAL**

**1.1. Datos biográficos**

**1.2. Obras**

**1.3. Contextualización**

**1.4. Lugar en el Nuevo Teatro**

**1.5. Los lectores**

**1.6. Teoría teatral**

**1.7. Constantes temáticas**

Ignacio del Moral

**DATOS BIOGRÁFICOS**

1957 [2-IX]. Nace en San Sebastián. Familia vasco - navarra. Su segundo apellido es Ituarte. Es el 7º de nueve hermanos.

1960. Traslado a Madrid.

1967. Bachillerato en el Ramiro de Maeztu.

1972. Estudios de Biológicas en la Universidad Autónoma de Madrid, que no terminaría.

1974. Participa en el Aula de Teatro de esa Universidad, dirigida por Manuel Canseco y Julia Trujillo. Allí conoce a Ernesto Caballero.

1976. Al calor de un encierro reivindicativo, escribe e interpreta El hundimiento de la Autónoma, un musical - canción épica- representado por facultades y centros educativos. Durante este encierro conoce a su mujer, Esther Blasco, estudiante de Psicología (después profesora de EGB). Del Moral no militaba en ninguna formación aunque sentía ciertas simpatías anarquistas.

1977. Compañía de Manuel Canseco. Interviene como actor en los coros de Orestes, de Eurípides, en versión de Juan Antonio Castro; y en

La Paz, de Aristófanes, en versión de Francisco Nieva. Con este último espectáculo realizó una gira por España que supuso un cierto descuido de sus estudios universitarios.

1978. Matrimonio con Esther Blasco.

1979. Abandona sus estudios universitarios. Entra en Teatro Libre que estaba escindido en dos grupos (los que representaban Del Laberinto al 30, de Alonso de Santos; y los que preparaban - vertebrados por el actor Félix Fernández- La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón, obra infantil de Alonso de Santos).

1980. Interpreta el papel de Dragón en La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón. Actúa en El reclinatorio, de Miguel Murillo (con el otro grupo de Teatro Libre).

1980/85 Participa en Tres Tristes Libres, un grupo nacido de la sección infantil de Teatro Libre: El ruiseñor (títeres), según el cuento de Andersen; Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza, creación colectiva en la que se combinan marionetas y actores; Entre pitos y flautas, besos, de Alonso de Santos.

1984 Beca de CNNTE (dirigido por Guillermo Heras) con la que escribe 3-9-1 Desescombro. Era director general de Música y Teatro José Manuel Garrido Guzmán. Participa en diversos talleres

de escritura dramática: el de Jesús Campos (invierno 1984) que le agrupa con escritores como Paloma Pedrero, Yolanda García, ocho en total, que llegan a adquirir una cierta conciencia de generación.

1986 Formación del grupo Calibán: En manos del enemigo, obra de Alonso de Santos sobre un cuento de Gorki, dirigida por Ernesto Caballero. [Último trabajo de Del Moral como actor]. Historias mínimas, Instituto de Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias (ITAE). Escuela de Arte Dramático. Gijón (Asturias) sobre textos de Javier Tomeo, Ignacio del Moral, Harold Pinter, E. Caballero y Paloma Pedrero con dirección de Robeerto Cerdá.

1986/89 Secretario de Alonso de Santos y colaborador con él en la serie de TV «Eva y Adán, agencia matrimonial». Adaptaciones para diversos grupos.

1989 Guionista de TV («Buscavidas», «Farmacia de guardia», «Ay, Señor, Señor») que hace que sus textos teatrales disminuyan en cantidad, aunque las nuevas circunstancias favorecen un mayor rigor dramático.

---

**OBRAS**

---

1982. **La gran muralla** (1982). I Premio de Teatro Infantil sobre el Medio Ambiente (Ayuntamiento de Badajoz, VI-82). Estrenada-versión corregida - en la Sala San Pol (5-XI-1988), por Gorgona Teatro Urbano, dirigida por Javo Rodríguez, que le dio el título de **Kakadú, Kakadú o La gran muralla**. Publicada en Valladolid, CA Popular Valladolid, 1989, 104 p.
1982. **Leve, breve son**. (Fantasía dramática). Obra breve de aire modernista. Ni publicada ni estrenada.
1983. **Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe**. Estrenada por Producciones Marginales (primer espectáculo de la Compañía), en el Colegio Mayor Chaminade (21-X-1983), dirigida por Ernesto Caballero. Posiblemente antes o después se estrenó en la RESAD, de donde procedían los miembros de Producciones Marginales.
1984. 3-9-1 **Desescombro (Al lado de Madrid, Hiroshima fue una falla)**. Escrita con la ayuda de una beca del CNNTE. Se dio una sola función en Cabueñes 1986 - encuentros organizados por el Instituto de la Juventud, alentados por Jesús Cracio - «muy alterada por los actores y de la que no me considero autor».

1985. **Sabina y las brujas** (o **La noche de Sabina**). Dirección de Javier García Yagüe, por Historias Aparte, estrenada en el encuentro de Cabueñes (19-VII-85). Repuesta en el Salón de Actos de Caja Palencia (1-VII-1989), dirigida por Francisco Javier Blanco, con el Taller Permanente de Teatro Palentino (TP.TP.)
1985. **No hay función por defunción**. Obra colectiva del grupo La Fuga en la que colaboró con tres sketchs: 1) Pepito - Elías. 2) Tani - Pepito. 3) «El mitin». Dirigida por Javier García Yagüe, se estrenó en el CC de la Villa (24-IV-1985).
1986. **El niño que descubrió un mundo**. Obra infantil breve. Ni estrenada ni publicada.
1986. **Farsa para títeres I. Una noche de luna llena de ganas de juerga**. Breve pieza mágica. Ni estrenada ni publicada.
1986. **Una del Oeste**. Dirección Angel Marco. Estreno en la Sala La Bicicleta de Madrid (18-XI-1986), por Cocktail, Teatro Pirata.
1986. **Una de dos o Tus sobrinas no olvidan**. Obra nunca representada, que ha conocido varias versiones, y de la que se realizó una lectura en el Ateneo en septiembre de 1987.
1987. **Zenobia**. Dirección de Ernesto Caballero. Presentada en Cabueñes (12-VII-1987), por Producciones Marginales. Es una versión libre de La gran Zenobia, de Calderón.

1987. **Historias para -lelas**. En colaboración con Margarita Sánchez. Dirección de Angel Marco y Juan Manuel Álvarez. Presentada en Cabueñes (15-VII-1987). Presentada en la Sala San Pol de Madrid (¿1988?).
1987. **Chantecler**. Versión de la obra de Edmond Rostand. Repuesta en los Teatros del Círculo de Bellas Artes en noviembre de 1988, por el grupo Corral 86, dirigida por Juan Antonio Vizcaíno.
1988. **Un día de espías o El caso del repollo con gafas**. Dirección de Angel Marco. Estreno en la Sala San Pol (30-I-1988), por Cocktail, Teatro Pirata. Escrita en 1987. Publicada en Valladolid, Castilla Ediciones, 1994, 57 págs. (Col. Campo de Marte 8). Su autor la cataloga de «tebeo gracioso».
1989. **Aquarium**. Dirección: Susana Hernández. Estreno en Sala Fernando de Rojas de los Teatros del Círculo de Bellas Artes (18-IV-89). Escrita en 1986. El texto se estrenó en versión corregida.
1989. **Días de calor**. Premio Cabildo Insular de Gran Canaria 1989. Estreno en Agüimes (Las Palmas), 13-IX-1989 con dirección de Federico Roda. La versión en catalán (**Viure a Malibú**, traducida por Josep M<sup>a</sup> Carandell), también dirigida por Roda, se estrenó en el Teatro del Sol de Sabadell (12-I-1990), producido por

el Centre Dramàtic del Vallés (Tarrasa) y Línia Débil. Repuesta en 1996 por Titirimundi, de Sevilla, dirigida por Juan Manuel Álvarez.

1990. **El gato con botas**. Versión del cuento de Charles Perrault. Dirección de Javo Rodríguez. Estreno en la Sala San Pol (10-II-1990). Escrita en 1987. Publicada con el título **Los enredos del gato con botas**, Madrid, Editorial CCS, 1996, 72 págs. (Col. Galería del unicornio).

1992. **Papis y Oseznos**. Dos obras cortas estrenadas en la Olimpia (7-III-1992), dentro de un espectáculo titulado "**Precipitados**", que incluía obras de Caballero y Alas, dirigido por Jesús Cracio. Publicada por el CNNTE.

1993. **La mirada del hombre oscuro**. Estrenada en la Sala Olimpia (8-I-93), dirigida por Ernesto Caballero. Ganadora del I Premio de Teatro de la Sociedad General de Autores de España 1991. Publicada: Madrid, SGAE, 1992, 100 págs.

Imanol Uribe la llevó al cine con el nombre de **Bwana**, Concha de Oro del Festival de San Sebastián de 1996, con María Barranco, Andrés Pajares y Emilio Baule. Seleccionada por la Academia española para aspirar a un Óscar de Hollywood.



1994. **Demasiado tarde**. Encargo del ICONA para su campaña contra los incendios forestales.
1994. **Fugadas**. Estrenada en la Sala Cuarta Pared (10-VI-1994), dirigida por Ernesto Caballero.
1994. **Para que siga la vida**. Obra patrocinada por el ICONA. Publicada por ICONA, Madrid, 1994, 39 págs. Representada por Zascandil por toda España entre 1994 y 1995.
1995. **El bosque es mi casa**. Obra patrocinada por el ICONA. Publicada por ICONA, Madrid, 1995, 56 págs. Representada por Zascandil por toda España entre 1994 y 1995.
1996. **Todavía hay tiempo** [Título provisional]. Obra patrocinada por el ICONA.
1997. **Páginas arrancadas del diario de P.** Escrita en 1994. No publicada. Una versión, que incluía doce secuencias de la obra, fue estrenada dentro del VIII Festival Alternativo de Madrid en la Sala Ensayo 100 (7-II-1997), dirigida por Andrea Pinçu, e interpretada por parte de la compañía titular de la sala: Miguel Escutia, Pilar Romera y Antonio Martínez. Publicada junto a **Boniface y el rey de Ruanda, rey negro**, Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1997, 132 pp.

1997. **Boniface y el rey de Ruanda, rey negro.** Escrita en 1995. Estrenada en el Teatro Olimpia (CDN) (18-IX-1997) con el título de Rey Negro. Intérpretes: Juan José Otegui, Manuel Tejada, Lola Casamayor, José Luis Santos, Ana Soriano... Escenografía: José Luis Raymond. Dirección: Eduardo Vasco. Para el estreno el autor hizo algunas correcciones del original. Publicada junto a **Páginas arrancadas del diario de P.**, Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1997, 132 pp.

1998. **Oseznos**, se incluye como unas secuencias de la película “Barrio” de Fernando León.

1999-2000. Colabora como guionista en series de TV. tales como “Farmacia de guardia”, ¡Ay, Señor, Señor!, “El Comisario” y otras.

200-2003. Colabora como guionista en las películas “*Los lunes al sol*” de F. León de A. y “*Cuarta planta*” de A. Mercero.

---

## Contextualización

---

Desde los años 70 varios países, entre ellos el nuestro, están viviendo un fenómeno político-social cuyas consecuencias aún no se pueden medir. Estoy hablando de la inmigración. Inmigración de turcos hacia Alemania, de asiáticos a Gran Bretaña, de balcánicos a Italia, de sudamericanos a EE.UU.y España, de africanos a Europa. En todos los casos, la situación por la que atraviesan esos hombres, mujeres e incluso niños, es penosa, en condiciones infrahumanas, que en la mayoría de las ocasiones les supone la muerte. De no ser así, la situación que les espera en los países receptores no suele ser mejor: o les deportan o les espera la miseria o los trabajos más ínfimos. Cuesta y son pocos los que llegan a una situación políticamente legal y económicamente estable.

De este fenómeno se derivan conductas de los ciudadanos de todo tipo: compasión, indiferencia, apoyo por medio de organizaciones gubernamentales u ONGs y también, ¿cómo no? racismo y xenofobia.

En esta coyuntura se enmarca no poca porción de la literatura actual, bien sea en teatro, novela, poesía y fuera de la literatura o como

complemento, el cine.

La obra de Ignacio del Moral se encuadra en unas décadas en las cuales los sentimientos hacia los otros marcan un hito importante, las relaciones con los que nos rodean, que a veces no son iguales a nosotros, bien por color, ideología, religión, etc y nos hacen enfrentarnos a estas cuestiones, olvidando las más de las veces que también nosotros en un pasado reciente fuimos un pueblo inmigrante.

Por eso no resulta extraño encontrar otras obras, de otros autores y en otros lugares que, antes o después que del Moral, tratan las mismas pasiones. Así podemos citar:

“*Andalucía amarga*”, espectáculo de Salvador Távora, donde se cuentan las dolorosas sensaciones que causa la emigración.

O, en EE.UU. desde piezas de café – teatro como “*El mono piadoso*”, que ataca férreamente al racismo de ese país o autores como Israel Horovitz con “*El indio quiere el Bronx*” (“*The indians wants the Bronx*”) que trata de la lucha de clases y la dignidad.

Podríamos añadir nombres como Ikiá Tania Dayán, a finales de los 70 (Premio ACE a la mejor actriz por su participación en “*Inquisición*” de Fernando Arrabal) con “*Thanksgiving in Union City*”, obra en la que propone una revisión del proceso que integra a los cubanos recién llegados a EE.UU.

La relación entre mundos diversos, el recelo - rechazo hacia el “otro”, constituye una fuente importante, podríamos decir, en el teatro de nuestro siglo. Recordemos que eran italianos los emigrantes de *“Panorama desde el puente”*, “colonizadores” franceses ante una mayoría negra en *“Combate de negro y de perros”*, polacos en EE.UU. en *“Un tranvía llamado deseo”* y otros.

En España empieza a haber abundante bibliografía sobre estos temas, que ya aparecen como rutinarios en los periódicos.

**La inmigración será para la CEE el gran problema de los años 90, de acuerdo al diagnóstico establecido por los respectivos informes elaborados el pasado año por la Comisión Europea, el Grupo para la Inmigración integrado por representantes de los estados miembros y por el Parlamento europeo. Este último denunció el pasado mes de septiembre el auge del racismo y la xenofobia en Europa.**

**En la CE viven en estos momentos más de ocho millones de inmigrados ilegales, a los que se añade un número indeterminado, pero superior a los dos millones de personas residentes ilegales. A pesar de las medidas restrictivas impuestas en todos los Estados miembros, las entradas de ilegales han comenzado a dispararse por las nuevas puertas que constituyen los países del sur de la CE: Italia, España, Portugal y Grecia.<sup>40</sup>**

Gary E. Bigelow, en su conferencia dada en Boulder, Colorado, en septiembre de 1995 cita varios textos publicados en nuestro país al respecto.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *“La CEE estudia restricciones a la inmigración”*. EL PAÍS 14 de enero de 1991, pág. 4

<sup>41</sup> CALVO, Tomás. (1989). *Los racistas son los otros*. Madrid. Editorial Popular.

Y este es el contexto histórico en el que se verá envuelto nuestro autor, Ignacio del Moral, cuando decide escribir su obra *“La mirada del hombre oscuro”* y de cuya fuente beberá en el tratamiento de su obra. Él mismo contará su génesis, como veremos más adelante.

Es un hecho que en el momento de escribir la obra, empiezan a aparecer en la prensa los primeros indicios de los inmigrantes y las características de su llegada, así como los comportamientos de las personas en los países receptores.

**El Ministerio de Asuntos Sociales acaba de terminar su Plan de Integración Social de los Inmigrantes para prevenir la marginación y los brotes xenofóbicos. Sin embargo, el programa ha sido acogido con cierto escepticismo por muchas organizaciones de emigrantes. Según ellos el plan tiene buenas intenciones, pero quedan contradicciones y no tendrá eficacia mientras persistan las trabas a su seguridad jurídica y el bloqueo del Ministerio de Exteriores a los visados. Por eso dicen que es el gobierno el que fomenta la marginación. Pero hay más: sólo el 20% de los trabajadores extranjeros planea volver a su país de origen. Ese cambio da miedo a la población española porque aumenta el paro y alimenta los brotes de rechazo hacia los nuevos llegados.**<sup>42</sup>

---

CALVO, Tomás. (1993) *Educación para la tolerancia*. Madrid. Editorial Popular

CALVO, Tomás. (1993) *El crimen racista de Aravaca*. Madrid. Editorial Popular

TORRES, Rafael. (1995) *Yo, Mohamed: historias de inmigrantes en un país de emigrantes*. Madrid. Temas de hoy.

Anon., Interculturalidad. Documentación social. Revista de estudios sociales y de sociología aplicada, 97 (oct.-dic. 1994) págs 46-47.

COLECTIVO AMANI. (1994) *Educación intercultural. Análisis y resolución de conflictos*. Madrid. Editorial Popular

<sup>42</sup> España deja de ser un país de tránsito para los inmigrantes y se convierte en un destino estable. EL PAÍS 8 de enero de 1995.

Nathalie Batens, en la traducción al neerlandés de esta obra de Ignacio del Moral, habla también del problema de la comunicación entre dos culturas que se percibe en la obra de teatro que estamos tratando.

Más allá de la trágica anécdota contada en esta obra está en cuestión el problema de la inmigración individual y la reacción de la población autóctona a estos casos. No la reacción oficial, intelectual o académica, sino la primaria, la epidérmica, la popular.

---

## Lugar en el Nuevo Teatro

---

El mismo autor responde:

**Yo no tengo conciencia de ocupar así... ningún lugar muy particular. Yo creo que el mérito que tiene... Yo creo más bien que soy epígono de unos autores que sí ocupan un lugar en cuanto al renacimiento de... la conciencia de autores teatrales que son Fermín Cabal, Alonso de Santos, yo me inscribo en esa corriente, me considero seguidor... ¡en fin! Sí, hay algunos autores que son Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, gente de esta edad que estamos muy relacionados, sobre todo por la edad, y ahí sí que formamos parte de un grupo que tomó en serio su conciencia de autores teatrales; todos veníamos de una forma u otra de ser actores, directores y demás, pero nos decidimos a escribir y tomamos conciencia de autores y en una época en la que el término tenía un cierto desprestigio, no se valoraba mucho. Había mucho teatro independiente, que se basaba siempre en arreglos, adaptaciones, creaciones colectivas y siempre había en el fondo un dramaturgo, pero no se consideraba como tal, ni se firmaban siquiera los textos muchas veces y ahí unos cuantos, de repente, tomamos conciencia de autores teatrales. Yo ocupó dentro de ese... grupo, pues quizá uno de los que ha tenido más suerte,...pero poco más.**

**No creo... no tengo ¡vamos!, tengo relaciones de amistad con los autores, pero... .Así como al principio sí crees que formas un grupo, una generación y demás porque te unen muchas cosas, la gente cuanto menos edad tiene más se parecen unos a otros, luego te vas individualizando según... los chicos de 20 años se parecen todos mucho, ¿no?. Sus inquietudes son muy parecidas cuando escriben, luego ya te individualizas y yo aparte de las relaciones de amistad, no tengo sensación de pertenecer así... .Visto desde fuera, probablemente sí, habrá características muy reconocibles, pero desde dentro... es difícil.**

**Yo me considero, como ya he dicho, epígono de Alonso de Santos. Y dentro del Nuevo Teatro, yo creo que tengo una trayectoria bastante personal en ese sentido porque he escrito en cada momento lo que me ha venido en gana, y luego yo sí, siempre reconozco que de una obra a otra en el fondo todas mis obras son la misma obra, una y otra vez, pero he escrito de una manera que en cada momento me podía apeteecer y no me... Mis influencias son de este tipo. Muchas lecturas y... .**

**Yo soy más lector de novelas y espectador de cine que de obras de teatro. Teatro he leído con más o menos lógica y he visto mucho cine, mucho cine, más cine que teatro. Yo creo que me he alimentado más de cine que de teatro.**



**El cine me gusta mucho, ahora me gusta más el de pequeño formato, que se acerca al teatro. Pero tanto como lector como espectador de cine soy muy ecléctico. No tengo géneros favoritos. Desde pequeño he sido un devorador de películas.**

**De pequeñito me metía en un cine de sesiones dobles y devoraba todo lo que me ponían y las veía todas y me daba igual lo que ponían esa semana.**

**Y en las novelas igual, yo iba a la biblioteca de mis padres y pum, pum, pum, a empezar a expoliarlos, sin mucha organización. Luego, además, yo fui estudiante de ciencias y entonces me falta una base teórica porque entonces elegías ciencias en 4º de bachillerato y curiosamente mi dedicación ha sido más bien de letras y sin embargo estudié ciencias.**

**No he tenido esa formación literaria de los que han hecho una carrera de letras que te ayuda a sistematizar tus conocimientos. Mi formación ha sido de aluvión, mucha curiosidad y aluvión.**

**No sabría, por tanto... decir... ni de dónde vengo... ni... adónde voy.<sup>43</sup>**

Respecto a la evolución él mismo continúa:

**Me gustaba mucho ser actor también, empecé a los 12 años como actor en compañías no profesionales y entonces tenía estas dos aficiones que confluyeron casi inevitablemente, pues escribiendo un texto teatral alguna vez, que fue una obra infantil “La gran muralla” y lo que pasa es que justamente el hecho de escribir esta función y ganar un premio fue lo que me estimuló a escribir y seguir con café- teatro. Que a lo mejor, si no hubiera ganado, hubiera sido una experiencia aislada, también es verdad que el destino juega de manera inesperada.**

**Es muy curioso y después yo continuó escribiendo cosillas así, poco a poco... escribí para el grupo en el que estaba, pero luego se hizo por otro lado, luego escribí otra cosa, una especie de remedo, de parodia de “Robinson Crusoe”, que ahora se va a reestrenar y que escribí porque me pareció y fue el primer trabajo de Ernesto Caballero como director en la Escuela Teatral.**

**Después de esto, me ofreció una beca el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que llevaba Guillermo Heras. Fue en el año 83 o por ahí, y me impresionó mucho porque de repente alguien desde un sitio oficial apostaba por ti, bueno, pues escribes y me supuso una responsabilidad.**

**Fue una cantidad casi simbólica, me dieron 250.000 pesetas y sin embargo fueron sumamente significativas. En la miseria en la que yo vivía entonces me resolvieron 3 meses y me apuntaló muchísimo, por eso digo que yo...he tenido mucha suerte, he encontrado apoyos...pequeños..., pero creo haber sabido provocar el apoyo y haber sabido aprovecharlo.**

---

<sup>43</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

Soy muy agradecido realmente y al mismo tiempo, no tengo orgullo en ese sentido. Me gusta escuchar y recibir consejos y ese ha sido, tal vez, mi gran capital.

Después estaba Rafael Álvarez, “El Brujo” empezando y otros y llegamos a coincidir en escena como actores. Me pidió una obra y es la que también utilicé para cubrir la demanda que suponía la beca y esa obra ni quedó muy bien, ni se hizo, ni nada.

Se hizo una representación medio pirata y tal, pero era otra obra mía más. Ya tenía 3 ó 4 obras escritas. Si escribes una obra, pues no eres un autor. Si escribes 2, bueno, pero 3... es un peso para seguir escribiendo.

Yo tenía entonces unos 25 años y realmente tienes muchísimo entusiasmo. Luego los grupos que yo conocía y que era el que escribía de los amiguetes, me animaron... mucho a escribir funciones infantiles para ellos, y de repente... me empezaron a relevar como actor... Poco a poco fui dejando de actuar porque el grupo en el que yo estaba se disolvió y me centré en escribir y bueno, nadie me echaba en falta como actor y sin embargo, parecía que como escritor la gente me quería. Escribía mucho, casi de encargo.

Y “La mirada” fue como un punto de diferencia y un poco la culminación de un ciclo que empieza con “Robinson Crusoe”.

Fue la primera obra que escribí después de llevar un tiempo escribiendo para TV. Siendo guionista. No tenía tiempo y “La mirada” la escribí con mucha libertad, sin prisa por que se estrenara, porque antes escribía y quería estrenar inmediatamente y para que fuera así escribía obras muy posibilistas en el sentido de que siempre estaba pensando en los repartos que tenía, que eran cuatro amiguetes, una furgoneta y cosas así.

Eran obras de pequeño formato, de batalla y humor un poco superficial, digamos, fáciles de interpretar porque más bien recurrían a ti por bastantes extremos, y sin mucha complicación, con una cierta habilidad, eso sí, esa habilidad que yo tenía para el diálogo, para caracterizar situaciones, personajes y fue lo que hizo que me llamara gente como Mercero para escribir series y esa habilidad es la que desarrollé mucho escribiendo para series. Tiraba de ese manantial.

Pero “La mirada” fue volver a escribir teatro y me dije: “No voy a escribir una obra en la que tire de ese registro y esa facilidad que estoy explotando para los guiones.”

Y marcó una diferencia porque yo me separé de todas esas urgencias, de esas facilidades que yo tenía y abordé otros terrenos(...) Luego todas mis obras se parecen(...) pero en ésta ya soy más pesimista.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

Ha compartido cartel al mismo tiempo que otros jóvenes como Carlos Marquerie, Óscar Gómez, Lluisa Cunille o Esteve Grasset. Y ha participado en coloquios sobre jóvenes autores o del teatro actual.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> “Asturias: Encuentro del joven teatro: Coloquio sobre la escritura teatral hoy” PRIMER ACTO. Separata 223 (1990) p. 9

---

## Lectores y espectadores

---

Cuando hablamos con Ignacio del Moral sobre el público, los guiños que puede hacer al espectador, las concesiones a éste, siempre comenta que cede en los finales, pero añade:

**Hombre, yo cuando pienso en el espectador, pienso en el espectador cómplice, el espectador en el que yo pienso no es muy...lejano de mí mismo. Yo escribo para las personas que conozco, digamos, yo creo que hay que dirigirse a los que están cerca y luego si lo que tú escribes tiene una cierta contundencia o un valor en sí mismo, amplía muchísimo su radio de recepción, y está más sensibilizado y es lo suyo.**

**Pero escribir pensando: "Voy a escribir una cosa que le guste mucho a los campesinos de Cuenca", pues es prácticamente absurdo, porque te pones o paternalista o haces el tonto. Pero aunque, incluso, no pienses en nadie muy..., en un círculo muy amplio, si lo que escribes tiene algo de coherencia interna, se hace extensible a mucha más gente, las obras las acaba de ver gente para gente; los grandes éxitos son obras que acaba viendo todo el mundo y su destinatario inicial era uno.**

**El éxito viene, a veces, de la propia coherencia, de lo que..., todo lo que es coherente, que tiene una dinámica interna, digamos..., armoniosa en términos dramáticos, no porque sea amable el tema, sino porque está resuelto con sus propias reglas y la gente entiende al personaje, qué le pasa y lo que hace y tal, pues ya no hace falta que en principio el espectador responda al perfil, y cualquiera entre en ese juego. Eso es cuando, a veces, se produce un cierto éxito.**

**Mis obras nunca han tenido gran éxito, ninguna de ellas, porque "Rey Negro" pues sí, en la Sala Olimpia había 200 personas que aplaudían mucho, pero ahí se quedó la cosa, 200 multiplicadas por 20 días que duraría la función y tal y cual, ahí se quedó, ni siquiera hizo gira, y esto del "hombre oscuro", muy parecido, pues igual, un mes y pico y se hizo la película.<sup>46</sup>**

---

<sup>46</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

---

## Teoría teatral

---

Ignacio del Moral siempre ha hablado de la misión social del teatro:

**El autor tiene la función de dar un punto de vista propio, de una forma artística sobre problemas o temas que afectan o interesan a la sociedad. Todo ello, claro está, suponiendo que queramos ser parte del hecho teatral y a través de él, participar y transformar la sociedad.<sup>47</sup>**

O, bien él mismo dice:

**Hace ya mucho que el teatro no sirve para cambiar la sociedad: no sé si alguna vez sirvió por ello. Pero cada vez estoy más convencido de que nuestro deber como hombres de teatro es ofrecer a quienes nos contemplan materia de reflexión sobre sí mismos, sobre la sociedad que todos componemos, sobre el mundo que estamos entre todos construyendo.<sup>48</sup>**

De ahí que, en sus obras, se detecte una crítica que se estaba perdiendo en lo que es la verdadera función social del teatro porque se estaba trivializando mucho en los textos que llegaban al escenario.

Hablando con él insiste en explicar qué es para él el teatro:

**En los años 80 sí empezamos a hacer un teatro, que frente a unas corrientes anteriores es más..., con muchas comillas, metafórico, simbólico, más de vanguardia. Algunos volvimos a formatos más realistas, más cotidianos, más entroncados con el neosainete, que ya venían de Alonso de**

---

<sup>47</sup> BIGELOW, Gary E. (1995) “*La mirada del hombre oscuro*” de I. Del Moral: *Incomprensión, prejuicio y compasión*”. Conferencia dada en Boulder, Colorado.

<sup>48</sup> DEL MORAL, Ignacio, “Nota del autor”, mecanografiada, sin publicar, sin fecha (1992-93)

Santos y demás, y ahí sí que sin ningún pudor, cogí mucho material de éste, mucha comedia, mucho material, digamos también menor, y sin pudor lo empezamos a recrear. Nuestra condición de actores o gente de escena, nos llevó a hacer un teatro muy representable que yo creo, fue nuestra gran suerte.

Yo creo que ha sido un cambio interesante, porque con un cierto divorcio entre escritores y escena, nosotros, en nuestro ámbito, que era muy reducido, bastante marginal, seguimos siendo una marginalidad más considerada, pero en realidad no teníamos acceso ni a escenarios comerciales por un lado, y a pesar de eso no somos autores tenidos por comerciales, podríamos llegar a serlo si el empresariado pensase de otra manera, digamos con criterios no rentables, pero tampoco nos hemos ido a las vanguardias más avanzadas. De vez en cuando experimentamos cada uno de nosotros, pero nos hemos movido en un sector profesional tanto actores como directores, como escenógrafos o músicos que hemos creado un tipo de escena donde nos hemos podido desarrollar y yo creo que nuestra ventaja ha sido esa: Haber visto los textos en escena y haber crecido sobre nuestros propios fracasos, sobre ver un poco si las cosas funcionaban o no.

Experimentos como “Juzgadas”, espectáculo que escribí con absoluta carencia, me gustó mucho el experimento, el resultado no tanto. Decidimos hacer una obra con dos actrices, el director y yo, sin nadie. Sin haber obra ni nada. ¿Qué día estrenamos?, tal día, pues de aquí a aquel día partiendo de nada, sin dinero, sin subvención, con presupuesto 0 pesetas para todos y 35 días o los que fueran para tener un espectáculo montado.

Yo iba escribiendo, ellos iban leyendo y yo iba escribiendo según el esquema de una obra anterior “Páginas arrancadas”, esta obra resultante es “Fugadas ,es como una ramificación. Yo escribía cada día una escenita y cuando tuve un número de ellas, las leyeron las actrices y eran muy heterogéneas, y ellas le encontraron la música y el hilo que unía todo aquello..., salió un trabajo que a mí me gusta mucho.

Cuando haces un experimento y te das cuenta de que es un experimento, deja de ser un experimento. (...). El teatro que escribo tiene siempre unas pretensiones de un cierto realismo y, al retocar los personajes normales te obligas a un registro verbal conversacional, probablemente accesible, pero que quiere decir pobre, porque la gente maneja un nº de palabras reducido. La expresión es pobre y cuando tú quieres ser mimético de esa realidad , te condenas un poco a utilizar expresiones de pobreza, echas de menos “¿Cuándo se volverá escribir en verso?”.

Yo estoy un poco por reivindicar una cierta poética. En “Rey Negro” se da un despegue, a ratos es operística, a ratos no hablan y eso desconcertaba un poco a los actores que decían no, a mí, al principio, luego decían que les extrañaba que unos vagabundos hablasen así. Hace 80 años a nadie le extrañaba que hablaran en verso unos parias que andaban por allí. Yo sí que he querido retomar un registro verbal que no es

exactamente realista, pero sí es un lenguaje pobre y mal articulado que utilizamos todos normalmente, que es un avance, es cierto, porque trae a la escena una realidad que hacía falta, pero los movimientos llegan por algo y hacen falta. Son una bocanada de aire fresco pero te llevan a decir” ¿Cómo expreso yo ahora otras cosas?”, porque evidentemente hay sentimientos que requieren una expresión especial, peculiar y otros registros y otros terrenos semánticos y me despegué.

Pude hacerlo gracias a las series, que me permiten abandonar el registro coloquial y en “Días de calor” el realismo siempre es falso y es una acción real de mujeres maltratadas, el SIDA y tal y todo basado en una comedia, o sea que era una obra curiosa, que contada era un drama y vista una comedia. A mí me gusta mucho por eso.<sup>49</sup>

A la pregunta : “Defíneme tu escritura”, responde

No sé, muchas veces a los autores se nos echan tareas encima que corresponden a otros críticos, igual que..., no sé..., a veces tienes que hacer la exégesis de la obra, incluso antes de escribirla: ” Oye, esa obra que vas a escribir, cómo va a ser.” (...)...Yo, como escribo, no creo que sea muy difícil, ni tengo una gran altura y además he tenido la suerte de interesar siempre a alguien que he tenido cerca. No es una escritura transgresora.

Ahora, creo que mi deber moral debe ser al menos un mínimo estímulo para que el espectador se remueva un poco en su asiento. He hecho muchas obras sólo para divertimento o niños, pero eso aparte, no creo ser un escritor muy concienciado.

Ultimamente más, eso sí, estoy más amargado, duele todo más, yo creo que podría ser más radical. Me refiero sobre todo a las formas, las manejo en libertad, pero me conformo con materiales bastante al uso, no necesito una escritura ni que sea crítica para el espectador, ni inventarme estructuras dramáticas ni nada por el estilo, mis obras son bastante lineales, se entienden muy bien, por eso le gusta a la gente montarlas y verlas, porque se entienden muy bien. Empiezan y siguen y no pasan cosas raras y bueno, dan pequeños saltos a la fantasía, a veces, pero creo que es una escritura bastante amable, tengo un espíritu muy conciliador en general, no discuto con nadie, eludo las peleas, no soy combativo y mis objetivos o mis ambiciones siempre las coloco en segundo lugar frente a otras cosas y si la consecución de un objetivo me lleva unas incomodidades, pues renuncio al objetivo... (...)A veces envidio a escritores más corrosivos y valoras más sus audacias formales.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

<sup>50</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998

---

## Constantes temáticas

---

Uno de los temas primeros que se deben mencionar si hablamos de la obra de Ignacio del Moral es el de la INCOMUNICACIÓN.

**Todas mis obras cuentan la misma historia, una y otra vez, con gente que se encuentra y la dificultad de estas relaciones.**<sup>51</sup>

También, y se ve claramente en la obra que tratamos, un tema obvio: el RACISMO.

Hay otros autores del llamado “Teatro Alternativo” que también se preocupan por temas parecidos: incomunicación, racismo y odio. Ernesto Caballero, director de “*La mirada*”, es autor de “*Mientras miren*”, obra breve sobre racismo, publicada y montada en un espectáculo titulado “*Precipitados*”, de él mismo, Ignacio del Moral y Leopoldo Alas.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998

<sup>52</sup> BIGELOW, Gary E. (1995) “*La mirada del hombre oscuro*” de I. Del Moral: *Incomprensión, prejuicio y compasión*”. Conferencia dada en Boulder, Colorado.



En “*Aproximación al teatro alternativo*” (Alberto Miralles, 1994: 46) también cita el racismo y la xenofobia como dos de los cuatro temas de los alternativos. O sea, que son varios los autores que tratan tan significativos motivos.

Como ejemplo de lo que estamos diciendo podemos proponer la obra de nuestro estudio “*La mirada del hombre oscuro*”, que explora la incomunicación, la xenofobia, el racismo y el odio, recomendando implícitamente en su lugar la compasión.

Eso nos llevaría a pensar que esta obra junto a “*Rey Negro*”, entre otras están escritas para despertar la conciencia ante el racismo, por lo que deberíamos concluir, en primer lugar, que Del Moral es un escritor comprometido, que no elude su función de reflexionar acerca del mundo actual.

Respecto a los personajes suele escribir los que están basados en los cotidianos (por ejemplo la familia de “*La mirada*”, u “*Oseznos*”, que da pie a una secuencia de la película “*Barrio*” de Fernando León , donde se ven personajes propios de cualquier barrio de gran ciudad).

Y, si debemos hablar de formas, debemos mencionar que las constantes que se repiten en este autor son la comedia, el drama, ( a veces mezclados), los toques de sainete, la mezcla de gravedad con ligereza y

casi podríamos decir, una cierta sensación de esquematismo en el tratamiento de los temas, pero eso sí, son generalmente obras que llegan profundamente, que logran conmover.

En el lenguaje destacaremos la agilidad y frescura de los diálogos, como más tarde demostraremos.

No podemos olvidar la sátira, lo grotesco o el surrealismo, con planos fantásticos, hermosos, que tocan la tragedia con poesía, sueño y ternura (recordemos la escena del diálogo del negro Ombasi con su compañero muerto o el epílogo de *“La mirada del hombre oscuro”*)

**El cadáver responde a una cosa que a mí me es muy querida, efectivamente, esta cosa del más allá y los monstruos y eso. En muchísimas obras mías salen monstruos. Yo no sé el porqué.**

**No suele ser por pesimismo, al contrario. Los monstruos suelen tener otra función, en mis obras suelen ser los más serenos, los más graciosos y...**

Pregunto: - ¿Son personajes más reales que los reales?

**No, no tienen presiones ni tienen angustias en mis obras y por eso lo ven todo, como el amigo de Ombasi con más sensatez, más bien se compadecen de lo que son los vivos. Yo siempre he pensado eso de los muertos, yo soy como los chinos que tienen así una cosa como con los antepasados ¿no? Encajaría bien en esa religión. A mí me gustaría tener el cementerio, como en las películas del oeste, en el jardín. Yo soy de esos.<sup>53</sup>**

---

<sup>53</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998

Así es que, como vemos, probablemente lo más significativo en este autor sea el HUMOR en su trabajo y en su vida, en él mismo. Es así y hablando, incluso, es divertido

Por lo tanto, y como conclusión general podemos decir que lo que se repite en sus obras y veremos en este estudio es: Melodrama, humor y teniendo en cuenta los temas citados podemos clasificarle como un ESCRITOR SOCIAL y aunque él no esté muy de acuerdo, podemos decir que es un ESCRITOR COMPROMETIDO

---

## EL TEXTO LITERARIO

---

Dijo Aristóteles:

**“No basta con saber qué decir, sino que es necesario saber cómo decirlo”.**<sup>54</sup>

Con esta definición podemos empezar a hablar de la obra de teatro escrita por Ignacio del Moral.

Si entendemos por discurso teatral un conjunto de signos lingüísticos producidos por la obra en sí, podemos también afirmar que ese discurso teatral sólo cobra pleno sentido dentro de un espacio determinado (la escena) y en un tiempo determinado (el de la representación). Pero aquí vamos a analizar únicamente el texto escrito.

Dice el profesor Spang en *“Teoría del drama”* (1991: 11):

**Un texto será ficticio, por lo menos en la medida en la que cada receptor descodifica cada palabra a su manera recreando individualmente el mundo propuesto por el autor.**

Aquí vamos a intentar llegar a una serie de premisas que puedan

---

<sup>54</sup> ARISTÓTELES. Poética. Barcelona. Bosch, p. 213 (Trad. José Alsina Clota, 1987).

aceptarse globalmente, no vamos a llevar a cabo un estudio individual, sino que llegaremos a unas conclusiones generales y que puedan ser aceptadas de forma general y desde la polisemia misma de la obra.

*“La mirada del hombre oscuro”*, como obra de teatro hereda de otros títulos, que ya hemos mencionado, (IMITATIO AUCTORUM), los temas o motivos, pero con cambios significativos de técnica y estructura. Lo que vamos a encontrar ahora es algo profundamente contemporáneo, que hunde sus raíces en nuestros días par llegar a las personas de hoy.

El autor, como ya sabemos ha hecho grandes logros en su carrera, aunque hoy se le pueda asimilar más como hombre de TV, y posiblemente sea ésta, su obra más conocida.

Aquí nos mostrará una visión de nuestra sociedad inmediata y real, una sociedad aparentemente cordial, humana y armónica pero presidida, realmente por la injusticia y el terror enmascarado de las desigualdades más atroces, que sufren a nuestro alrededor unos seres determinados de carne y hueso.

Una vez más, gracias a su autor, las víctimas se hacen personajes y reclaman nuestra atención desde el texto, como una gran parte de la mejor historia del teatro de todos los tiempos

Afirma José Luis Alonso de Santos

**Es una obra que expresa un punto de vista social y ético sobre el mundo. Es una obra valiente y dura donde el odio y la agresividad escondidas en nuestra alma cotidiana salen a la luz en los personajes, por las frustraciones diarias y que saltan como un tigre, para destrozar al que consideran diferente, para vengarse.**<sup>55</sup>

En este caso hablamos de un negro, que podría ser también un “moro”, como se suele decir, como solemos decir. Libia, Marruecos, etc..., aportan a nuestras playas, cada día, muchas más personas que aquellas que por la prensa solemos percibir. Hoy es un hecho; cuando Del Moral escribió su obra, el fenómeno empezaba a producirse, sin que se supiese que iba a continuar en estas proporciones.

Estos países que mencionamos y otros, a veces con difíciles relaciones con España e internacionalmente y con claros problemas internos: luchas, guerras, políticas de represión, crecimiento demográfico muy rápido, bajo nivel de vida, ..., son los países de los que llegan los que denominamos “inmigrantes ilegales”. ¿Cuántos llegan? ¿En qué condiciones? ¿Cuántos mueren? ¿Con qué información respecto a lo que les espera en España?

Sueños comprados con miseria a los más necesitados, que convivirán con nosotros en unas condiciones infrahumanas, o son vistos como el

---

<sup>55</sup> ALONSO DE SANTOS, José Luis. 1992. *Prólogo a “La mirada del hombre oscuro”*. Madrid SGAE. Pág. 9-10

“enemigo”, los que vienen a quitarnos el poco trabajo que queda en España.

¿Por qué nos presentan así los acontecimientos, los hechos? ¿Por qué les engañan y somos a nuestra vez engañados? Sí, ya sé, la delincuencia que se incrementa con los moros y los negros y caer de nuevo en los tópicos y en los cargos de conciencia, ¿y no somos nosotros quienes les instamos a delinquir? ¡En fin!, esta España equiparable hoy a aquella del “sueño americano” de los años 50 y 60 e incluso antes, y que se ve también en la literatura, como hemos citado anteriormente,(y su fenómeno de “espaldas mojadas”, los cubanos, portorriqueños, etc...).

La sensibilidad hacia este tipo de cosas se plasma en las distintas ideologías y sus soluciones (véase las consideraciones de distintos partidos políticos en el poder - PSOE y PP) y cómo llega al hombre de la calle, generalmente en forma de reportaje – denuncia por la prensa u organismos como la Cruz Roja u otras ONGs.

Así está clara la vinculación de todo esto con el argumento:

De los dos negros que llegan a la orilla (Tarifa o similar), uno está muerto y el otro asustado. No hablan nuestra lengua. Cerca de ese lugar, una familia recoge coquinas en la playa y se encuentran. Por confusiones, miedo, cobardía y otros tópicos, se llega a una incomunicación que genera violencia y problemas.

Deben pasar la noche juntos (el padre no encuentra la bujía que quitó al coche para que no se lo robasen), y los sueños y las esperanzas configuran el retrato de estos personajes, así como la violencia y el enfrentamiento final nos dejará ver quién es quién verdaderamente.

Un último capítulo (onírico) nos habla de la deportación de Ombasi, su vuelta a España y desvelará el final de cada uno de los personajes que aparecen en la obra.

Es una obra, donde el autor se limita a formular el tema, no hay intención moralizante, pero sí un intento, mínimo al menos, de hacer pensar a la sociedad. Que veamos el mismo problema desde otro punto de vista, el humano.



---

## Publicación

---

La obra se publica en 1992 por la Sociedad General de Autores de España, después de haber recibido el Premio de este organismo.

Ha sido traducida al neerlandés y publicada con notas de estudio por NATHALIE BATENS, con el título “De blik van de donkere man”.

En lengua italiana se ha encargado BÁRBARA MALANCA de su traducción, bajo el título “*Lo Sguardo dell’uomo scuro*” y ha sido estrenada

Director: Ricardo Massai

Intérpreti: Alessio Sardelli (il padre)

Cristina Valentini (la madre)

Edoardo Becattini (il bambino)

Vanessa Norello (la bambina)

Anatole Tah “Kaya” (Ombasi)

Jacob de Mel (il cadavere)

En el Laboratorio Nove Teatro Della Limonaia, el VII Festival internazionale di citta 'in citta' Teatro ,Danza, Letture , incontri, mostre, que presentaba una breve selección de la dramaturgia española contemporánea, en colaboración con Guillermo Heras (director de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante), y presentaba, además de Ignacio del Moral, a otros autores como Sergi Belber, Sanchís Sinisterra o Antonio Gala.

En la actualidad se están llevando a cabo las gestiones para su traducción y publicación en alemán y posible estreno. Y existe una traducción del New Brunswick N. J. en inglés.

---

## Género

---

Mucho se puede escribir sobre nuestra obra de estudio “*La mirada del hombre oscuro*”, si pensamos en adscribirla a un género concreto y determinado. No es una obra pura, sino de mezclas que son las que componen su contemporaneidad.

Se ha dicho de ella, que por su temática se situaría en una COMEDIA POLÍTICO - SOCIAL, y es cierto, pues no se debe olvidar que son unos temas - inmigración, racismo, violencia- que afectan a toda la sociedad y que implican una postura política a todas luces.

Mucho más si decimos de ella que trata de la lucha contra la vida sin tener siquiera la posibilidad de gozar de una muerte esperanzada. Entonces estaríamos hablando de una obra de TESTIMONIO, o de DENUNCIA si se prefiere, por lo que ocurre, por los sentimientos. Siempre, desde luego, en un marco de LITERATURA REALISTA.

Pero la realidad y la ficción en Ignacio del Moral están muy cerca. Recordemos cómo el cadáver se levanta para funcionar como “conciencia” de Ombasi, o aparta de la escena violenta a la niña (inocencia) o como vuelve a la “playa de la nada” junto a Ombasi muerto para solucionar el epílogo. Es, por tanto, una parte ONÍRICA, que no podemos olvidar y de la que se vanagloria el propio autor, como ya hemos visto en otros capítulos de este trabajo: su gusto por los monstruos, los muertos y los fantasmas buenos.

No podemos dejar de mencionar un SENTIMENTALISMO como característica, por la forma que tiene el autor de acercarse a los personajes, un acercamiento tierno, con los que se compromete sentimentalmente y de los que le cuesta distanciarse, en este caso, Ombasi, por ejemplo, que se da cuenta de las fisiones que tiene la familia, del verdadero carácter del padre, lo que el autor llama “sabiduría” en Ombasi y tiene que jugar con ello, claramente, para provocar en el lector la compasión, la pena, por este hombre de color, que sabemos no tiene ninguna oportunidad.

En todas sus obras describe encuentros, difíciles encuentros, pero que a lo largo de la obra alcanzan posiciones de encuentro. Aquí no. Él mismo dice que es una obra que le hizo sufrir y que es fruto de su pesimismo con el paso de los años.

Por lo tanto es una obra DESESPERANZADA.

Pero, claro, también hay un humor que no se puede ni se debe obviar, un humor en las situaciones (el padre amenaza a Ombasi con una palita de plástico de jugar en la arena la niña), en el lenguaje ( “que coma chopped y nocilla y ya conoce dos productos típicos de aquí” , dice la madre), en fin, que no podemos dejar de clasificar a la obra como HUMORÍSTICA.

Este humor también nos da un fiel reflejo de la familia, de clase media baja, un empleado que “va a la playa a por coquinas para el jefe” , y tanto en el comportamiento como en el lenguaje retrata esta clase social, sus hechos , sus costumbres, incluso los tópicos que compartimos todos: el miedo irracional y sin fundamento aún por los negros, la aprensión ante lo ajeno ( el SIDA, los piojos), la protección a la familia, los reproches después de años de matrimonio. En fin, ese retrato, como decimos, que configura la obra como una COMEDIA COSTUMBRISTA.

Recordemos que el mismo autor, por situarse personalmente como epígono de Alonso de Santos (recordemos por ejemplo “*Bajarse al moro*”), habla de sus obras como NEOSAINETES, “con material, digamos, menor”, que llega él mismo a declarar.

Esta mezcla de la que hablábamos al principio se da en la obra y fruto de ella es “*La mirada del hombre oscuro*”, imposible de clasificar con una sola etiqueta, pero producto de esa multiplicidad, que la hace tan variada y tan rica en matices de todo tipo.

---

## Premios. Jurado. Motivación

---

Aunque el autor iba a estrenar la obra, como normalmente hacía, por pertenecer a grupos de teatro no profesionales, en el momento que escribe “La mirada...”, ya trabaja en TV y sus relaciones son más extensas. Fruto de todo ello, efectivamente, era la gestión del estreno que se estaba llevando a cabo. Pero indiscutiblemente el espaldarazo que supone recibir el I Premio de Teatro de la Sociedad General de Autores de España, en 1991, es definitivo.

Es cierto que él había recibido otros premios que le motivan y estimulan a seguir escribiendo, pero a éste se le da mayor repercusión social, mayormente por los medios de comunicación.

Es un premio de prestigio. No en vano el Jurado está compuesto, nada más y nada menos que por:

- Antonio Buero Vallejo
- Francisco Nieva
- Lauro Olmo
- Jaime Salom

- José Luis Alonso de Santos
- Alfredo Mañas
- Juan José Alonso Millán.

Es posiblemente EL JURADO, por excelencia, ¿quién puede saber más de teatro? es, también y por tanto, un premio INFALIBLE, y más si, como este caso, es otorgado por unanimidad.

Dotado con un millón de pesetas y “creado para incentivar a los profesionales de la escena en la creación de textos teatrales”, según consta en las bases, conlleva, naturalmente, el estreno de la obra.

Fue presentada bajo el lema AJENOS y compitió con 89 textos que se presentaron a concurso.

El finalista, en esta ocasión fue Román Mathieu con “*El Dragón de Fuego*”, y curiosamente, podemos decir, que tanto esta obra, como premios posteriores, no han tenido la difusión de esta primera entrega.

La motivación, posiblemente, el entorno de amistades y conocidos del mundo del teatro: Guillermo Heras, el propio Alonso de Santos, director entonces de la Sociedad y por supuesto, el conocimiento de la obra anterior, ya trabajada y estrenada y el ánimo de todos los que con él habían trabajado: actores, compañías no profesionales, etc..., que sabían de su buen hacer.



Como el mismo Alonso de Santos indica

**El texto premiado (...) reúne esa serie de requisitos, difíciles de conseguir, que definen el buen teatro, y que hace que una obra destaque entre las demás por contener los rasgos de interés y calidad que la hacen sentir como necesaria en su lectura, presintiendo que igual resultado alcanzará al lograr su vida escénica, a la que está destinada. Es actual, vigorosa, y trazada con rasgos personales por un autor que se encuentra, ya en estos momentos, en una madurez expresiva que le permite dibujar, con una difícil sencillez aparente, todo un universo propio. Tiene, además, una estructura escénica definida y necesaria para contar lo que se necesita ser contado en el drama. Es pues una obra concreta y cerrada – terminada diría yo -, utilizando para ello armas que el autor ya había dado a conocer en obras anteriores. (...). Armas que aquí han sido depuradas en un equilibrio dramático que convierten “La mirada del hombre oscuro” en uno de los más importantes textos aparecidos entre nosotros en los últimos años, situando a su autor en un lugar destacado, dentro del grupo de autores de finales de los 80 y comienzos de los 90.**

**(...)Nuestro teatro está necesitado de autores, que, como Ignacio del Moral aporten una dignidad, una calidad y un sentido a nuestro débil panorama teatral, lleno, tantas veces, de falsos fuegos artificiales en espectáculos vacíos de contenido que nunca podrán cubrir la necesidad esencial de nuestro teatro: la de crear una auténtica dramaturgia nacional de esta época, a partir del autor dramático de nuestro tiempo.**

**Ignacio del Moral y su “Mirada del hombre oscuro”, tendrán, sin duda, una parte destacada en ella.<sup>56</sup>**

---

<sup>56</sup> ALONSO DE SANTOS, José Luis. 1992. Prólogo a “La mirada del hombre oscuro”. Madrid SGAE. Págs. 9-10

---

## Proceso creador

---

En el proceso de creación de un texto teatral entran en juego tantos elementos de la personalidad del autor, que a menudo es difícil recordar el origen de aquel impulso que nos llevó a ponernos a escribir. Pero en el caso de LA MIRADA..., hubo un detonante concreto, que, conjugado con preocupaciones y preguntas que ya bullían en mi cerebro, me llevó a componer esta fábula de la incomunicación.

El detonante a que aludo fue una foto de prensa que, con esa descarnada impudicia que a menudo nos embota pero que, de cuando en cuando, tiene la virtud de provocar un dolor profundo en la conciencia, mostraba los cadáveres de dos infortunados emigrantes africanos que, tratando de llegar a nuestras costas, se habían ahogado, siendo las olas las encargadas de cumplir, siquiera póstumamente, su deseo de llegar a Europa.

Sobre este suceso, he imaginado la posible peripecia de uno de ellos, en caso de que hubiera sobrevivido, y se encontrase solo y perdido en una de las playas.

Lejos de toda pretensión documentalista, he optado por un tratamiento estilizado donde los elementos cómicos y trágicos, reales y fantásticos, se entremezclan para conformar el relato desesperanzado de un desencuentro inevitable entre dos culturas, dos necesidades, dos lenguajes, dos concepciones de la vida, que, abocadas a entenderse, parecen ser presas de una trágica impermeabilidad.

La sociedad presuntamente receptora, simbolizada por una familia en la que se dan cita todos los prejuicios y mezquindades propias de las capas medias de nuestra colectividad, está atrapada por sus miedos y celos ante el recién llegado. Para potenciar su carácter emblemático, los personajes, el lenguaje, el espacio y el tiempo han sido recubiertos por un barniz distorsionador que hace alejarse a la obra de la mera descripción costumbrista.

La propia concepción del texto implica un tratamiento escénico no convencional que requiere un proceso de búsqueda y experimentación en pos de una eficacia dramática y una certera comunicación con el espectador cuya conciencia se pretende inquietar.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> DEL MORAL, Ignacio, "Nota del autor", mecanografiada, sin publicar, sin fecha (1992-93)

Así se expresa el propio autor y nos recuerda que fue la primera obra que escribió después de su incursión en TV.

**Tenía cubierta (con la TV) la necesidad comunicativa, no digamos el dinero, que también te lo pagan y escribí mucho mejor y eso le vino muy bien a mi teatro porque le exoneró de unas ciertas necesidades y de un cierto utilitarismo. Ya no necesitaba que la obra fuera accesible para un grupo de 4 chicos de 25 a 35 años y entonces crecí como autor. Precisamente porque me permitió marcar un terreno más claro que se vería después en “Rey Negro”, que me salió muy dramática y me dejó tristeza. Ahora estoy escribiendo una obra más divertida. Me río mientras escribo y en “Rey Negro” lloraba mientras escribía, sufrí mucho. Era la primera obra en la que no eludí el final porque en “El hombre oscuro”, tú dices que es más optimista, pero es más pesimista porque hay una cobardía de autor al final.(...)**

**Yo, por una cierta blandura de carácter que me constituye y que vamos a hacer, yo estaba encantado con los personajes y no podía aguantar la idea de que lo matara.(...)**

**Y ese sufrimiento dura mucho en el escritor. Tomas una decisión para solucionar la obra y ves que no es dramáticamente correcta, como ocurre al final, que es un apaño, (...), pero es tu obra y la has gestado así.<sup>58</sup>**

---

<sup>58</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998

---

## El título

---

Está claro que es una preinformación. Es lo primero que salta a la vista y es el introductor de la obra en general.

Un título puede referirse a tres aspectos: a las figuras del drama, a las circunstancias espacio - temporales, al tema o conflicto de la obra.

En el caso que nos ocupa casi podría abarcar a los tres, porque efectivamente se dirige a una de las figuras que interviene: Ombasi. Respecto a las coordenadas espacio – temporales parece que se paran con la expresión “la mirada”. Puede ocurrir siempre.

Y el tema tratado lo observaremos a través de los ojos de ese hombre inmigrante, cómo nos ve a todos, porque seguro que todos somos o el padre o la madre o los niños. Podemos pararnos a reflexionar:

¿QUÉ VE ESE HOMBRE OSCURO A TRAVÉS DE SU  
MIRADA?

O bien, en otro orden de cosas, podemos mirar los acontecimientos que pasan en nuestro país, los sucesos cotidianos, lo que nos afecta o lo que no dejamos que nos afecte, podemos “mirar” digo, con los ojos o con el

corazón (también con el “corazón “ del padre o la madre, que `puede ser el nuestro).

Y una tercera versión de esa mirada sería en abstracto, la mirada de Ombasi, cómo hubiera sido su trayectoria si la comunicación hubiera sido posible, si los demás personajes no lo hubieran impedido; esa mirada que no entiende, que quiere hacerse entender, supliendo a las palabras, con “la mirada”, pero en ningún momento nos lo dice el autor en las acotaciones. No existe ese:

“Se miran a los ojos y se comprenden”

porque, claro, las circunstancias son así, el mundo es así: prejuicios, problemas personales, problemas sociales, todos, todos saldrán a la luz menos las posibilidades de entendernos. Para eso se obstruye la **mirada**. **ESTAMOS CIEGOS.**

El profesor Bigelow sostiene

**El título es un equívoco, porque la “mirada” sugiere al que nos mira y viceversa, un espejismo doble. También se podría preguntar si “el hombre oscuro” es sólo el africano o si no será también el salvaje disfrazado de padre de familia español.<sup>59</sup>**

---

<sup>59</sup> BIGELOW, Gary E. (1995) “*La mirada del hombre oscuro*” de I. Del Moral: *Incomprensión, prejuicio y compasión*”. Conferencia dada en Boulder, Colorado. (Material cedido por el autor)

En “*La guía del ocio*” se publica

**El título es prácticamente literal al mismo tiempo que metafórico: el hombre oscuro lo es por su color, y es el que sobrevive en un naufragio de inmigrantes ilegales; y es también el de la oscuridad de su vida, y cómo esta oscuridad aparece, para otros – los de la tierra a la que llega- como una amenaza oscura, misteriosa: la del hombre de otro mundo.<sup>60</sup>**

Y por último queremos hacer resaltar el lirismo que entraña este título: “La mirada”, ese participio sustantivado y lleno de sugerencias y connotaciones, como hemos desarrollado aquí.

Y la segunda parte del título “El hombre oscuro”, no “negro”, ni “de color”, que hubieran mermado los matices plurisignificativos. Es curioso, porque en una obra en la que el lenguaje es absolutamente coloquial y de registro bajo, y el autor opta por un elevado uso del lenguaje en el título entre las muchas posibilidades sinonímicas que se pueden encontrar y que están en mente de todos.

---

## NÚCLEOS TEMÁTICOS

---

El tema clave que el mismo autor define como propio, no sólo de ésta, sino de todas sus obras es LA INCOMUNICACIÓN. Más extensamente podría ser “LA IMPOSIBILIDAD DE LA COMUNICACIÓN.

Se da en todos esos encuentros con relaciones imposibles y buenos finales, excepto en “*La mirada...*” y “*Rey Negro*”.

Para hablar de los temas, debemos ceñirnos a la historia que se cuenta y entresacarlos de acuerdo a un orden de importancia.

Estamos de acuerdo con el autor en el tema general, pero hay otros que se desprenden de los acontecimientos o incidentes que conforman la historia. Cuando finaliza una historia(en novela, cine, etc...), siempre debe haber un sentido y dar la sensación de que se ha llegado a algún sitio y eso lo ofrecen los temas.

De acuerdo a los personajes de la historia y las decisiones que van tomando se derivan otros que podríamos citar: la INTOLERANCIA, el MIEDO, la VIOLENCIA.

Si vemos a dos personajes como importantes - El Padre y Ombasi – de cada uno de ellos se desprende un problema:

Ombasi tiene el problema de que no le entienden, y por lo tanto no le ayudan.

El Padre tiene el problema de salvaguardarse a sí mismo y a su familia.

¿Qué conductas se derivan de sendos problemas?

El 1º.- Comportarse de buena fe

El 2º.-Sacar sus miedos y dejarse llevar por ellos.

A su vez, de ahí derivarán otros problemas, que suponen temas que aparecen en la obra de teatro y que son:

-La sabiduría de Ombasi

-La bondad

Y por otro lado:

-La cobardía

-Los reproches

- Las acusaciones y amenazas

y todo desembocará en LA VIOLENCIA.

Ombasi trata de resolver dichos problemas que se plantean de la siguiente forma:

-Dice lo que sabe en español



-Devuelve al padre sus objetos

-Se comporta apaciblemente

-Les invita a su fuego

El Padre, y la familia en general no tratan de resolver nada, sino que inspirada en estereotipos y tópicos va haciendo cada vez mayor el problema, que llega a tomar visos de tragedia cuando aparecen sus propias lacras y que intentan ocultar bajo el problema del africano.

Ese problema se hace evidente casi desde el principio de la obra y va “in crescendo” cuando en las primeras escenas vemos una familia: padre, madre, niño y niña; parecen estar bien avenidos, pero a continuación el padre pega a todos, la madre se vuelve histérica, etc...

Cada uno de los temas se ven claramente:

-LA INCOMUNICACIÓN: Cuando el negro tiene hambre y obviamente hace de gestos de ello, que podrían haber entendido, pero prefieren hacer caso de la INGENUIDAD del niño.

**“OMBASI.- La niña se ha caído, pero no es nada. Tengo hambre. Me llamo Ombasi. (Para hacerse entender, señala a la niña, se señala a sí mismo. Hace gesto de comer)**

**EL NIÑO.- ¡Dice que se quiere comer a la niña!” (pág. 15)**

En ningún caso pues hay comunicación, ni parece buena voluntad por parte de la familia de querer entender tampoco. De ahí, EL MIEDO, que produce el africano, miedo a lo desconocido, a no saber qué quiere y a la presión que sobre la familia, como a tanta gente le supone la figura de alguien distinto, en este caso por el color de la piel. Esto nos llevaría a un tema más general que sería LA DIFICULTAD DE LAS RELACIONES HUMANAS, y por supuesto, al que se llega por los impulsos psicosociales que atentan contra el orden racional. La presión aludida le hace manifestarse irracionalmente, luego veremos que hay otras cosas.

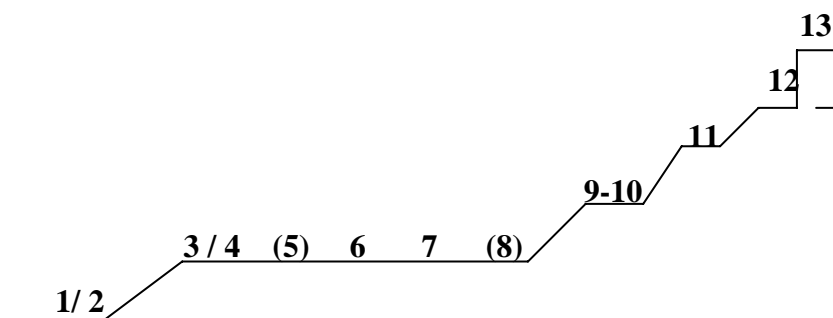
Este es el inicio, pero a medida que avanza el tiempo en la obra (y eso que no deja de ser una única noche), la tensión saca a la luz LOS REPROCHES de la madre.

**“LA MADRE.- Yo no puedo dormir fuera de mi cama, ya lo sabes. Además me duele la espalda. No me gusta dormir fuera de casa.” (pág. 35)**

Y a continuación le expone lo que verdaderamente piensa sobre los días de vacaciones que pasan en el camping, algo a lo que antes nunca se había atrevido. Y así irán saliendo las “verdades” de ese matrimonio.

Después vendrán LAS AMENAZAS y LOS INSULTOS, desde “eres tú mucho más caribe que él “(pág. 26), hasta las repeticiones de gilipollas y cabrón, por parte de la madre al padre y el intento de golpear éste a la madre, fruto de su propia cobardía al no atreverse a hacerlo con Ombasi y de la insatisfacción que le produce no alcanzar a hacerle comprender que, en realidad, le tiene miedo de que se llegará a LA VIOLENCIA, a la pelea entre el padre y Ombasi y que este que solicitaba ayuda, se encuentra con esto y no lo comprende.

Se llega a ello poco a poco, porque el clímax en esta obra se alcanza al final. El conflicto se plantea entre la familia y Ombasi, pero especialmente entre este y Ombasi por sus actitudes y filosofías ante la vida diferentes. Ese clímax que nos lleva a la violencia se vería así



El anticlímax sería el EPÍLOGO, por el que conocemos el futuro, también de la muerte de Ombasi.

De ahí que nos atrevamos a hablar en la composición de la obra de un PATHOS , entendiéndolo como afán de realizar lo que ha de ser con una fuerza precipitativa, que efectivamente vemos en el gráfico.

Por otro lado, hemos hablado de la ingenuidad del niño, como podríamos hablar de la INOCENCIA personificada en LA NIÑA, y que el autor nos ofrece en el final de la última escena cuando el cadáver intercambia con ella simbólicamente unos objetos y tomándola de la mano la aparta de la escena de violencia donde se golpean el padre y Ombasi.

Y la SABIDURÍA de Ombasi, y otros temas más amables que se aprecian en la obra, entre los que podríamos citar LA **BONDAD** de este mismo personaje

**“OMBASI.- Gritas demasiado a tu mujer. Si no la tratas bien, no querrá acostarse contigo y a la fuerza no es igual.” (pág. 25)**

O en otro lugar:

**“OMBASI.- Si tratas mal a tu hijo, dejará que te mueras de hambre cuando seas viejo.” (pág. 27)**

Y, por supuesto el tema DEL MÁS ALLÁ, en la figura del cadavérico amigo como vidente, como narrador que amplía las perspectivas de esa “mirada”.

Y en general, podemos llegar a la conclusión de que la consecuencia final de todos ellos será LA SOLEDAD. Solo, muerto, acabará Ombasi; solo el padre, apartado de su familia y solos la madre y los niños, por sentirse así después del episodio.

Manfred Pfister indica que para medir el potencial de tensión de un drama se deben observar 4 criterios: el grado de identificación del receptor (que en este caso es total, porque sucumbimos ante la pregunta ¿QUÉ HUBIERA HECHO YO? ), el riesgo en relación con la historia( que lo tienen porque hay que pensar en ello, pero parece incómodo), el suministro de informaciones orientadas hacia las secuencias posteriores( que se ve en el gráfico del clímax anterior) y el valor informativo de la secuencia siguiente(que hace avanzar la historia en esta obra de teatro y llegar a ese clímax).

Es más, llega a decir, ”Cuanto más intenso es el grado de identificación del espectador con la figura dramática tanto mayor es el interés que siente por su destino.”

Y nosotros creemos que esa identificación con el Padre es 100% en la obra escrita por I. Del Moral.

Si clasificamos los temas, además del principal ya enunciado al principio de este capítulo, podríamos añadir:

-TEMA PRINCIPAL: IMPOSIBILIDAD O DIFICULTAD DE LA COMUNICACIÓN

Pero añadiríamos que debe ser junto a LA VIOLENCIA Y LA SOLEDAD

-TEMAS SECUNDARIOS: Intolerancia, Reproches, Insultos y amenazas, Miedo, Cobardía.

-TEMAS DE APOYO: El abandono, la bondad, la ingenuidad, la inocencia, (e incluso la muerte de la hermana de Ombasi apaleada por su marido).

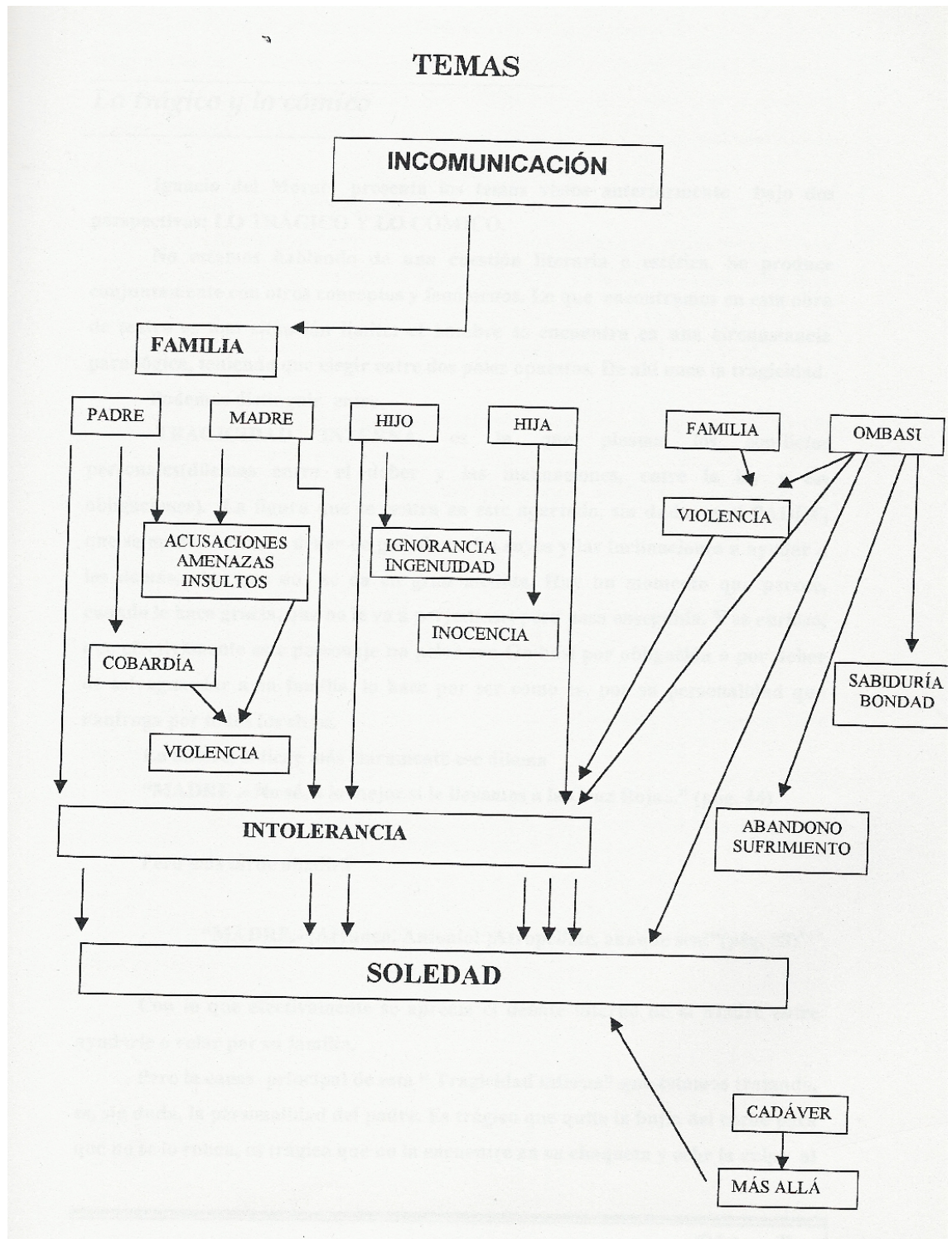
Y en tercer lugar podríamos hacer una última clasificación en:

-TEMAS SOCIALES: Inmigración, Intolerancia, Miedo, Soledad.

-TEMAS MORALES: Reproches, Insultos, Abandono, Amenazas, Ingenuidad, Inocencia, Bondad, Mujer apaleada, Cobardía

-TEMAS POLÍTICOS: Inmigración, Intolerancia, Mujeres maltratadas.

En fin, vemos que a veces se entremezclan y como conclusión final podemos decir que con todos ellos, Ignacio del Moral intenta, y lo consigue, hacer mella en el lector.



---

## Lo trágico y lo cómico

---

Ignacio del Moral presenta los temas vistos anteriormente bajo dos perspectivas: LO TRÁGICO Y LO CÓMICO.

No estamos hablando de una cuestión literaria o estética. Se produce conjuntamente con otros conceptos y fenómenos. Lo que encontramos en esta obra de teatro es una situación límite: el hombre se encuentra en una circunstancia paradójica, teniendo que elegir entre dos polos opuestos. De ahí nace la tragicidad.

Podemos distinguir entre.

-TRAGICIDAD INTERNA, es la que plasma los conflictos personales(dilemas entre el deber y las inclinaciones, entre la ley y las obligaciones). La figura que se centra en este apartado, sin duda, es el PADRE, que se mueve entre el deber de guardar a los suyos y las inclinaciones a ayudar a los demás, algo que no se da en gran medida. Hay un momento que parece, cuando le hace gracia, que no le va a perjudicar, pero pasa enseguida. Y es curioso, que efectivamente este personaje no pelee con Ombasi por obligación o por deber de salvaguardar a su familia,



lo hace por ser como es, por su personalidad que naufraga por todos los sitios.

La madre, sí tiene más claramente ese dilema

**“MADRE .- No sé, a lo mejor si le llevamos a la Cruz Roja...” (pág. 44)**

Pero más tarde añadirá

**“MADRE.- ¡Arranca, Antonio! ¡Atropéllale, aunque sea!”(pág. 58)**

Con lo que, efectivamente, se aprecia el debate interno de la Madre entre ayudarle o velar por su familia.

Pero la causa principal de esta “ Tragicidad interna” que estamos tratando, es, sin duda, la personalidad del padre. Es trágico que quite la bujía del coche para que no se lo roben, es trágico que no la encuentre en su chaqueta y eche la culpa al muchacho negro, es trágico que no sepa con claridad dónde ha dejado el coche, es trágico que se demuestre que en realidad, nunca se ha ocupado de su familia, y fruto de toda esa tragedia será la violencia mal dirigida, primero a la madre, y posteriormente a Ombasi, completamente fuera de lugar, pero como culminación de todo esto.

De todos esos aspectos que conforman su personalidad, es quizá el más curiosos de estudiar el de “echar la culpa “ a los demás: al negro de todo, por supuesto, pero también Antonio, el padre a lo largo de la obra echa la culpa a su mujer y sus hijos

**“MADRE.- Anda que...mira que llevarla (la bujía) en el bolsillo.**

**(...)**

**PADRE.- ¡Si cuidases más de mi ropa no habría pasado esto!” (pág. 5)**

O cuando Iván cree, acertadamente que el coche está en la otra dirección

**“MADRE.- Vamos bien , ¿no?**

**PADRE .- No sé. Ya me ha contagiado la desorientación el niño este.” (Pag. 51)**

Y Dori terminará echando también la culpa al negro para justificar ante sus hijos la violencia contra el pobre inocente

**“MADRE.- ¡El ha tenido la culpa! ¡Si no se hubiera acercado a nosotros!” (pág 59)**

En el momento en que empieza la pelea entre Ombasi y el padre, con los niños presentes.

Por otro lado hablaremos de:

-TRAGICIDAD EXTERNA, cuando se revela a través de la situación (los condicionamientos que impone el entorno, los obstáculos insuperables erigidos por los hechos externos, la crueldad)

¿La situación es verdaderamente trágica? No, en el sentido de que vemos que no se corre peligro físicamente en ningún momento, pero lo sabemos nosotros, los tranquilos lectores. En una situación parecida, ya sabemos qué hubiéramos hecho. El entorno es hostil, la familia está sola, el miedo a lo desconocido, al desconocido que les ha dado pruebas de “amistad”, que ni han sabido ni han querido reconocer... De ahí que, la incompreensión gane. La crueldad salta por los obstáculos insuperables que el Padre sobre todo se marca a sí mismo. Él lo tiene dentro.

¿De qué obstáculos insuperables marcados por los hechos externos hablamos?

El lugar: una playa apartada y solitaria.

El tiempo: un anochecer, complicado por una noche entera juntos

La lengua: que no conocen unos de otros.

Todos ellos, por supuesto insuperables, ¿por qué? Porque no hay ninguna voluntad de superarlos, así lo provocan la ingenuidad del niño, la

inocencia de la niña, la incultura de la madre, o la personalidad ya aludida del padre.

En una playa solitaria, sin ayuda y con los condicionantes de sí mismo del padre, perdido, sin ninguna apoyatura y de noche que todo parece más tenebroso, más TRÁGICO, cuando los problemas parecen irresolubles y en una lengua que no sólo no se conoce sino que se interpreta mal..., el final trágico está servido.

Por eso hemos mencionado ya entre los factores que promueven lo dramático el PATHOS (ya visto en la Antigüedad y maravilloso recurso en Shakespeare), ese afán, como ya lo hemos descrito, por el que se cumpla lo que tenga que ocurrir, pero `precipitando el desenlace. Yo lo veo en esta obra

Hay momentos de simpatía indudables, de los que ahora trataremos, pero el PROBLEMA que requiere solución y que además, ya la sabemos porque el cadáver ya nos la ha anunciado,( a manera del oráculo de Delfos, otro recurso de la Antigüedad) va aumentando según se suceden las escenas, precipitadamente, imparablemente, una escena arrastra a otra al trágico final. No hay forma, no hay ningún atisbo de que eso pudiera cambiar, no hay nada para agarrarse a ello y llegar a una verdadera solución.

El “pathos” viene dado fundamentalmente por la tragicidad interna, pero servido en bandeja por la externa.

¿Y el ASPECTO CÓMICO?

Es muy interesante.

Lo vamos a estudiar bajo tres vertientes:

1.-Por el HUMOR con que se afronta la vida. Es, más bien, un fenómeno psíquico e individual. En la obra vemos tensa e irritada a la madre que marca el inicio del descubrimiento de la verdadera forma de ser del padre y cuando Ombasi dice por primera vez “¡Viva España!, Butragueño”, el padre se relaja y, lo encuentra hasta gracioso. Desde luego como lectores, es un auténtico golpe de humor.

Lo veremos más extensamente en el apartado del LENGUAJE.

2.-La RISA, término más amplio, generado a veces por la comicidad o a veces por fuentes extracómicas (puede haber, incluso, risas histéricas con otras funciones).Nos reímos cuando hablan del chopped y la nocilla (pág. 17)

Otro ejemplo

**“MADRE.- Porque no se comen(las coquinas) porque no está el bicho.**

**NIÑA.- ¿Por qué no está el bicho?**

**NIÑO.- Porque se ha muerto**

**NIÑA.- ¿Cómo los negros?**

**MADRE.- Esta niña me pone negra**

**NIÑA .- Como los muertos?**

**(...)**

**MADRE.- ¡La leche con los niños! ¡Estaros quietos que os voy a matar!” (pág, 12)**

3.-LA IRONÍA, actitud humana y expresión lingüístico - retórica del humor (decir, por ejemplo, lo contrario de lo que se quiere expresar) (Lo estudiaremos en el apartado del lenguaje)

Resumiendo, podríamos llegar a la conclusión de que lo cómico es un choque entre la realidad y la forma en que el hombre se enfrenta a ella, y en el caso de la obra de Ignacio del Moral, a veces, la situación es tan trágica, que no se espera esa reacción, tan absurda y es lo que provoca la risa. Se ve, por supuesto mejor en escena y mejor aún en el cine.

Se ha llegado a decir que todas las desproporciones entre valores, normas, convenciones, formulaciones, ...y la realidad a la que se refieren, son potencialmente fuente de comicidad.

En los cánones clásicos de estudio de lo cómico siempre se apreciaban los siguientes parámetros:

**A.-COMICIDAD DE PALABRAS:**

**“OMBASI.- ¡Viva España! Butragueño”(Pág. 15)**

**B.-COMICIDAD DE SITUACIONES:**

**“MADRE.- Anda que tú, también...¿A quién se le ocurre quitar la bujía?**

**NIÑO.- ¿Qué es una bujía?**

**MADRE.- Una cosa que tu padre le quita al coche y luego se la tira a los negros.”(Pág. 21)**

O cuando el padre amenaza a Ombasi con una palita de plástico.

**C.-COMICIDAD DE PERSONAS**, que podemos ver, también por las palabras y situaciones

Y después de todo esto, ¿podríamos hablar de IRONÍA DRAMÁTICA?. Es decir, aquella por la que los lectores tenemos mucha más información por leer entre líneas, por los comportamientos extraverbales o porque los personajes adquieran un significado adicional y opuesto, ignorado incluso por la misma figura?

Pues probablemente, porque casi al final de la obra cuando el padre, buscando el coche está desorientado, nos ponemos, sin dudar, de parte del niño, pues todo el comportamiento del padre hasta el momento nos sirve para saber más de él que incluso él mismo.



---

## Los sueños

---

Analizaremos aquí la Escena 5 que aunque sean recuerdos, el autor nos informa en la acotación:

*“Ombasi jadea. SE DESPIERTA SOBRESALTADO...”* (Pág. 24)

De ahí que lo incluyamos en este apartado.

Y la Escena 8 (pág. 39), titulada precisamente así: “LOS SUEÑOS”, que incluye dos: el de la madre respecto a Ombasi y el de Ombasi con el cadáver.

La tradición de los sueños en el teatro es también antigua; podríamos remontarnos a los clásicos griegos, o en nuestro Siglo de Oro a *“La vida es sueño”* de Calderón de la Barca. Más recientemente recordamos a Antonio Buero Vallejo con *“El sueño de la razón”* o la genial escenificación del sueño de su obra *“La doble historia del Dr. Valmy”* con ayuda de la luminotecnia y los movimientos suaves de los actores.

Una vez llegados aquí, parece conveniente recalcar la infinidad de veces que a lo largo del análisis de esta obra hemos recurrido a su

parentesco con los clásicos, bien de la antigüedad – teatro griego-, o contemporáneos – Buero, Valle.

Que la obra y el autor se nutran, beban de esas fuentes ya nos debe dar un voto de confianza sobre lo que podemos encontrar en ella y con Ignacio del Moral.

Respecto a los “sueños” que vamos a tratar, debemos decir que no son historias anteriores a los hechos u ocultas por ser sueños. Estarán en el escenario y así lo veremos.

Empecemos por la Escena 5. En la obra :

“Entre sonido de músicas tribales africanas, oímos voces y sonidos que reconstruyen la odisea de Ombasi y su amigo”(ACOTACION) (Pág. 24)

Y así, efectivamente, sabemos cómo les han engañado, robado para trasladarles a Europa, en una ínfima embarcación de la que les obligan a lanzarse al agua, por llegar la Guardia Civil y la penosa situación en la que nadan para alcanzar la orilla y cómo muere su compañero de un calambre debido al gran esfuerzo.

Es una escena corta que concluye:

“Ombasi jadea. Se despierta sobresaltado, con el espanto en los ojos.”

Son recuerdos, pero es el primer sueño, porque es la primera vez que descansa, que cierra los ojos. Decimos que es corta, pero muy significativa, porque es la explicación de la muerte de su amigo y nos pone de relieve las condiciones a las que se arriesgan hoy tantas y tantas personas para atravesar el Estrecho de Gibraltar.

Sabemos que cuando Del Moral escribe el texto el fenómeno era incipiente. Que lo vio en unas fotos de la prensa, en un reportaje aparecido en EL MUNDO en 1990, que sirven para escribir esta escena, base desde la que se escribiría el resto de las escenas, anteriores y posteriores.

Hoy, bien es cierto, las fotografías suelen darse a diario y las noticias de este tipo han dejado de ser actualidad, son cotidianas. Pero debemos reflexionar sobre el hecho, el primero y el cotidiano. Es ese punto de inflexión del que habla el autor, para que el lector se mueva en su asiento, lo mínimo que cree debe ser la función dramática.

### **-EL SUEÑO DE LA MADRE-**

En la Escena 8 (pág. 39) empezaremos por el sueño de la madre. Cuando ya irremediamente la familia no puede volver al coche porque no encuentra la bujía, y pierde parcialmente el miedo a Ombasi, bajando a compartir la hoguera que él ha hecho con el mechero del padre, terminan,

por su cansancio, durmiendo todos alrededor de la lumbre. Es noche cerrada y ahí es donde la mujer sueña que Ombasi la posee. Anteriormente ha sido la figura que más resquemor ha tenido, la más tensa, la que dice a su marido que debe estar alerta, que no coma alimentos (coquinas) con su navaja, que puede tener el sida, cree ella, pero ahora (Acotación de la escena 8):

**“Ha pasado algún tiempo. Todos duermen. El fuego se ha apagado. Brillan las estrellas, rompen las olas.**

**Ombasi, de pronto abre los ojos y se queda mirando con fijeza a la mujer dormida. La mujer se despierta sobresaltada y le mira. Se miran un instante. Ombasi, a rastras, se acerca a ella. Cuando están juntos, él le levanta la falda. Ella le mira hacer, aterrorizada, pero sin oponer resistencia. Ombasi acaricia a la madre y besa sus muslos. Ella abre la boca en un grito que no llega a salir. Mira a su marido y le sacude para despertarlo, en vano.**

**Se hace un oscuro brevísimo y de nuevo están todos en su posición”.**

Este es el sueño de la mujer, Dori, que nos expone claramente el autor en esta acotación. Nos explica cuál es verdaderamente la posición de ella, sus sentimientos; después de ser la más reacia a ayudarlo, a acercarse al negro, en el fondo sus subconsciente la traiciona, porque le desea, Eso es lo que verdaderamente piensa. Es joven, fuerte, no es como su marido, Antonio, que no la hace caso, del que está cansada, al que ve, como lo que demuestra ser: un cobarde.

Recordemos que saldrá a la luz cómo le ve en realidad cuando le repite insistentemente: “gilipollas”.

Pero ¿qué otros significados se pueden dar al sueño?

En realidad no le parece que sea un ser temible, es que está predispuesta por la animadversión social a los negros, pero deja ver que en realidad ella no cree eso. Por dentro, porque claramente por fuera apuesta en contra de él. Estamos seguros de que no es por salvar su matrimonio. Si ve una amenaza es hacia sus hijos, pero no hacia ella, o al menos eso refleja el sueño.

¿O es precisamente la amenaza que siente constantemente lo que la hace sentirse amenazada sexualmente? Puede ser, que el miedo quede concretado aquí en forma de asedio sexual. Caben las dos interpretaciones porque como dice Ombasi

**“Los sueños van de un lado para otro. No es culpa de nadie. Si no soñáramos nos volveríamos locos. Hasta los perros sueñan, ¿no? (...)(pág. 40)**

Aunque cabe esa tercera explicación: Para no volverse loca, puesto que ella repite frecuentemente, sobre todo a los niños:

**“Me vais a volver loca”**

E incluso tiene un arrebato de histeria(pág. 52)

## EL SUEÑO DE OMBASI

**“...Se agita entonces el cadáver del amigo. Se incorpora, sacudiéndose la arena. Está desnudo.**

**Abre los ojos Ombasi”.** (p. 39)

Es uno de los más bonitos. Esa desnudez conecta muy bien con lo onírico, desnudo de toda racionalidad. El cadáver desnudo ahora va a “NARRAR” lo que le sucederá a Ombasi, su futuro.

Este narrador onírico es una técnica interesantísima en la obra. Así vemos que le anunciará:

Que los niños creen que él le ha matado y los padres ignoran el cadáver. Vemos la confianza que tiene Ombasi en la familia, que le van a llevar a la ciudad, a una casa(su esperanza), para llegar él a tener una (su proyecto), o incluso dos, una aquí y otra allí, pero el cadáver amigo le augura claramente que no; que morirá. Pero se resiste a creerlo

**“CADÁVER.- No lo tendrás, Ombasi. He conocido a muchos que vinieron antes que nosotros.**

**OMBASI.- Pero tú sólo has conocido a los muertos, a los que han fracasado.**

**CADÁVER.- No te engañes. Ya nos engañaron bastante durante el viaje.”**(Pág. 40)

Y de ahí que le reproche haber muerto, por nadar con zapatos. Ombasi se quitó los suyos y ahora lleva puestos los del muerto.

**“CADÁVER.- Lo he visto. Me lo han contado. Dormirás bajo tierra sin estar muerto, oliendo a orines y todos pasarán esquivando tu MIRADA. Algunos se reirán de ti, otros te despreciarán, otros te humillarán, otros te pegarán, otros te tendrán miedo y los que se creen mejores te tendrán lástima. Lo he visto, me lo han contado.”(Pág 41)**

Por lo que podríamos hablar del carácter profético del amigo soñado. Todo se cumplirá. Lo veremos en el epílogo. Otra vez reflejos de la Antigüedad (oráculo de Delfos).

Y también lo que ya hemos estudiado anteriormente, que el mismo autor habla de su gusto por los fantasmas buenos. El cadáver, en realidad, le está ayudando, quiere que su amigo no siga en la aventura, sabe que le resultará cara, es su amigo y le quiere ayudar.

El cadáver es el lazo de unión o de desunión entre la familia y Ombasi. Gracias a él, el muchacho negro sabrá qué piensa de él realmente esa familia. Antes no se han entendido. Ahora lucha contra esa interpretación que le hace el cadáver y que es auténtica, pero que él se niega a creerlo.

Es una escena cargada de símbolos: el bueno, los malos, los proyectos, las frustraciones, el sufrimiento y aparece esa palabra mágica del título “LA MIRADA”.

Termina el sueño cuando el cadáver le echa agua a Ombasi y él se queja de ello, `pero el cadáver le dice:

**“CADÁVER- No soy yo quien te echa agua. ¿No ves que está lloviendo?”(Pág.42)**

Es el hilo que une la fantasía con la realidad, porque efectivamente, la familia se va despertando, cuando amanece, lloviendo. El agua (¿qué hay menos consistente?) es el punto de unión. Una unión que se romperá. Es el agua por la que Ombasi casi se ahoga, es el agua en la que se ahogará en la gran ciudad, según el sueño premonitorio de su amigo.

Los elementos oníricos dejarán de serlo y serán la realidad.



---

## La estructura, las acotaciones

---

En primer lugar hablaremos de la división de la obra que ha hecho el propio autor.

No es una división tradicional en 3 actos, ni tampoco en dos o cuatro o cinco, que siguen siendo más normales.

Simplemente, el autor ha optado por no dividir en actos, sino en escenas. No podemos, por menos, que referirnos al antecedente “*Luces de Bohemia*” de Valle-Inclán.

En los contemporáneos de nuestro autor destacaríamos a Paloma Pedrero, quien en su obra “*La isla amarilla*”, no divide la obra ni en actos ni escenas, simplemente hay una diferenciación con CAMBIO DE LUCES. O mencionaremos también a Ernesto Caballero, autor amigo de Ignacio del Moral que en su obra “*Nostalgia de agua*” diferencia las partes de la obra por medio de silencios, no por entrada o salida de personajes. Otros autores que siguen estas novedades serían Alfonso Plou, Rodrigo García, o Antonio Álamo con una escena única en su obra “*El hombre que quería volar*”.

El autor que estamos tratando - Ignacio del Moral- sigue procedimientos parecidos en otras obras suyas, tales como *“Fugadas”*, y en *“La mirada del hombre oscuro”* no hay actos. Si cambiar de acto significa cambiar de lugar y tiempo, podría haber varios, (al anochecer, cuando amanece), pero no los hay. Y tampoco sigue las escenas tradicionales, que como decíamos anteriormente se basan en la entrada o salida de personajes.

Un ejemplo curioso es la ESCENA 11, que transcribimos completa

**“ 11.-LA PLAYA, OTRO LUGAR.**

**Entran todos corriendo. El padre lleva a la niña en brazos.**

**PADRE.- ¡Vamos, corred!**

**Cruzan la escena, corriendo. Tras unos instantes, cruza tras ellos Ombasi, con el cubo de coquinas.**

**OMBASI.- ¡Eeeeeeeh! ¡Eeeeeeh!”**

**Y, como decimos, esta es la escena completa(Pág. 54)**

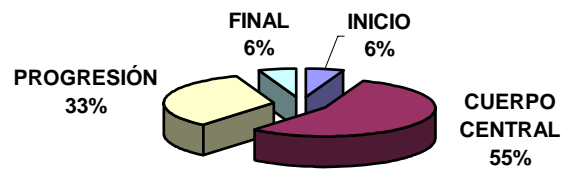
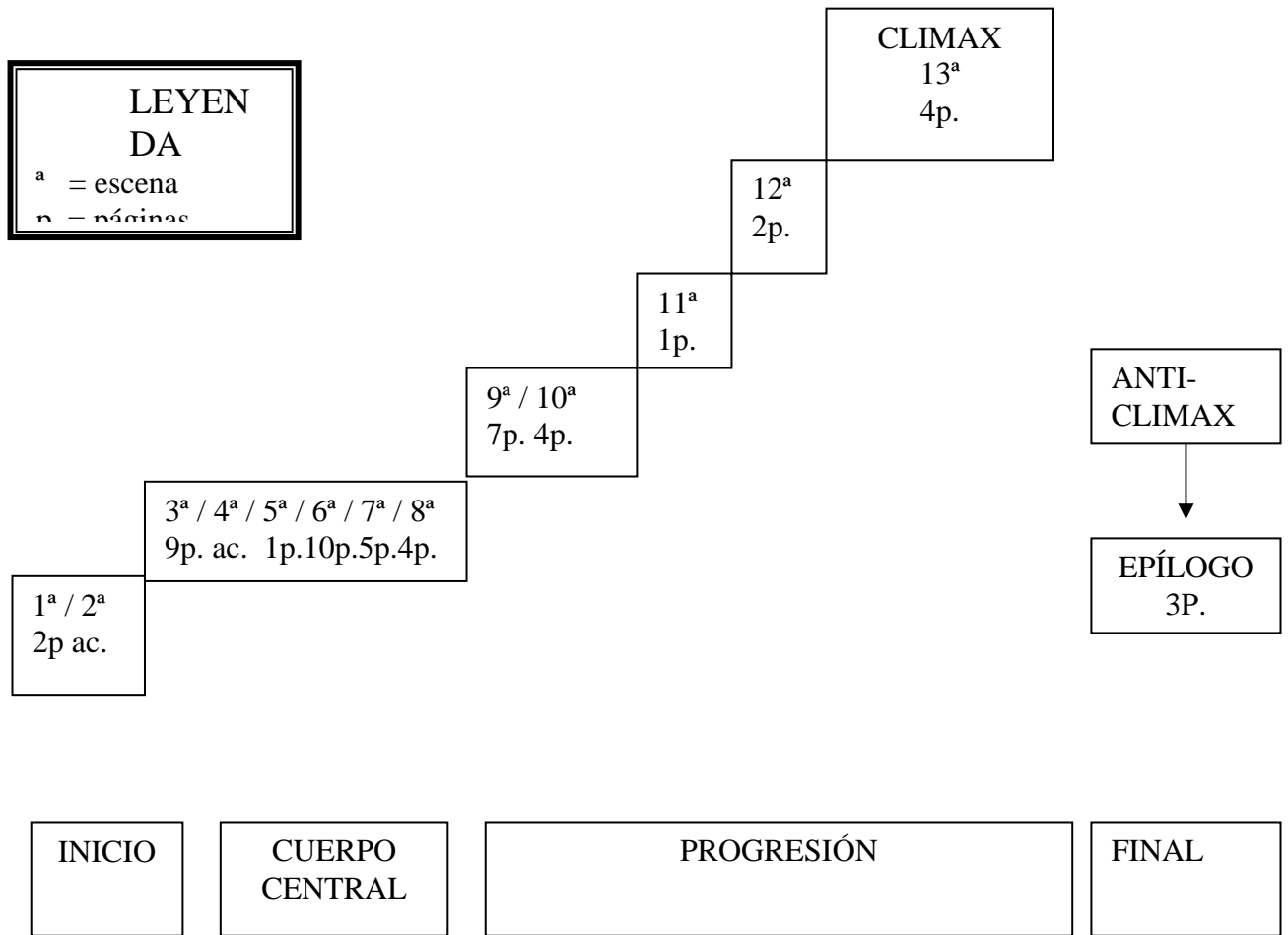
Otros ejemplos curiosos e interesantes serían las escenas que, como la 2 sólo es una acotación. No hay acción ninguna ni intervención de los personajes.

¿Se podría hablar de una estructura global explicativa? ¿Se podría hablar de MICROSECUENCIAS?

Si acaso, deberíamos hablar de fracciones de tiempo teatral en las que ocurre algo que puede ser aislado del resto, aunque tampoco completamente aislado. Sí diferenciador. Serían la escena 8 (los sueños) o el Epílogo.

Sería conveniente ahora recordar a Roland Barthes en su concepto de SECUENCIAS- CATÁLISIS: secuencias de ambientación, que no son absolutamente indispensables a la lógica temporal-causal del relato. Aquí mencionaríamos la Escena 5 (Los recuerdos de Ombasi, no imprescindibles, porque se sobreentienden). La estructura se ve claramente en el siguiente gráfico.

# GRÁFICA



Según se puede interpretar en el gráfico, LA PROGRESIÓN TEMÁTICA abarca fundamentalmente las escenas (más bien “partes de composición del texto dramático”) números 9-10-11-12-13, teniendo en cuenta que las escenas 9 y 10 ocurren simultáneamente.

La 1 y 2 también ocurren al mismo tiempo, a ambos lados de la duna y se consideraría un INICIO, una presentación de personajes, un encuentro. Estaríamos en la 1ª FASE: LA EXPOSICIÓN.

Lo que en el gráfico llamamos CUERPO CENTRAL, lo sería por ocupar el mayor número de páginas, pero seguimos en un conocimiento, más profundo, de los personajes. Es un período de estaticidad. Aún hay un desarrollo lento. Sería la 2ª FASE.

La verdadera PROGRESIÓN TEMÁTICA vendría a continuación con las escenas presentadas más arriba. Además corresponde a la acción trepidante, a la persecución, a la violencia final. Es el verdadero conflicto. Es el CLÍMAX.

Y a continuación la relajación rápida. Rapidísima, en una sola escena o parte, que es la 14, con solo 3 páginas, suficientes, para que fuera de la obra, de la acción propiamente dicha sepamos el “después”, las consecuencias. Para cerrar las historias de cada uno de personajes. Estamos en el ANTICLÍMAX

A continuación hablaremos de las ACOTACIONES que, formando parte de la estructura, ofrecen un interesante punto de análisis.

Ya sabemos que las ACOTACIONES ESCÉNICAS (DIDASCALIAS para Jansen) son importantes por los datos que aportan. Normalmente sirven como introducción a la escena tradicional o bien para que los personajes sepan movimientos o acciones.

Pero Ignacio del Moral presenta “escenas” que sólo son acotaciones. De ahí que las llamemos “partes del texto”, por ejemplo las escenas 2 y 4. Es una técnica original y propia del teatro de nuestros días. Novedosa, interesante y que provoca otras posibilidades en la escritura dramática.

En la acotación de la escena 2 leemos lo que ocurre simultáneamente a la escena 1. En la 1 los personajes padre, madre y niños hablan y en la dos transcurre la llegada de los dos negros a la orilla, el descubrimiento de Ombasi de su amigo muerto, cómo se da cuenta de que cerca hay personas y cree que pueden ayudarle. Las escenas 1 y 2 quedan separadas por una duna, que en un momento determinado subirá el niño y Ombasi le perseguirá en busca de esa ansiada ayuda. Y la escena 4 la transcribimos a continuación:

#### 4.-TRAS LA DUNA

**Ombasi ha encendido una fogata. Ha reunido ramas de matojos que forman un montón, con las que de vez en cuando va alimentando el fuego. El cuerpo de su amigo muerto está en la postura más digna, con las manos cruzadas, desnudo, y le está tapando la arena, mientras canta en voz baja una salmodia de lejanas resonancias. Antes de cubrir su cabeza, besa su frente, sus ojos y su boca. Termina de cubrir el cuerpo y arroja al fuego lo que presumiblemente son pequeños objetos personales del muerto. Luego se queda sentado en el suelo y mete la cabeza entre las rodillas. Recuerda. Y oímos el sonido de los recuerdos. (página 23)**

También transcurre paralelamente a la 3, cada una de ellas a un lado de la duna.

Es como decimos un procedimiento interesante en la dramaturgia actual

Otro aspecto que no queremos dejar pasar desapercibido y que también resulta poderosamente interesante es el LIRISMO de dichas acotaciones y todas en general. Quisiéramos destacar la reminiscencia valleinclanesca.

Nos referimos al lirismo en el Valle Inclán de “Luces de Bohemia”, que como algunos críticos han señalado ofrece detalles de verdadera técnica cinematográfica que también maneja claramente Ignacio del Moral. Que Max Estrella esté muerto y metido en la caja donde “el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme”(Escena decimotercia) es algo que se lee, como decimos líricamente, pero al montar la obra son detalles

que no se pueden ver nunca desde el patio de butacas. En cine serían primeros planos descriptivos para entender el proceso narrativo.

Aquí también.

Propios de esta técnica cinematográfica asimilada al teatro, en las acotaciones de *“La mirada del hombre oscuro”*, encontramos multitud de detalles de este tipo:

En la Escena 2:

**“Uno de ellos tiene los ojos entreabiertos y no reacciona ante el hecho de que una mosca se plantea el depositar sus huevos en una herida que tiene en el labio. Debe de estar muerto” (pág. 13)**

¿Cómo vamos a ver que una mosca se planteen ...nada? Sólo lo leemos y nos parece exquisito en el conjunto de dicha lectura.

En la escena 13 :

**“...A su lado aparece el cadáver con un cangrejo colgando de la comisura de los labios y...” (pág. 59)**

Parece que especialmente se da este lirismo con el muerto, con su fantasma. Seguro que estos índices poéticos están en función de que nos llame más la atención ese fantasma, de los muchos que aparecen en las obras de Del Moral y a los que tiene tanto cariño, supuestamente para que entremos en comunión con él en el entendimiento de este tipo de figuras.



Así, efectivamente, nuestro acercamiento es mayor. Nos parece más dulce y más tierno este personaje.

Diremos también que por las acotaciones vemos la brutalidad del padre, los movimientos de todos a lo largo de las escenas, y son interesantes las de comienzo de escena, especialmente la 1 y la 7.

De especial relieve es la que inicia la escena 8, porque es el sueño completo de la madre, que ya hemos analizado y es una acotación con acción que debe desarrollarse en escena. No es, por tanto una acotación de apoyo, en cualquiera de los sentidos tradicionales, es diferente a todo, podría haber sido perfectamente una escena, pero el autor la escribe como acotación. Otro alarde de innovación técnica.

Finalmente debemos mencionar que por las acotaciones sabemos los ruidos, los complementos, el flash-back, el chapoteo del agua de la escena 5 y cómo

**“se abre en el mar una puerta. Salen por ella tambores y sonidos de una fiesta africana. Los dos hombres desnudos, cadáveres ya, se meten por ella. Aumenta el sonido de los tambores y se va haciendo el oscuro final”.**

Acotación con la que finaliza el libro.

Es el final de la escena 14 que tienen un título precioso:

#### **14.- UNA PLAYA A ORILLAS DEL MAR DE LA NADA**

Título al que no podemos dejar de referirnos.

Otros indican lugar también, pero más prosaico:

1.- EN LA PLAYA

2.- TRAS LA DUNA

3.-LA PLAYA, ALGO MÁS ALLÁ.

4.-TRAS LA DUNA

6.-TRAS LA DUNA

7.-TRAS LA DUNA

9.-DETRÁS DE LA DUNA

10.-LA PLAYA

11.-LA PLAYA.OTRO LUGAR

12.-LA PLAYA.OTRO LUGAR

13.-LA PLAYA.OTRO LUGAR.EL COCHE.

Como vemos son situacionales en general.

Pero quedan otros que no lo son:

5.-LOS RECUERDOS DE OMBASI

8.-LOS SUEÑOS

14.-UNA PLAYA A ORILLAS DEL MAR DE LA NADA

Que suenan, obviamente a títulos de capítulos de novela. Para que sepamos algo más respecto a lo que ocurre en la obra de teatro. Como resumen previo. Porque de no ser así, cabría preguntarnos

¿PARA QUÉ SIRVEN LOS TÍTULOS DE LAS ESCENAS EN UNA OBRA DE TEATRO, SI LUEGO, EN EL ESCENARIO NO SE VEN?

---

## Los personajes

---

Los personajes de la obra son pocos: EL PADRE, LA MADRE, EL NIÑO, LA NIÑA, OMBASI Y EL CADÁVER.

Si atendemos a una primera clasificación de los personajes los agruparemos en:

-CENTRALES, entendiéndolos como esenciales a la obra, personajes que se relacionan con la mayoría de los otros y transforman el curso de la obra con sus acciones, aquí podríamos encuadrar al PADRE, LA MADRE Y OMBASI.

- AUTÓNOMOS, los que existen por sí y se mezclan con otros para lograr sus propósitos, deberíamos nombrar a OMBASI

-DEPENDIENTES, salen para servir de apoyo a otros o de obstáculo y son EL NIÑO, LA NIÑA Y EL CADÁVER.

-AUSENTES, si determinan el curso de la acción casi sin aparecer.(No clasificaremos aquí a ninguno).

Ahora bien, si nos planteamos quién es el protagonista y quién el antagonista, podríamos etiquetar como primero a Ombasi y segundo al Padre en representación de toda la familia, pero también podría ser viceversa, así es que iremos hablando de todos y cada uno de los personajes independientemente.

## LA NIÑA

Es un personaje importante por su significación y simbología.

Es Jessy, la hija de una familia de cuatro componentes que están buscando coquinas en una playa, no por diversión- posteriormente sabremos que son para el jefe -, y en un momento determinado, esta niña se aleja y descubre a los NEGROS.

En realidad es la desencadenante de la acción

*“Hay unos negros muertos, hay unos negros muertos”*

y al mismo tiempo, crea confusión cuando grita

*“Es el negro muerto”*

porque ella los ha visto, desde la parte superior de la duna, a los dos tendidos en la playa, casi sin poder respirar y toma a los dos por muertos.

Es también la que provoca la primera circunstancia en la que podemos apreciar la bondad de Ombasi, que no es agresivo, tal como piensan los padres, puesto que al caerse la niña y hacerse una pequeña

herida en la rodilla, él la recogerá en sus brazos ( la niña no grita mientras la lleva ) y la transportará hasta donde están sus padres.

Si atendemos a distintas técnicas de caracterización, diríamos que por una **TÉCNICA DE CARACTERIZACIÓN POR EL CÓDIGO VERBAL**, en muchos casos la niña crea una situación cómica, como en los siguientes ejemplos:

**MADRE.- ¡La leche con los niños! ¡Estaros quietos que os voy a matar!**

**NIÑA .- ¿A los negros los ha matado su madre?(pág. 12)**

.....

**NIÑA.- Se está mojando. ¿Se le va a quitar el color?(pág. 44)**

Ella es también la que va marcando la realidad (que seguimos viendo por el código verbal): “Tengo frío”, “Tengo hambre”, “Tengo sueño”, que es realmente lo que procede por el paso del tiempo. Y continúa “¡Quiero desayunar!”, ”Yo me quiero ir a casa”, “¡Quiero ver los dibujos”, “Me da miedo”

Por el **CÓDIGO EXTRAVERBAL**, de su fisonomía no sabemos mucho, pero debe ser una niña pequeña, de 7 u 8 años, con gestos **COMPLEMENTARIOS**, que se fía más de su madre,- en la que se refugia - , que de su padre, que incluso, cuando ella se ofrece a ayudarle a buscar la bujía en la arena (que ella considera un juego, porque no entiende nada), él la golpea.

**“NIÑA.-;Yo también juego!(Empieza a remover la arena!**

**PADRE.-;Estáte quieta!(Pega un empujón desabrido a la niña, que llora y se va a refugiar en su madre)” (pág. 18)**

La forma de actuar de los padres, que ella no alcanza a comprender, le crea una confusión enorme, hasta tal punto, que cuando su padre golpea a su madre:

**“NIÑA .-(Llora) ¡No, papá, mira me como la nocilla, ¿lo ves? ¡Me como la nocilla! (Da mordiscos al bocadillo, que se le cae. Lo coge rápidamente, le sacude la arena y sigue comiendo) ¡Me lo como, me lo como...!**

**Se levanta la madre y acaricia a la niña.” (pág. 52-53)**

En su **INGENUIDAD**, cree que es la causante del suceso por no querer comer eso.

Así es que estamos ante un **PERSONAJE SIMBÓLICO** de esa ingenuidad patente y también de la **INOCENCIA**.

El autor confiesa sobre este personaje

**La niña es necesaria como niña, porque ellas tienen una cosa de ternura que aunque suene a tónica, es verdad que la tienen, son muy diferentes realmente y yo creo que las niñas respecto a los padres tienen esa cosa que da a los padres la necesidad de proteger a sus hijas, pues es muy fuerte y se enternecen mucho con ellas, y luego los niños, en cambio, pues están más enfrentados con él, es un esquema bastante clásico y no se descubre nada**



**con él, pero permite significados y hace que cuando el negro coge a la niña, el padre de repente “¡Dios mío!” Porque se cree cualquier cosa.<sup>61</sup>**

Se refiere a la Escena 9, en la que la niña, inocentemente, causa un malentendido.

**“NIÑA.- Quiero hacer pis.**

**MADRE.- Pues haz pis por ahí.” (pág. 45)**

La niña sube a un montículo donde está enterrado el cadáver y se baja las braguitas, disponiéndose a hacer pis. Ombasi, al darse cuenta, se abalanza sobre ella, y levantándola en vilo, la lleva a otro lugar. Chilla espantada la niña, con el culo al aire y agitando las piernas.

**OMBASI.- ¡No, no, niña, no puedes hacer pis en una tumba, porque el muerto se levantará y te pegará en tu tesorito!**

**El padre, al ver lo que hace Ombasi se lanza contra él.**

**PADRE.- ¿Qué le haces a mi hija, negro cabrón?! (pág. 45)**

Pero termina contagiada por los miedos, los estereotipos y los tópicos de los padres y teniendo miedo de los negros, igual que su hermano, quien siempre se está burlando de ella, la llama tonta, pero se le ve que la quiere. Jessy en cambio sólo parece unida a su madre, sólo hace lo que ésta le dice, no se atreve a bajar al fuego de Ombasi, si no es con su madre, por eso es necesario que este vínculo tan evidente se corte de una

---

<sup>61</sup> Entrevista personal con el autor. Noviembre 1998

manera brusca para que veamos a través de ella las reacciones de los demás personajes. Me refiero especialmente a la Escena 10, en la cual la madre, incapaz de soportar más la tensión y la inutilidad de su marido, rompe su histeria, precisamente con la niña, que decimos es la inocencia y la ingenuidad y no termina de captar las cosas en su dramatismo.

Es necesario que la madre, que hasta aquí la ha protegido del frío, etc..., la utilice para que rompa su propia situación.

**NIÑA.- No quiero. Está chupado (el bocado)**

**La madre, de pronto se abalanza sobre la niña y la abofetea**

**MADRE.-(Histórica);Pues te lo comes! ;No hay otra cosa, idiota! ;Te lo comes! ;Te lo comes!;Te lo comes!(Suelta la niña y se pone a llorar a gritos);Quiero irme a casa! ¿Dónde está el coche?(Al marido);¿Dónde está el coche, cabrón? ;Imbécil! ¿Dónde está el coche, imbécil, más que imbécil, que tenías la bujía en el bolsillo y nos has tenido toda la noche al sereno, con ese negro que nos podía haber matado y que casi nos desgracia a la niña!**

**Los niños miran a su madre aterrados. La niña empieza a llorar (Págs. 51-52)**

Es, como decimos, utilizada por la madre para que veamos qué le ocurre y es utilizada por el autor para que sigamos percibiendo la inocencia. Por ejemplo en la penúltima escena, mientras su padre y Ombasi pelean entre sí, llega el cadáver y poniéndose junto a ella:

La niña termina también por salir del auto y mira la pelea, fascinada comiéndose el bocadillo. A su lado aparece el cadáver con un cangrejo colgando de la comisura de los labios y moviendo la cabeza ante el espectáculo. La niña mira al cadáver. Le ofrece bocadillo. El cadáver rechaza la oferta con suavidad y se quieta de la boca el cangrejo, que le ofrece a la niña. La niña coge el bichejo y la observa con curiosidad. Luego lo suelta.

La niña y el cadáver se miran

NIÑA.-¿A ti te mató él?

CADÁVER.- No, me mataron entre muchos, pero yo les ayudé, porque no me quité los zapatos.

NIÑA.-¿Y a papá le va a matar?

CADÁVER.- No, tu papá se quedará tuerto y tú no lo verás más.

NIÑA .- ¡Qué tonterías dices!

CADÁVER.-En mi pueblo había niñas como tú, pero sus ojos eran más viejos.

NIÑA.- Dices cosas raras”(pág. 60)

¿Qué mayor simbología de la LIBERTAD? De una libertad para todos.

Los hechos que hemos visto a lo largo de la obra condicionarán la vida de todos, una vida que sin estos sucesos hubiese sido igual, falta de alicientes y basándose en “tapujos”, en pequeñas grietas que hubieran ido desmoronando la familia, que probablemente y aún así hubiera seguido junta, pero este empujón definitivo los ha liberado de sí mismos.

El cadáver, que solo puede ver la niña, ya anuncia esa libertad para la familia, él ya es libre y símbolo de esa libertad, de la que disfruta por fin, es

el cangrejo, ese cangrejo que trasmite a la niña y que ella también suelta, “libera”. Es el máximo símbolo que debemos entender.

El padre tendrá su propia libertad, de esa familia que le “sobra” como ha demostrado.

Como conclusión podemos decir que es un personaje que ha pasado por varios niveles: de miedo a acercamiento y viceversa y debemos destacar la MULTIPLICIDAD de papeles que Del Moral ha puesto en sus manos, por la relación que tiene con todos los demás. ES LA UNICA FIGURA QUE SE RELACIONA CON TODOS LOS DEMÁS PERSONAJES DE LA OBRA.

Y una gama completa de significados: inocencia, ingenuidad, y el más valioso, la libertad.

Y no olvidemos que es el personaje que elige el autor para comenzar la obra.

## EL NIÑO

Es Iván. El hermano mayor.

Otro personaje de apoyo.

Respecto a los niños, el autor se pronuncia de la siguiente manera:

**Primero sirven para completar un retrato así, bastante lógico de una familia normal y luego desde el punto de vista distinto..., como son los niños con una cierta inocencia y una cierta perversión que ya tienen muchos puntos..., y como están muy mediatizados por los discursos conscientes de su padre y su madre, pero como por otro lado tienen su discurso infantil..., también tienen una función humorística muchas veces.**<sup>62</sup>

Por ejemplo en la Escena 3:

**OMBASI.- La niña se ha caído, pero no es nada. Tengo hambre. Me llamo Ombasi. (Para hacerse entender, señala a la niña, se señala a sí mismo. Hace gesto de comer)**

**NIÑO.-; Dice que se quiere comer a la niña!(pág. 15)**

Que aunque cómico, crea un efecto dramático.

O cuando dice:

---

<sup>62</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid 1998.

**MADRE.- ¿Lo ves? ¡Este no ha visto un coche en su vida!**

**NIÑO.- ¿Viene de la selva?**

**MADRE.-O de por ahí.(págs. 18-19)**

El niño se mete constantemente con su hermana: “Tonta”, “idiota”

Interpreta erróneamente la situación de Ombasi, en la escena 3:

**NIÑO.- ¡Había unos negros!. ¡Había un negro que había matado a otro!**

Y precipita los acontecimientos.

Siempre se dirige al padre, parece que su relación es buena, pero es una sensación ficticia, porque veremos enseguida cómo le trata su padre:

**PADRE.- Tú, gilipollas, no te quedes ahí y ayúdame a buscar.**

.....

**PADRE.- (Al niño) ¿Y tú por qué lloras?**

**NIÑO.- (Entre hipidos)Porque ... porque ... me has llamado ...gili...gilipollas**

**PADRE.- ¿Cuándo?**

**NIÑO:\_An...tes**

**PADRE.-Bueno, ¿y qué? .No es para llorar. A mí mi padre me lo llamaba a todas horas y no me pasó nada.(pág. 20)**

Vemos pues, los maltratos psíquicos del padre hacia el hijo, de la misma forma que él los tuvo y que probablemente le hayan conformado su cobardía y su valentía sólo con los débiles. El niño no es que le respete, es que le teme.

En otros momentos también le riñe, como, por ejemplo, cuando se ríe al oír “¡Viva España!” o cuando la situación del cubo de las coquinas, que el vierte sin querer.

Por eso no es de extrañar que el niño no confíe en su padre, percibe que él se ha perdido, que no sabe realmente dónde tienen el coche (pág. 51), pero a pesar de ello, es su padre y le animará cuando se pelee con Omabi, y echará arena a éste con el resultado de que caerá en los ojos de su padre (luego sabremos que se quedará tuerto) .

Las relaciones con la madre en cambio son más distantes. Pocas veces se hablan entre sí, aunque sabemos por las acotaciones que le da, de vez en cuando, “pescozones”.

Desde otro punto de vista, deberíamos tener en cuenta a Iván como un YAGO, que introduce la duda en la mente de todos cuando no encuentran la bujía

“¿Y si se la ha llevado el negro?”

Aun cuando antes sus padres han dicho que probablemente Ombasi jamás ha ya visto un coche.

En contraposición es el primero que tiene confianza en el africano, porque cuando éste organiza su fuego par calentarse es el primero que baja, que se calienta, no quiere saber nada de marcharse e incluso se quedará dormido “acurrucado junto a él”(pág. 34).

E incluso sugiere

“Podemos llevarle a algún lado”(Pág. 44)

Y en otro lugar, cuando sus padres creen que Ombasi va a violar a su hermana, les dice:

“Estoy viendo un muerto”.

Es decir, se da cuenta de la situación, hace que su padre y su madre sepan cuál es la verdad.

Es por tanto una posición ambigua, a dos frentes, que sirve para proporcionarnos datos sobre cómo son los demás



## EL PADRE

Antonio es una figura basada en un prototipo de clase media - baja que ve en Ombasi el estereotipo de inmigrante como enemigo, que viene a quitar puestos de trabajo, que invade, etc..., que le llega como voz social. Efectivamente, en él puede reflejarse gran parte de la sociedad española

Es un hombre lleno de frustraciones, prejuicios y que llega a tener un comportamiento violento respecto al africano y a los demás

En “Apocalípticos e integrados” (**Umberto Eco, 1965: 193**) leemos

**Para que un personaje sea típico debe ser concreto y debe ser reconocido por el lector**

Pues bien, nos hallamos ante uno de esos personajes típicos. Bien compuesto en voz, registro, gestos, en todo. Bueno, en la semantización de la mímica sigue unos códigos CONTRADICTORIOS, porque expresa con ellos lo contrario de lo que dice con la voz, por ejemplo cuando llama a Ombasi “listo” cuando lo que quiere es insultar y esto lo hace con los

gestos y la mirada (pág. 33) y otras veces REDUNDANTE, por repetir con voz y gestos la misma información.

En ningún momento expresa el amor a su familia ni con gestos ni con palabras. Ya hemos visto su relación con Jessy, su hija, a la que da un fuerte empujón y con Iván, su hijo, al que rebaja, humilla y golpea, tal como su padre hizo con él. No es capaz de recapacitar y subsanar ese error con su hijo. Su mujer le reprochará varias cosas, entre ellas no haber cuidado de sus hijos

**MADRE.-(...)** Si cuando lloraban los niños nunca te enterabas. Acuérdate de cuando Iván estaba con los oídos, que no te enterabas y me pasaba yo la noche levantándome.

**PADRE.-** Porque yo tenía que ir a trabajar

**MADRE.-** Pero ni lo oías

**PADRE.-** Sí que lo oía, pero no podía levantarme.(...)(pág. 36)

Aquí queda establecido su papel, es el que trabaja, el que manda en la familia, está por encima, por eso para dar muestras de esa autosuficiencia (que luego sabremos ficticia) y para reprocharle a su mujer su ignorancia y sus miedos a que les roben el coche, él contesta:

**PADRE.-** ¿Quién va a venir hasta aquí a robarnos el coche? Además, yo cuando lo dejo solo le quito la bujía. ¿Ves? (Se la muestra) Y así no puede arrancar. (Pág. 12)

Debe por tanto ser el valiente, aunque no se atreva a serlo con Ombasi, cosa que por otro lado tampoco necesita, porque el africano solo necesita ayuda. Y cuando ve que no puede, no sabe controlar nada de nada, ni a su familia, ni sus sentimientos, ni la situación, nada. Por eso quiere que le robe, prácticamente le ofrece a Ombasi todo lo que tiene en dos ocasiones y odiará a Ombasi, pero en realidad es puro odio a sí mismo.

Porque él, en principio, se da cuenta que Ombasi es pacífico, cuando se relaja al oír “Viva España! Butragueño” e interpreta que tiene hambre y pide a su esposa que le dé un bocadillo. Ahí sí ayuda, deja callada su conciencia y cumple, pero ¿por qué no sigue en esa situación de interpretar los códigos extraverbales? Porque no le conviene. Debe hacerse el héroe y proteger a su familia, pero también es ignorante y más bien trata de defenderse a sí mismo contra él mismo.

Por eso “echa la culpa “ de todo constantemente a todos, como hemos visto ya claramente. Una faceta más de su personalidad.

Con el asunto de la bujía estalla el caos, porque sabe que es él el que ha fallado y no quiere reconocerlo; él, el inefable, y por eso reacciona como verdaderamente es, como un ser primitivo, hablando a base de tacos (prototipo del lenguaje del país), aunque aquí dichos con sentimiento, no hablar por hablar.

-“Tú, gilipollas...”(pág.19)

-“Ya lo sé, leche “(Pág.2)

-“Me cago en la leche” (pág. 21)

-“Calla, coño...”(pág. 28)

Etc... A su hijo le llama “gilipollas”(pág. 31) casi por norma, varias veces e “imbécil” (pág. 48), a Ombasi, normalmente “Cabrón”(págs. 21,29,45,53) y también le denomina “ jodío” (pag. 33), e “hijoputa”(pág. 46), entre otras lindezas que suele decir cuando habla “normalmente”.

A su mujer, casi desde el principio la trata con superioridad, le grita constantemente con desprecio:

“Calla, coño...(pág. 28)

y cuando ella le participa seriamente lo que piensa de él, no duda en atacarla, en golpearla, como no se atreve con Ombasi y le gustaría hacerlo.

Igual que no ve las cualidades de su hijo, ni la mentira de su familia, tampoco ve la ternura y la necesidad de ayuda de Ombasi.

Ahora bien, igual que teme al negro o impide a su familia que se relacione con él, se pone a comer coquinas con él tan tranquilo, como si le conociera de siempre e invita a esa relación a su familia.

Y en el colmo de la máxima estupidez, él tenía la bujía en el bolsillo y su amarga frustración la paga primero con su mujer y luego con Ombasi.

**PADRE.- ¡Cago en Dios, Dori! ¡Que no me insultes!**

Y la golpea, como después golpeará a Ombasi. No se atreve a atropellarle como le insinúa su mujer, pero se baja para darle con la barra del automóvil

El padre no es una víctima, es su propia víctima, de su propio destino, de lo que se ha labrado él mismo: su machismo, su prepotencia, su educación equivocada.

Tampoco vamos a decir que sea víctima de su racismo, ya que sale muy mal parado: tuerto y sólo; sino que debe verse su caída como algo que sucede de forma lógica.

Su miedo a lo desconocido, al desconocido, es el reflejo verdadero del subconciente español. Sus reacciones, pensamientos y acciones evocan las de cualquier español prototípico. Su racismo está el fondo de la mayoría de nosotros (estudiado en la IX Muestra-Encuentro “Teatro y Racismo” con “Bwana”) y presentar esta tremenda realidad de la población española es el VERDADERO COMPROMISO DEL AUTOR.

## LA MADRE

También es prototípica, cuida de sus hijos, a la niña la quiere, la acaricia, se preocupa de si se va a acatarrar .... Aunque, presa de histeria incontrolada, que verdaderamente va dirigida a su marido, termine abofeteándola, hasta ese momento, la relación madre- hija es única entre todos los personajes.

Del hijo parece más distante, aunque deja ver que se ha preocupado de él cuando ha estado enfermo y aprovecha para echar en cara a su marido que no se haya preocupado jamás de sus hijos.

Poco a poco, en una noche diferente por las circunstancias, va a ir sacando a la luz todos los resentimientos que lleva dentro, las fisuras de su matrimonio. Ya lo dice en un momento determinado:

**“Porque hoy me da todo igual. Es como si hoy no contara.(pág. 35)**

Deja ver que está acostumbrada a callarse ante su marido, pero empieza a hartarse. Intenta proteger a sus hijos de su propio marido y

cuando le ve enfurecido, les manda callarse o apartarse. Aunque también está cansada de su vida cotidiana, de ocuparse de los niños; ella dé “pescozones a Iván “ o abofetee a la niña (que insistimos, no es a ella a quien quiere golpear sino a su propio marido). Cuando riñe a los niños les dice tontos o poco más, pero con otra intención (pág. 27), y también llama “cariño” a su hija (pág. 20), pero cuando se enfurece con ellos les dice que los va a matar. (pág. 12) Ella los llama por sus nombres. El padre nunca. De todos modos se adivina su frustración personal.

Respecto a su marido seguirá una progresión, desde callarse, como hemos dicho, hasta llamarle “caribe”, decirle que el negro es más listo que él hasta explotar y repetirle que es un gilipollas. Piensa de él que es un bruto, que es idiota, que la insulta y que los pone en peligro. Pero al final también se pondrá de su lado frente a Ombasi

**“Antonio, por Dios, ten cuidado! (Pág 59)**

No se da cuenta de su propia incultura, que atribuye a Ombasi, cuando dice:

**NIÑA.- ¿Por qué siempre dice lo mismo (Ombasi)?**

**MADRE.- Porque a lo mejor no sabe decir otra cosa**

**NIÑA.- ¿No sabe hablar más?**

**MADRE.- No**

**NIÑA.- ¿Por qué?**

**MADRE.- Porque estas personas negras son muy incultas. (Pág. 20)**

O en otro ejemplo:

**NIÑA.- Tiene unos dientes muy grandes (Ombasi)**

**MADRE.- Porque viene de la selva y allí está lleno de fieras (Pág. 27)**

o incluso de su propia superstición, cuando empieza a llover e invoca a Sta. Bárbara bendita.

Los niños la quieren y la defienden del padre. Y respecto a Ombasi, es la primera que grita contra él y quiere irse, excepto cuando le conviene por la hoguera que tienen y el calor que tiene en medio del frío nocturno, entonces superando sus resquemores respecto a él irá a la hoguera y llevará a sus hijos, no sin ciertos miramientos, “la chaqueta de él puede tener pulgas”, su navaja les puede contagiar el sida, les puede hacer algo mientras duermen. Es algo que no perdonará jamás a su marido.

Casi podríamos llegar a decir que es la auténtica antagonista de Ombasi, más que el padre, puesto que él ejecuta los pensamientos de ella.

Es un personaje que cambia, desde ser la primera en querer llevarle a la Guardia Civil, querer dejarlo en la Cruz Roja (pág. 44) hasta ese grito desgarrador.



Ombasi con desesperación, golpea la chapa del coche y se echa sobre el capó.

**OMBASI.- ¡Llévame a tu ciudad!**

**MADRE.- ¡Arranca, Antonio! ¡Atropéllale, aunque sea!**

**Al fin el padre con un bramido de furia, sale del coche llevando en la mano la barra de atrancar el volante...(págs. 58-59)**

Su verdadero enemigo es Ombasi:

**-“Él ha tenido la culpa! ¡Si no se hubiera acercado a nosotros!”**

Aunque le haya servido para sacar sus propios demonios de su cuerpo y haberse liberado de ellos .

Hay otras ocasiones en las que también está contra Ombasi, cuando éste le devuelve sus objetos al padre y éste, obcecado con la bujía, los rechaza; ella dice

**“Y qué?. Tú cógelo. Es tuyo, ¿no?”**

Y nos queda el asunto de los sueños que nos serviría para plantearnos:

¿Qué intenta ocultar? Rechaza a su marido, cuando dormido ejerce su costumbre usual de meter su mano entre los muslos de ella.

Antes de este episodio, Ombasi ha intentado hacerse comprender por ella contando su odisea y ella, sin entender, simplemente asiente con la cabeza (pág. 34), y a pesar de la tranquilidad que demuestra Ombasi, ella insiste en despertar a su marido alentándole del gran peligro que supone el muchacho africano.

Pero sueña con él y sueña su deseo sexual cuya explicación y significado ya acometimos en el capítulo 4. 6. 2.

No es un personaje tan plano, tan previsible como el padre. Ella se mueve en ambivalencias, en contradicciones y la máxima de todas es el sueño. Es un personaje que sufre transformaciones en su modo de actuar a lo largo de la obra.

Su nombre es Dori.

## **OMBASI**

Es el hombre oscuro, cuya mirada da título a la obra de teatro.

Es la persona que necesita ayuda y por intentar encontrarla resultará perjudicado.

Y sin embargo él siempre se preocupa por todos: porque Antonio no grite a su mujer, porque la niña se caliente en la noche fría, deja que el niño duerma junto a él, por no perturbar el sueño eterno de su amigo, cuando la niña se dispone a hacer pis sobre el cadáver sin saber de su existencia.

Ya hemos estudiado en los símbolos que a él se le podría atribuir por la clarividencia en ver la situación desgarrada de la familia, el símbolo de la sabiduría, y también el de la bondad.

Ha sufrido el engaño de unos moros a los que dejó todo su dinero y casi muere ahogado por ello, ha pasado por el dolor de la muerte de su

amigo, futuro cuñado e intenta demostrar amistad en todo momento. Hasta que no le ataca el padre, él no se defiende.

Jamás demuestra una conducta agresiva. En muchos momentos comparte con ellos espacio y así lo debería haber visto la familia, que si no lo ve es por estar cegada por las informaciones generales de los medios de comunicación.

Es más, cuando ve que no le entienden, silencioso, se va al otro lado de la duna y enciende un fuego. Será la familia la que vuelva a él y no al revés.

Es el personaje que utiliza el autor para ofrecernos la otra cara de las noticias de los periódicos, el lado humano, el que nadie quiere entender jamás. Es un hombre que es capaz de llevar a cabo una odisea inhumana por mejorar su destino y sabremos al final que incluso lo hace dos veces y no lo logra.

A nuestro modo de entender la relación más interesante de Ombasi es la que se produce respecto a la madre, con sus cambios de posición. No es la del padre, con quien incluso en un momento determinado tienen un acercamiento. Es a ella a la que explica su vida, aunque sabemos que no servirá para nada, porque será ella la que menos le ayude, posiblemente mediatizada por ese sueño cuyos elementos oníricos, inconscientes, no ha podido controlar.

Ombasi no le da importancia. Cuando tiene conocimiento del sueño, por su amigo muerto, replica:

**“Los sueños vienen y van”**

pero él esperaba otro comportamiento de la familia y así lo dice:

**“Son gente muy extraña. Son miedosos y se gritan unos a otros.(pág, 40)**

Y un apartado especialmente importante es el de la relación con su amigo muerto, cuando éste ya está muerto, es decir, con su fantasma. Ocurre en dos ocasiones: en la escena 8 , donde el cadáver le narrará un destino premonitorio que él se niega a aceptar. Un destino como el de tantos, como el de el mismo cadáver; pero Ombasi tiene fe, tiene confianza en su futuro, que pasa por la ayuda que le brinde la familia, y aunque ya tiene una opinión negativa de ellos, continuará adelante haciendo caso omiso de las profecías del cadáver.

Y en la escena final -14-, onírica y maravillosa, los dos, muertos ya, desnudos, sin problemas, se contarán uno al otro todo lo que el lector quiere saber desde la última página, desde que llegó la Guardia civil:

.Su deportación(con la que evitará la cárcel por agresión).

-Su muerte, perdido en la miseria de Madrid.

-El final de la familia, separada y cómo acaba el padre.

-Y lo más importante, el futuro más allá, su verdadero y único destino ya, con su amigo, con su hermana, muerta por los palos de su marido(hermano del cadáver) y embarazada para siempre.

Ya no habrá problemas, ya todo será fiesta:

**“Salen por ella(la puerta) tambores y sonidos de una fiesta africana”**

Y así acabará la obra.

## EL CADÁVER

Es el novio de la hermana de Ombasi. Se va a casar con ella. Con su muerte malogrará otra vida, la de esta chica, único personaje más que aparece en el libro, sólo nombrándola (se menciona también a una hermana de Dori) y que forzada por su destino, ante la muerte de este amigo de Ombasi, se casará con su hermano, que ya sabe Ombasi que es muy violento y acusará a su amigo.

**También ha sido una estupidez ahogarse cuando estamos a punto de llegar. (pág. 41)**

Porque el hermano la matará a palos y ella compartirá el final del libro con ellos dos, ya cadáveres todos.

Este amigo muerto es una figura muy interesante , ya sabemos la opinión del autor sobre los fantasmas buenos, pero a ninguno le ha dado la

función que a éste, la de profeta del porvenir. Ya hemos aludido varias veces su carácter de narrador del futuro.

Y tiene otra función importante, es el que produce las acotaciones líricas de la escena 2 (Pág. 13) y de la escena 13 (pág. 59) de una literariedad digna de mención.

Anuncia el porvenir oscuro a su amigo, de ahí otra interpretación del significado de “la mirada”, ¿qué puede ver Ombasi? Nada. Su porvenir es oscuro, es negro. No existe.

Su historia trágica, desde la travesía inicial hasta la muerte absurda en Madrid, naturalmente despierta compasión. Y el empleo del cadavérico amigo como, “vidente” e interlocutor amplía las perspectivas de esa mirada, pero todas son catastróficas y además se cumplirán.

Y solo se relaciona con un personaje más, la niña, y de ese trato sale la carga simbólica de inocencia y libertad que le atribuíamos en páginas anteriores.

Él, recordemos, está desnudo, libre, descargado de prejuicios, de racismo, de todo aquello que le queda aún por pasar a Ombasi.

Luego, quedarán los dos iguales, desnudos, no necesitarán nada, nada de aquello que anhelaba Ombasi, de ahí que al final de la obra puedan ser felices.



Tiene una réplica a la niña, cuando habla con ella y la toma de la mano:

**“En mi pueblo había niñas como tú, pero sus ojos eran más viejos” (pág. 60)**

A la niña le parece una tontería lo que dice, pero es una bonita descripción del sufrimiento humano en otros países, incluso en los niños. Es como un preinformación de cómo son las condiciones de su país y porque deben salir de él como sea, incluso arriesgando la vida.

Sólo aparece en dos ocasiones: Escena 8 como un sueño de advertencia y profecía y en la Escena final para totalizar el texto. Pero en una tercera ocasión, en la escena 9, pág. 49, no aparece verdaderamente el cadáver, pero Ombasi se dirige a él para despedirse y pedirle que se comunique con su padre “en la otra vida” y le pida perdón en su nombre. Ombasi no obtiene respuesta ni la busca porque debe marcharse rápidamente.

Por otro lado esta función explicativa del cadáver, tanto con la niña, - es a ella a quien anuncia en que condiciones quedará su familia -, como con Ombasi y sus perspectivas de vida. Es una técnica muy utilizada en la Literatura - poner a un personaje (en la Antigüedad una madre, hermana, amiga, incluso criada en el Siglo de Oro) a quien confiar pensamientos y

sentimientos -, en este caso hechos para que los lectores podamos conocer esa parte, que de otra forma no hubiéramos alcanzado a conocer.

Y es importante el carácter de advertencia a Ombasi, que luego no servirá para nada, pero que él ya anunció

**“TENDRÁS PROBLEMAS”.**

---

## Cronotopos

---

Es el análisis del tiempo y el espacio, siguiendo la terminología de Bajtín.

Empezaremos por el TIEMPO, pero estudiando distintas interpretaciones de este concepto.

En primer lugar nos interesa el tiempo histórico, real, concreto, en el que vive el autor- 2ª mitad del siglo XX- con sus circunstancias socio - políticas: régimen dictatorial, transición a la democracia, gobierno del PSOE y paso a un gobierno de signo opuesto -PP-.

Ya adentrándonos en la década de los 90, más recientemente, se aprecia una sociedad insustancial, falta de compromiso, sufrimiento al ver su descolocamiento en el mundo, diversiones que sólo ocultan problemas de identidad y de intercomunicación, en fin, son las circunstancias que está viviendo nuestro autor -Ignacio del Moral-, igual que todos nosotros. Las reconoce en su entorno y se reconocen en el texto porque nosotros los lectores, también las vivimos. Es lo que podría denominarse el TIEMPO DEL LECTOR.

El TIEMPO REAL, nos sitúa en el estudio de la duración de la obra, en esta obra un tiempo normal, si acaso algo más breve de lo que establecemos como habitual.

El TIEMPO HIPOTÉTICO, se para con algunas de las ya citadas acciones simultaneas, por ejemplo, al comienzo entre las escenas 1 y 2 porque nosotros sabemos qué hacen unos y otros a cada lado de la duna y los personajes aún no se han visto entre sí. Es un tiempo compartido el de estas dos escenas.

También ocurre entre las escenas 3 y 4.

Encontramos un flash-back en la escena 5 con los recuerdos de Ombasi , donde volvemos atrás para que el lector sepa cómo ha llegado hasta la playa y en qué condiciones.(Pág. 24)

Y podríamos incluso permitirnos decir que las intervenciones del cadáver anunciando el porvenir, que luego irremediabilmente se cumplirá, no dejan de ser flahs-foward.(Escena 8)

Y relacionados con el tiempo están también los sueños, fuera del tiempo consciente, no real. Así apreciamos el sueño de la madre y el de Ombasi, con un tiempo más ralentizado para que sepamos que son sueños, no hechos conscientes y racionales.

Y no debemos dejar de mencionar la escena 14, fuera de todo tiempo porque cuando los personajes intervienen ya están muertos. Su tiempo, por tanto, es infinito.

Quiero señalar también que las escenas primeras (INICIO y del CUERPO CENTRAL) son más lentas en la función del paso del tiempo, mientras que lo que en la estructura hemos llamado PROGRESIÓN TEMÁTICA, sigue un ritmo temporal rapidísimo; de hecho los personajes corren en las escenas (escenas de la 10 a la 13)

El tiempo en el que transcurre toda la acción – también llamado por algunos críticos TIEMPO IMAGINARIO- abarca desde el atardecer de un día hasta el amanecer siguiente, de ahí las acotaciones del autor: “Atardecer” (escena 1), “Se está haciendo de noche” (escena 3 pág. 19), “Ya es noche cerrada” (pág. 22), “ Amanece” (escena 8 pág. 42).

No pasa el tiempo en los oscuros- la mayor parte de las veces brevísimos- entre escenas. El tiempo es continuo a lo largo de toda la obra.

Por lo que podríamos concluir que como veremos en el espacio y visto ya el tema, es una obra que cumple los cánones clásicos de unidad de tiempo, lugar y acción.

El ESPACIO nos sitúa en un lugar real, una playa del sur, en la que una familia busca coquinas, cerca del mar, las dunas y todo lo propio de ese lugar.

Las dunas presentan un aspecto interesantísimo, marcarán los límites del espacio que ocupa la familia a un lado y el espacio en el que se mueve Ombasi al otro lado. Que suban a la duna (primero los niños, luego los mayores), marcará las interferencias y acercamientos de un espacio a otro, de un territorio a otro y las convergencias o divergencias ente los personajes.

Reproduce por tanto un espacio de la realidad exterior, con unas determinaciones concretas que preexisten al hecho teatral. Sirve todo esto para que el lector tenga su propia idea.

En este aspecto es un espacio tradicional.

¿Qué tiene de vanguardista?

Posiblemente la forma de presentar ese escenario. Con esa duna que puede separar acciones simultáneas (escenas 1 y 2, y por otro lado 3 y 4), que luego veremos cómo se llevan a la escena

A un lado de la duna, el autor lo llamará LA DUNA y al otro LA PLAYA, de tal manera que la obra queda dividida de la siguiente manera:

PLAYA: Escenas 1, 3, 10, 11, 12, 13, 14..... = 7

DUNA :Escenas 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ..... = 7

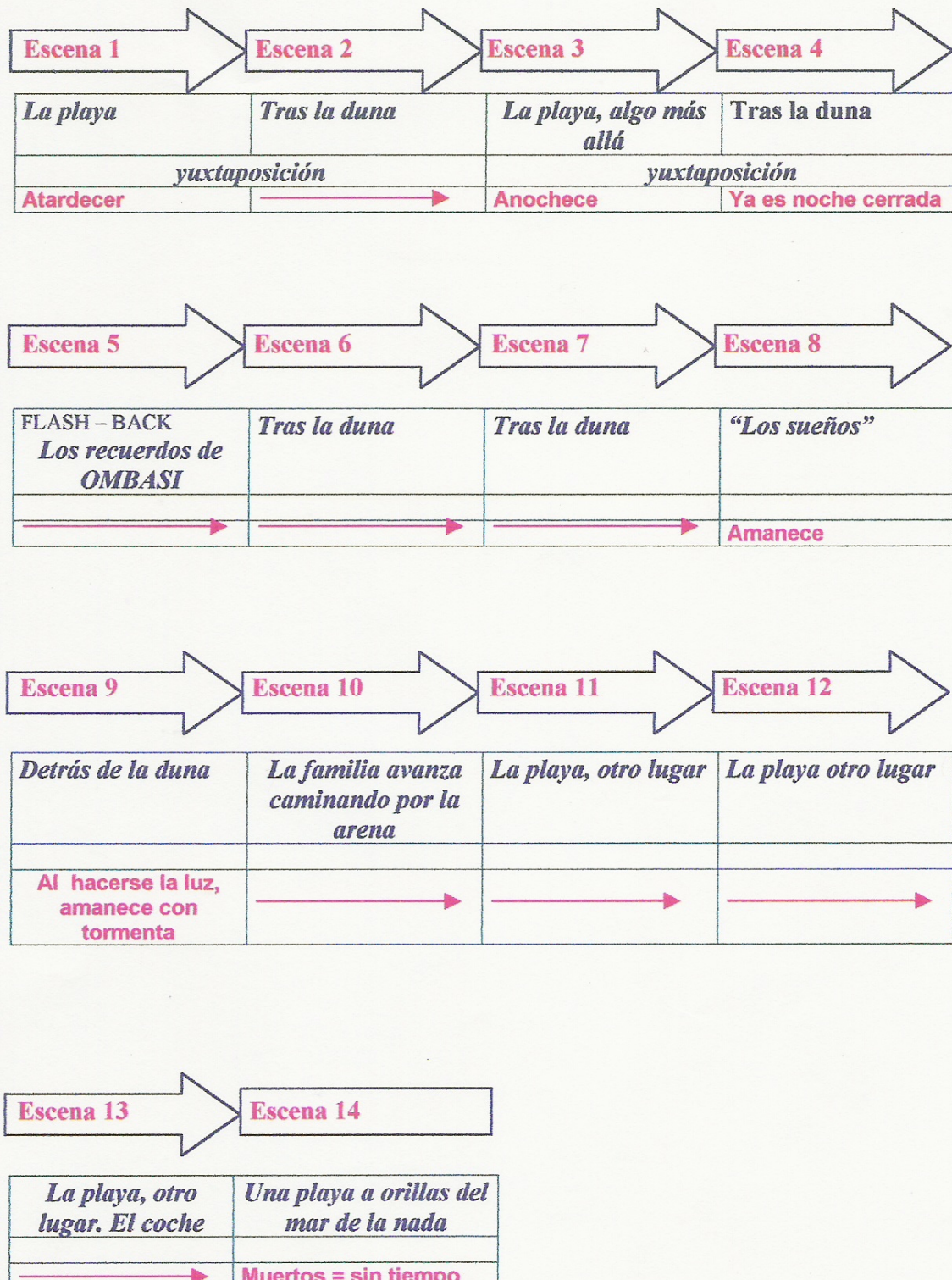
He ahí el PARALELISMO creado por el autor, a través del espacio, y sin duda una técnica vanguardista.

Por otro lado recordaremos lo que se conoce como TÉCNICAS VERBALES DE CREACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO, que sirven para ensanchar el radio de acción más allá de lo que veremos en el escenario, lo encontramos , por ejemplo, en las referencias que constantemente hacen al lugar donde dejaron el coche (sin bujía).Se refieren a ese lugar, que parece que está lejano, porque desde su posición no lo ven y luego a lo largo de varias escenas, correrán hasta encontrarlo. Es lo que sirve para ampliar el estricto marco donde transcurre la acción. También cabría citar aquí que en un momento dado citen que han hecho 200 kms para llegar hasta allí.

Y como final queremos destacar la escena 14, que en realidad transcurre en un lugar que no existe, un espacio del más allá, importante para que sepamos lo que ocurre más allá de la obra, ese lugar- vanguardista también- que no es un espacio real es

UNA PLAYA A ORILLAS DEL MAR DE LA NADA

## CRONOTOPOS





---

## El ambiente

---

La percepción que se puede encontrar del ambiente en la lectura pasa por tener conciencia de los personajes, de hacerse una idea sobre la composición escénica, pero es obvio que no deja de ser una personalización de la propia lectura individual y de la imaginación que monta su propia escena con los decorados, la iluminación, los elementos sonoros, el vestuario, los movimientos de los actores que reflejan sus actitudes ideológicas o psicológicas, y en general todos los accesorios.

Pero ya dijo el profesor Spang en *“Teoría del drama”* (1991:39)

**La lectura solitaria siempre será distinta de una representación, porque ésta es la suma del texto y de lo que hacen de él tanto el director del teatro como cada actor y el conjunto de especialistas que intervienen en escena.**

**No hay dos representaciones idénticas de la misma obra; nunca el público será igual, ni la reacción de los actores. Las posibilidades de variación son teóricamente infinitas.**

Pues las posibilidades de la mente mucho más. Cómo imaginamos la obra, con esa libertad creadora a medida que leemos, sí que produce

posibilidades infinitas, que sabemos que luego, en muy pocas cosas coinciden con la verdadera puesta en escena que recrea un director sobre sus propias visiones de la obra.

Y debemos añadir que es materialmente imposible la transferencia imitativa total de la obra a la realidad de un escenario de teatro, y más si es el mar.

Así es que estudiaremos todos estos componentes de ambiente en el apartado "PUESTA EN ESCENA".

---

## El lenguaje

---

Estudiaremos el lenguaje de cada uno de los personajes, su expresión y registro y analizaremos también cómo hablan unos con otros.

Recordemos que el diálogo y la acción revelan la incompreensión mutua, peor por parte de los españoles, quienes tienen sus propios problemas para comunicarse entre sí.

**El diálogo entre la familia deja ver una anatomía de los prejuicios que se tramiten de padres a hijos. Los sueños y las visiones de Ombasi, incluyendo una conversación con su amigo ahogado, dan una dimensión mítica o de “realismo mágico”(¿por qué no?) a una obra de un realismo estilizado, incluso caricaturesco.<sup>63</sup>**

Los diálogos o mejor dicho, POLÍLOGOS, sitúan e interpretan el momento y sirven para dar identidad a los personajes.

Hablo de polílogo, porque todos los personajes están todo el tiempo en escena y su forma de hablar se caracteriza por el uso de la FUNCIÓN EXPRESIVA DEL LENGUAJE:

**-“Tengo hambre”, “Tengo frío”, “Quiero irme a casa”**

---

<sup>63</sup> BIGELOW, Gary E. (1995) “La mirada del hombre oscuro” de I. Del Moral: Incompreensión, prejuicio y compasión”. Conferencia dada en Boulder, Colorado. (Material cedido por el autor)

o bien de la FUNCIÓN APELATIVA

**“PADRE.- No hables así a los niños**

.....

**PADRE.- Calla, coño”**

Por lo tanto se multiplican las oraciones interrogativas, exclamativas y exhortativas, que también corroboran la FUNCIÓN FÁTICA:

**“MADRE.-Vamos bien, ¿no?**

.....

**.PADRE.- ¿Oyes?”**

Respecto al LENGUAJE FIGURAL, entendiendo éste como el conjunto de las intervenciones verbales de las figuras, podemos encontrar en nuestra obra:

1.-Voces en off:

**VOCES EN VARIOS IDIOMAS se mezclan español, francés y árabe) Quince mil por llegar a Tarifa...Vamos, esta noche...venga, negro, sube o te quedas aquí...(ruido de mar, olas , viento, truenos) ¡Sois demasiados...tirad todo lo que llevéis...lo que faltaba, la Guardia Civil...Calladitos, ¿eh? Que nos la jugamos todos... a ver, ese, que deje de llorar ya estamos casi...venga al agua....No, no podemos llegar a la orilla, hay vigilancia...¡Nada de volver a Marruecos! En España muy bien. Europa. ¡Al agua he dicho! Ya casi estamos. Llegareis nadando en un momento. ¡Al agua, que os vendrá bien un baño!(pág. 24)**

2.-Narrador, que no existe propiamente dicho, pero que ya hemos hablado de la técnica del cadáver - “narrador” de los acontecimientos que sucederán después realmente. Muy curiosa y muy interesante.

3.-Otros tipos de lenguaje figural podrían ser altavoces, radio, TV, intervenciones de coro, prólogos, epílogos, etc...

De todo ello entresacaremos LA ESCENA 14 a modo de EPÍLOGO, para atar todos los cabos sueltos y responder a todas las preguntas que puedan haber quedado en el aire y LAS CANCIONES que suenan a lo largo de la obra, especialmente en la escena 5:

**Entre sonidos de músicas tribales africanas, oímos voces y sonidos que reconstruyen la odisea de Ombasi y su amigo. (Pág. 24)**

Y en la escena 14, concluyendo la obra:

**Se abre en el mar una puerta. Salen por ella tambores y sonidos de una fiesta africana. Los dos hombres desnudos, cadáveres ya, se meten por ella. Aumenta el sonido de los tambores y se va haciendo el oscuro final. (Pág. 63)**

En la SINTAXIS DEL LENGUAJE DRAMÁTICO, observamos:

1.-Oraciones en una intervención: Generalmente cada vez que habla un personaje, lo hace con oraciones breves, simples o frases muy cortas. No hay intervenciones largas, ni monólogos duraderos.

2.-Oraciones en relación de figuras o de una figura con las demás a través de oraciones interrogativas, admirativas o exhortativas, como hemos dicho anteriormente, para poner de relieve un lenguaje conversacional en todo momento, ya que no hay largas intervenciones, ni explicaciones ni nada parecido. Destacaremos el único ejemplo de mayores dimensiones en el diálogo y fruto de ese lenguaje conversacional:

**“MADRE.- ¡Mira, Antonio, no me toques más las narices! ¿La niña va a coger una pulmonía y este negro tiene aquí un fuego que no sé ni cómo lo ha hecho, bueno, sí, claro que lo sé, lo ha hecho con tu dichoso mechero, porque me está pareciendo que este negro es más listo que tú, que lo único que has hecho ha sido tirar la bujía, así que tú eres más caribe que él, fíjate lo que te digo!” (pág. 26)**

3.-Repeticiones léxicas:

**Ej.: NIÑO.- ¡Está aquí! ¡Está aquí! (pág. 24)**

.....  
**NIÑO.-(...).Tengo frío**

**NIÑA.- ¡Tengo frío!**

**(Pág. 25)**

Y en general muchísimas reiteraciones de las mismas palabras o frases, ya que estamos ante unos hablantes, la familia, de registro bajo, con poco manejo del idioma y un número muy limitado de palabras para hablar de todo. Y Ombasi solo sabe decir en español:

**“¡Viva España! ¡Butragueño!”**

4.-Análisis de figuras y tropos, que constituirían la FUNCIÓN POÉTICA, que hemos dejado para este nivel de análisis y que en la forma de hablar de los personajes se manifestaría en ejemplos del tipo:

- Amenazas hiperbólicas: MADRE.-(...)¡Estaros quietos que os voy a matar!(Págs. 12 , 28,30)

- Metáforas: “Me estas tocando las narices ”(pág. 26)

Pero como ya decimos, su lenguaje es pobre y sin creatividad. Destacamos los dos NEOLOGISMOS de carácter nacional: nocilla y chopped

En cuanto al REGISTRO utilizado por los personajes suele ser coloquial y con vulgarismos.

Destacan :

1.- Comodines lingüísticos:

- **Bueno...**

- **“Ay, la leche...”(pág. 15)**

2.-Diminutivos de carácter familiar o abreviaturas argóticas:

**Ej.:Jessy**

3.- Oraciones sincopadas:

**Ej.: “...que en el cielo estás ...”**

4.-Modismos y Frases hechas:

**“Me pone negra”(Madre, pág. 12)**

**“Me tienes hasta los cojones” (Padre, pág. 20)**

“No me toques más las narices “(Madre, pág. 26)

“No me toques ahora los cojones con esto”(Padre, pag. 44)

“Me pones negra”(Madre, pág, 12)

“Se le va a caer el pelo”(Padre, pág. 29)

“Que aquí pegas menos que un pulpo en un garaje”(Padre, pág. 48)

“Me da repeluco”(Madre, pág. 33)

“No seas angustias” (Padre, pág. 33)

“Estuvo con los oídos” (Madre, pág. 36)

“Se ha largado” (Madre, pág, 21)

“Ponerse morado (Padre, pág. 33)

“Me has jodido” (Pág. 45)

#### 5.-Vulgarismos:

Ej.:“ Estaros”

Y dentro de esta categoría hablaremos de INSULTOS y EXPRESIONES MALSONANTES, que es lo más característico de este tipo de registro y propio, muy propio del lenguaje español en cualquiera de sus registros.

A/ INSULTOS (Insultar: Ofender a uno provocándole o irritándole con palabras o acciones)que van desde los más leves a niños o entre el matrimonio o fortísimos de Antonio a Ombasi (Ombasi sólo una vez le



llama “**imbécil**” e “**hijo de perra**” en la página 59): Tonto, loco, estúpido, idiota, imbécil, cretino, cafre, caribe, zoquete, condenado, dichoso... hasta el padre cuando llama a Ombasi “**jodío**” (pág. 33)

En algunos casos dichos de forma cariñosa, por ejemplo la madre a la niña:

**MADRE.- Vamos, no seas tonta Jessy (¡Baja!) (pág. 27)**

B/ EXPRESIONES MALSONANTES (Voto, juramento, terno, palabrota): **cabrón** (págs. 21, 29, 45, 53), **gilipollas** (pág.31, 52), **hijoputa** (pág. 46), **hijo de perra** (pág. 59), **mierda** (interjección denotando irritación), **demonio**, **coño** (pág. 28, 55), **puta** (para referirse a los objetos: “puta bujía” (pág. 48), **joder** (pág. 34, 43), **me cago en...** (diez, Dios, la leche), “**la leche con los niños**” (pág. 12)

En fin, el panorama del leguaje español aquí reflejado de una manera bastante completa.

Los vulgarismos no son los insultos más frecuentes; más universales aún son las etiquetas relacionadas con “tonto” o “loco”, aplicadas por el niño a su hermana:

**-NIÑO.- Esta niña es idiota (pág. 11)**

Por el padre al niño:

**PADRE.-(...)¿te enteras, cretino? (Pág. 31)**

-Por la madre al padre:

**MADRE.- ¿Estás loco! ¿Vámonos!(...) (pág. 16)**

.....  
**MADRE.- (...)Tú eres más caribe que él(...)(Pág. 26)**

-Por el padre a la madre:

**PADRE.- Pero, ¿estás loca?(pág. 26)**

Y Ombasi a su amigo, por pronosticarle un futuro tan aciago:

**OMBASI.-Tu amigo es otro zoquete como tú (...) (pág. 41)**

Sólo podríamos evaluar como literario el lenguaje del autor, en las acotaciones de las que ya hemos señalado su lirismo y lenguaje poético (la ya comentada de la escena 2) o en la escena 4:

**“canta en voz baja una salmodia de lejanas resonancias”**

Y la preciosa METÁFORA final ya repetida:

**“Se abre en el mar una puerta. Salen por ella tambores y sonidos de una fiesta africana”.**

-

Es un final cerrado, definitivo, y no es desde luego un “happy end” optimista, y , en este caso, por lo tanto peligroso.

A la típica y tópica pregunta: ¿Expresa la restauración del orden? podríamos contestar que:

1.-Si consideramos final la escena 13 (y el epílogo como una mera explicación), pues llega la Guardia Civil, e interpretamos que se lleva a Ombasi. Es el final y la familia sigue ahí reunida todavía.

2.- Pero si consideramos el final la escena 14 sería una restauración del orden parcialmente, se vuelve al orden inicial, porque Ombasi aparece muerto, más allá de la última escena, pero la familia no se mantiene en el punto inicial, aunque sí probablemente en otro punto mucho mejor.

Las consecuencias de los acontecimientos, que determinan ese final serían:

Consecuencia 1.-La familia se ha disgregado (los niños y la madre no verán más al padre)

Consecuencia 2.-El padre quedará parcialmente ciego y herido

Consecuencia 3.-Ombasi será deportado y volverá a España

Consecuencia 4.-Morirá ahogado en la miseria en Madrid.

Consecuencia 5.-No se han cumplido sus expectativas

Consecuencia 6.-Tampoco las de la familia

Consecuencia 7.-Por morir su amigo, su hermana se verá en la obligación de casarse con su hermano, de carácter más violento y morirá de una paliza de su esposo.

Consecuencia 8.-Podrán vivir los 3 (Ombasi, hermana y amigo en paz junto al futuro hijo que siempre esperará ya su hermana).

Federico Monserrat, director del grupo de teatro La Baranda, ante el final de la obra se pronuncia:

**En el final de la obra ocurren demasiados acontecimientos. El público está saturado y no puede seguir el desarrollo de los hechos finales. Ombasi es apresado, es deportado a África, regresa a España, consigue llegar a Madrid y muere en una ola de frío. Todo eso en dos páginas escasas.**<sup>64</sup>

Ellos lo solucionan con la muerte de Ombasi a manos del padre en el enfrentamiento de ambos.

El autor reflexiona sobre cómo escribió el final:

**El padre nos representa a nosotros, es un tipo normal, no es un monstruo cuando tiene miedo del que llega, pensemos que nosotros hubiéramos hecho eso. La obra lo que tiene..., la obra no está tan bien escrita como debía, es una obra que a la gente le gusta mucho, pero a mí no tanto, porque la conozco bien y sé los problemas que tiene, le falta una madurez, le falta una vuelta.**

**Una cosa que me gusta mucho de la obra es que yo caractericé mucho al personaje como personaje de barrio, de clase media, muy baja, del que nos podemos reír. Entonces, como lectores y espectadores estamos**

---

<sup>64</sup> Correspondencia del Sr. Monserrat con la autora. Aranjuez. Febrero de 1999.

un poco a salvo, decimos: “Hay que ver cómo es la gente”. Y yo hubiera querido ver ahora a todos. Ahora, creo que el personaje debía ser como nosotros, con su “PAÍS” bajo el brazo, un ex - progre, burgués, haciendo lo mismo, porque habríamos hecho lo mismo y a mí me hubiera gustado ver...A mí me hubiera pasado igual. Yo voy con mi mujer y mis hijos a una playa y hay que ver cómo reacciono. ¡Habría que verme!. Yo creo que no, pero es que me tendría que ver. Porque uno siempre piensa: “Yo, no”

Porque uno siempre piensa: “Hay que ver cómo son los de Villaverde, que les ponen chabolas y protestan. ¡Ah!, que se las pongan a los del barrio de Salamanca, ya veremos qué pasa, es que las ponen en Villaverde siempre. Y ahí yo estuve de parte del más fuerte que es el público culto que va a la Sala Olimpia, a mi público que son mis amiguetes.

Yo tenía que haber sido más honrado. Yo tenía que haberles puesto a ellos ahí enfrente y a mí de paso, porque estoy poniendo en solfa a una clase que ya es perdedora, que ya es oprimida. Eso no es honrado.

Yo tenía que haber sido más crítico con mi clase, bueno, eso a mí me duele, ...en la puesta en escena, en el cine Renoir, en la sala Olimpia, ya se está riendo de entrada de la cosa asainetada, que es lo de siempre, unas clases favorecidas riéndose de cómo son los pobres.

Y el humor sirve para eso, pero a mí me gusta el humor que te pone enfrente de ti mismo, reírte del que ya de entrada tienen menos suerte que tú, es cómodo, pues justamente el público , que somos nosotros, las personas de una cierta edad y que nos consideramos cultas, también nos reímos de “Mira como es este de Móstoles” y esto no es justo. A mí me gustaría haber puesto a la gente que es como yo, haberme puesto a mí y entonces a lo mejor no se reirían tanto, pero hubiera sido más válido el elemento catártico o como lo queramos llamar”

Bueno..., eso es una oportunidad que yo perdí en la obra por comodidad, otra es que este hombre acabe siendo un asesino muy a su pesar.

Porque yo veo ahora que el final está mal escrito.

Esa cosa que tiene para mí la obra, fallida, es que el lector o espectador no se ve como posible culpable porque ya se delega...La gente normal, incluso la más bestia, no tiene sentimientos xenófobos atroces, la gente lo más que desconfía es creyendo defender su pequeño territorio. A priori nadie dice “a los negritos que los maten”, no, pero si están en la acera, y no sé qué ..., se ponen nerviosos, a la defensiva, porque todos somos víctimas del miedo, del desconocimiento. O del conocimiento parcial de la cosas. Entonces eso es lo que queda.

De esta manera, pues se plantea el final de la obra Ignacio del Moral, que cree que aún debería haber sido más incisiva y de esta manera hubiera hecho reflexionar al público en mayor medida y con una lectura más amplia.

Y continúa:

**Yo estaba encariñado con los personajes y no podía aguantar la idea de que lo matara, ni por él mismo ni por el otro, por ninguno de los dos; yo no quería ni que a ese personaje lo mataran ni que él matara al otro. Ni uno me parecía tan malo ni otro que debía tener tan mala muerte ¿no?**

**Y, claro, lo que pasa es que hay un apaño raro en la obra, porque de repente el final no es dramáticamente correcto, porque ...bueno...tiene algo de que no lo mata pero después se va, pero después vuelve, pero después se ha muerto y de repente la peripecia es rarísima, dramáticamente no es coherente, mientras que ya en “Rey Negro” estuve a punto ..., en un primer borrador ..., ocurría una cosa realmente asombrosa. Llevado de mi amor a los personajes, porque con tal de que no muriera, resucitaba, se moría, resucitaba, como era medio santo, pues llega una luz y resucita y se van los dos andando tranquilamente ¿no? y sigue vivo y el tío se queda alucinado y se va detrás de él , pero el borrador lo leyó mi mujer y dijo: “Mira, no puede ser, ya estás como siempre, ¿Cómo es eso de que resucite? Es un poco cachondeo y tal”,... y entonces, pues tenía razón ¿eh? Y ya desde entonces soy siempre coherente en los finales. En “El hombre oscuro”, ese sufrimiento por los personajes lo asumí, que se tenía que morir y escribí el epílogo para que no parecieran muertos porque me cuesta que mueran y me duelen los finales.”<sup>65</sup>**

---

<sup>65</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid Noviembre de 1998.

---

## Conclusiones y comentarios

---

Es una obra de teatro en la que el autor ha hecho una interpretación personal de un reportaje aparecido en el diario EL MUNDO en 1990 y que figura en los anexos de este trabajo.

Creemos que los temas son fácilmente detectables y que han sido trabajados por el autor.

Incluso deberíamos hacer una conexión con los temas mundiales y de todos los tiempos del BIEN y el MAL.

Es interesante la forma de entender la obra con personas que se mueven ante la adversidad, cómo se pagan las consecuencias y volver a preguntarnos si es verdad que con empeño se consiguen los propósitos.

Pero no olvidemos que la obra es una comedia (como no puede ser de otro modo), un melodrama, porque podríamos preguntarnos de qué otra manera, sino mediante la comedia, hubiera llamado la atención sobre un problema tan difícil, a fin de enseñar una lección tan dura y con tan amplias implicaciones para gran número de españoles.



Desde aquí creemos que es mejor no haberse puesto excesivamente trascendentes. Sin el toque de humor, la obra, quizá, hubiera llegado en menor medida. Nadie quiere “rollos”, lecciones, pero así suavemente, llega al público con facilidad. Ha entrado bien y trascendido enormemente.

Y querríamos pararnos a hacer algunas consideraciones sobre los símbolos para llegar a una última conclusión. Nos interesa destacar especialmente el símbolo del AGUA (machadiano), y todas las connotaciones archisabidas: la esperanza, la muerte, ....

Por un lado, la lluvia, que sirve de puente entre la fantasía onírica de Ombasi y su amigo muerto y la realidad de la escena siguiente.

Y por otro, el mar como fuente amplia, en este caso de infinidad, de nuevos horizontes en los que no puede macular el hombre y sus ideas.

No podemos dejar de referirnos aquí a la función de CATARSIS, de purificación para todos, para los que no han podido encontrar su camino y para aquellos que han cambiado el suyo.

Y por su puesto para el lector, que debe hacer la suya propia.

La finalidad de la catarsis, a veces va unida a la identificación del lector con el protagonista, en sus hechos o ideas o bien con la totalidad de la historia, y creo, que desde el principio, el autor con gran destreza, (a diferencia de lo que opina Del Moral sobre sí mismo), nos va metiendo en

el engranaje del día a día que vemos en la obra y que verdaderamente es el día a día de cualquier ciudadano hoy, de cualquiera de nosotros.

Yo creo que el autor, sí lo ha conseguido.

Y por último no quiero dejar de referirme a la BUJÍA, de la que he hablado poco, pero no por ello se llega a la conclusión de su desmerecimiento o escasa importancia. No es un simple catalizador, desde nuestro criterio, de los acontecimientos, no es la chispa, y nunca mejor dicho que dispara la acción de la obra.

La bujía, desde nuestra perspectiva, es la personalidad de todos, la que se esconde, como ella (en el forro), en la anonimia de lo que piensan los demás, de dejarse llevar por eso que se llama la “opinión pública” y que a veces nos permite no tener que pensar, simplemente acoplarnos, como la bujía al coche, para seguir funcionando, ¿o no?.

---

**LA PUESTA EN ESCENA:**

**“La mirada del hombre oscuro”**

---

La obra de Ignacio del Moral se estrena en la Sala Olimpia, el día 8 de enero bajo los auspicios del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas dentro de un Ciclo de Autores Actuales.

**FICHA:**

**TÍTULO.-** La mirada del hombre oscuro

**AUTOR.-** Ignacio del Moral Ituarte

**DIRECCIÓN.-** Ernesto Caballero

**ESCENOGRAFÍA.-** Amador Méndez

**MÚSICOS.-** Andrés Hernández y Anthony Zarariah

**REPARTO:**

-MARUCHI LEÓN (La niña)

-CARMEN BALAGUÉ (La madre)

-JORGE MERINO (El niño)

-MANUEL DE BLAS (El padre)

-JARJA MULIE (Ombasi)

-LY BABALI (El cadáver)

También se presentaron en este Ciclo:

- **“Rodeo”** de Lluisa Cunillé (Premio Calderón de la Barca, 1991) representada por el Teatro Fronterizo,
- **“Saxo tenor”** de Roberto Vidal Bolaño, en montaje del Centro Dramático Galego y
- **“Betizu, toro rojo”** de Ignacio Amestoy Eguiruren por el grupo Gasteiz.

Es un ciclo que normalmente se llevaba a cabo en el primer trimestre de cada año.

Otros acontecimientos teatrales que transcurren paralelos en esos meses son **“Fuenteovejuna”** de Lope de Vega, en el Teatro de la Comedia, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y dirigida por Adolfo Marsillach; el ballet de Víctor Ullate; la obra de vanguardia **“La verdadera historia de AhQ”** de Christophe Hein en la Cuarta Pared por el Grupo Simple de Teatro; en la Sala Pradillo **“Canción desde isla Mariana”** de Óscar Gómez (contemporáneo de Del Moral) y en la Sala

**Triángulo** por las noches “*El último piojo*” de León Felipe y por las tardes “*Retén*” de Ernesto Caballero.

El cartel de la temporada se completaba con las siguientes obras:

- T. Bellas Artes: “*Casi una diosa*” de Jaime Salom.
- T. Marquina: “*Sólo para mujeres*”
- T. Príncipe Gran Vía : “*A toda luz*” de Mary Orr
- T. Alfil: “*Al fin solos*”
- T. La Latina. “*Celeste...no es un color*” (Musical de la compañía de Lina Morgan
- T. Alcázar: “*El abanico de Lady Windermere*” de Oscar Wilde
- T. Infanta Isabel: “*Entre tinieblas, la función*”(Basada en la película de Pedro Almodóvar)
- T. Calderón: “*La Truhana*” de Antonio Gala.
- T. Nuevo Apolo: “*Los Miserables*” de Víctor Hugo.
- Carpa del Conde Duque: “*Mediterránia* ”de Els Comedians
- T. Cómico: “*Melocotón en almíbar*” de Miguel Mihura
- T. Fígaro: “*Perdidos en Yonkers*” de Neil Simons
- T. Maravillas: “*Por los pelos* “ de Paul Portner.

Un estudio realizado por la profesora María José Ragué-Arias comenta que entre 1983 y 1993 las revistas y los musicales ocupan los primeros doce puestos de los espectáculos teatrales más vistos.

En esta situación, “*La mirada del hombre oscuro*” sale a los escenarios para:

**Mostrar la agilidad y frescura del diálogo y las situaciones, características del autor al servicio de un tema próximo y sangrante, abordado desde un rico, sorprendente e inquietante juego de planos teatrales**

**(...)Allí es posible compartir fuego y comida; los muertos compadecen y aconsejan a los vivos, hasta la remilgada “maruja” fantasea aventura erótica con negro. Sin embargo puede más la inercia del miedo.**

**La comedia tiene una escenografía y una iluminación bellas y sugerentes; la música y los fragmentos africanos que la envuelven son deliciosos; en un ritmo que puede mejorar, la interpretación consigue la fuerza y la diversidad de tonos y planos de esta agridulce ficción.<sup>66</sup>**

Carlos Galindo<sup>67</sup> nos recuerda que el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música), también organizó tiempo después una Muestra de Teatro Español Contemporáneo que se estrenará en la Red Española de Teatros y Auditorios, compuesta por diez teatros repartidos por toda la geografía española (Málaga, Murcia, Alicante,

---

<sup>66</sup> HENRÍQUEZ, José. *Día de playa con negros*. GUÍA DEL OCIO 14 de enero de 1993. Pág. 77.

<sup>67</sup> GALINDO, Carlos. *La escena al día*. ABC 5 de enero de 1993. Pág. 84

Hospitalet, Segovia, Toledo y otros) y que ocuparía desde enero hasta mayo.

En ella participaron los siguientes autores y las siguientes obras:

-“*El hundimiento del Titanic*” de Carlos Marqueríe por la Tartana Teatro, estrenada en la Expo-92 de Sevilla y después en el Teatro Pradillo de Madrid.

-“*Canción desde isla Mariana* “ de Óscar Gómez por Legaleón Teatro en la Sala Pradillo

-“*Rodeo*” de Lluisa Cunillé por el Teatro Fronterizo (Premio Calderón de la Barca 1991), en la Sala Olimpia

-“*Expropiados*” de Esteve Grasset por Arena Teatro

-“*Como los grigos* “ de Steven Berkoff y

-“*La mirada del hombre oscuro*” de Ignacio del Moral

Estas dos últimas en la Sala Olimpia, presentadas como las dos últimas producciones del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

La selección de “*La mirada...*” se realiza por el tema del racismo.

**Este tema, en España, se repite en los escenarios. En otro tiempo, cuando el teatro era un medio artístico de denuncia, de testimonio y de resistencia hubiera resultado lógico, sin embargo, enterrada la escena en un teatro evasivista y costumbrista, como se encuentra desde hace un par de décadas con muy escasas excepciones, el hecho podría abrir una ilusión a que nuestros creadores se decidan por fin a tomar como material**

**dramático lo que de verdad esperaba el espectador que se ha ido perdiendo.<sup>68</sup>**

En el escenario, el director presentó un espectáculo frontal. Reproduce una realidad exterior, difícil de llevar a la escena, con el mar y la playa e incluso sueños.

Del director, Ernesto Caballero, se dice que:

**Las arriesgadas escenas oníricas están bien salvadas.**

**La puesta en escena ha contado, además, con una espléndida e imaginativa escenografía que crea espacios diversos y que mezcla también la clave de comedia con el dramatismo que preside toda la función.**

**En suma, un espectáculo estimulante, divertido en su acidez crítica y al mismo tiempo la demostración otra vez de que hay autores, directores y actores de primerísima fila capaces de grandes creaciones como esta inolvidable representación.<sup>69</sup>**

Es difícil y arriesgado el montaje porque los elementos del decorado dependen de la concepción del director y su maestría no sólo en ellos, sino en luminotecnia, sonido (por ejemplo para la escena 5), o la respiración jadeante, el sonido constante del mar, los truenos y la música africana que marcan el ambiente que deben crear además de otros accesorios.

En fin, un ambiente como decimos, se marca por los bastidores, decorados, iluminación, sonorización, maquinaria, figuras y sus indumentarias (sólo sabemos que los personajes visten jerseys y botas de

---

<sup>68</sup> CENTENO, Enrique. *Después de la patera*. EL MUNDO.10 de enero de 1993. Pág 22

<sup>69</sup> *Ibíd*em



agua) y movimientos. Es decir, el conjunto, lo que se llama “el complejo plurimedial” en tecnología teatral.

Claro que ya dice Mentz que la representación debe su efecto a los siguientes elementos:

- Los cuerpos de los comediantes
- Los elementos del decorado
- Los accesorios.

Haciendo un resumen de lo dicho nosotros creemos que la verdadera ambientación de un escenario la producen elementos ya citados tales como los bastidores (telas, estructuras sólidas, etc...), con los que se indica el fondo y laterales de un escenario, (importantes en nuestro ejemplo que deben crear dos espacios y uno de ellos de espacio mayor que es el mar), y los accesorios fijos o móviles que se añaden al espacio, delimitado por los bastidores, -la duna en este caso-, y, quedarían la iluminación muy poderosa en la obra ya que abarca el atardecer, el anochecer, la noche oscura y el amanecer. Luego la iluminación es uno de los factores más importantes en la puesta en escena de este texto. Y el sonido (músicas tribales en dos ocasiones) y la maquinaria, ya aludidas.

Las críticas se hacen eco de esta dimensión, bien como ya hemos

visto o como lo hace Javier Villán:

**(...) No es que los emigrantes africanos huyan del hambre, es que vienen a arrebatarnos el trabajo, las mujeres, la casa. Lo dicta un subconsciente ancestral, lo saben el padre y la madre, no excesivos de luces y de cerebro; lo saben el niño gordo y la niña impertinente. Con la fuerza y la certeza de una ideología no aprendida, sino mamada; una superestructura más allá de la conciencia social determinada por las condiciones personales de vida. Es una obra de enganche con la realidad. Una obra moral.**

**La recurrencia a diálogos de ultratumba, referencia cultural sin duda, parece introducir un animismo salvador que debilita la radicalidad del problema. (...) Por dichos diálogos nos enteraremos del final de los acontecimientos.**

**No se entiende muy bien el duro contraste entre dos planos de la escenografía. El paisaje de las dunas y el decorado de fondo, un cuadro de mar abruptamente expresionista. ¿Choque de dos culturas? No parece la forma más adecuada de expresarlo. Y tampoco aparece muy definido el porqué de la confusión de planos- playa, mar, coche- en la secuencia de la huida. Aspecto que habría tenido que clarificar la dirección.<sup>70</sup>**

Porque aunque sea un espacio que reproduce una realidad, no es una realidad fácil de llevar a los escenarios

Recordemos:

a.- El espacio se construye a partir de o con la ayuda del texto teatral.

b.-Se construye a partir de un cierto número de códigos de representación y con la ayuda de un lugar escénico cuyas determinaciones concretas preexisten al hecho teatral.

c.-Desde el público, es decir, a partir de la percepción que el espectador puede tener del espacio escénico y del funcionamiento psíquico

---

<sup>70</sup> VILLÁN, Javier. *Sombras de realidad*. EL MUNDO 10 de enero de 1993. Pág. 22

de sus relaciones con esta zona del mundo constituida por ese mismo espacio escénico.

En Córdoba, LA BARANDA TEATRO en colaboración con AIESEC y APIC (Asociación Pro-Inmigrantes de Córdoba) en diciembre de 1995 y dentro de las Jornadas por la Intolerancia estrenó también *“La mirada del hombre oscuro”*. Esta compañía comenzó en 1992 con las siglas GTI. (Grupo de Teatro Independiente) y en 1995 adoptaron el nombre de La Baranda.

El director del grupo habla así de su percepción sobre los montajes, ya que llevaría a cabo otro en 1996.

**Era y continúa siendo una obra perfecta para tratar los problemas de inmigración y racismo sin caer en lo panfletario. Se exponen de forma entretenida y seria con un humor agríndice.**

**Como compañía profesional estrenamos la obra – que fue nuestra primera producción- el 20 de marzo de 1996. Nuestro objetivo era el desarrollo de una Guía Didáctica en las escuelas y centros de enseñanza, aunque a las instituciones no les interesa la presentación teatral.**

**Hemos actuado con esta obra por toda Andalucía.**

**La estructura de la obra es muy cinematográfica. Se reconoce a un escritor de guiones para TV principalmente por la utilización del lenguaje.**

**Siempre he luchado por hacer creíble a esta familia(...)Algunas veces se le escapa a Ignacio del Moral algunos tópicos, por ejemplo cuando Ombasi dice “No quiero tu fuego” y le ofrece el mechero. Ombasi es negro y de un país menos desarrollado pero sabe lo que es un mechero.**

**En la obra predominan los padres: el padre de Ombasi, el padre de familia, el padre de éste y la actitud paternalista de los países desarrollados con los que están en vías de desarrollo.**

**En la escenografía e iluminación veremos la gráfica de la página siguiente.**

**Respecto del cartel dudaba entre 2 ideas:**

**A/ Un cartel denuncia fuerte y realista. Importante. Una imagen de África: la mujer negra, hermana de Ombasi, embarazada y muerta. La fuerza está en la mirada. Este cartel y el título predisponen a una actitud existencialista que después matizará el humor de la obra**

**B/ Un cartel más colorista .Los pies de la familia con sus botas de agua y los pies desnudos de Ombasi. Cada uno en una actitud que los define y caracteriza.<sup>71</sup>**

## FICHA TÉCNICA DE LA BARANDA

(Segunda puesta en escena. Compañía profesional)

JEFE TÉCNICO: Pedro D. López

EQUIPO DE ESCENOGRAFÍA:

DISEÑO: Pedro Serrano

REALIZACIÓN: El Sótano

INDUMENTARIA: M<sup>a</sup> Carmen Rodríguez

DISEÑO DE ILUMINACIÓN: Pedro Serrano

ADMINISTRACIÓN. Mariquilla Campos

---

<sup>71</sup> Correspondencia del Sr. Monserrat con la autora. Aranjuez. Febrero de 1999.

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Pedro E. Ventura

DIRECCIÓN: Federico Monserrat

REPARTO:

MADRE.- Pilar Nicolás

PADRE.- Javier Carmona

OMBASI: Pedro E. Ventura

CADÁVER.- Enrique Garcés

NIÑA.- Ángela Fernández

**NIÑO.- Salvador Ventura.**

Esta compañía en su escenografía tenía :

Medidas máximas: 12 ancho por 6 de fondo por 7 de alto.

Medidas mínimas: 8 de ancho por 4 de fondo por 4 de alto.

Iluminación: 30.000 W.

Se estrenó en Córdoba el 20 de marzo de 1996 en el Gran Teatro.

También han representado “*Yo me bajo en la próxima ¿y usted?*” y “*¡Ay, Carmela!*”

En el Diario de Córdoba se dice que:

**Más de 5.000 niños y jóvenes asistieron al nuevo ciclo “Vamos al teatro”. Programa educativo del Ayuntamiento de Córdoba que se llevó a cabo el 18 al 27 de marzo.**

**Organizado por el Área de Cultura y Educación. Y las compañías que intervinieron en el evento, además de la Baranda, fueron Fábula Teatro de Murcia, La Tropa de Barcelona, Ados Teatro de San Sebastián, y Teatro de la Ribera de Zaragoza.<sup>72</sup>**

La visión que La Baranda tiene sobre la obra de Ignacio del Moral es la siguiente:

**Nuestro objetivo no es aportar una condena más, sino un intento por desentrañar, diseccionar, estudiar e interpretar estas muestras de violencia irracional que se manifiestan en cualquiera de nosotros debido, entre otras cosas, a la acumulación de nuestras pequeñas frustraciones diarias en el trabajo y en el hogar, en nuestra vida social y privada.**

**La obra sorprende porque no es partidista, no hay buenos y malos(criterio no compartido por mí),es muy fácil describir al inmigrante como una víctima, un mártir, un héroe o un santo y condenar a la familia por racismo y xenofobia. Ni el autor ni nosotros queremos adoptar esta visión simplista; el inmigrante es una persona normal, con sus costumbres, virtudes y defectos. Como dice el autor “en el fondo todos los personajes son unos naufragos.<sup>73</sup>**

---

<sup>72</sup> DIARIO DE CÓRDOBA 17 de marzo de 1996. 30

<sup>73</sup> Correspondencia del Sr. Monserrat con la autora. Aranjuez. Febrero de 1999.

## **LA PUESTA EN ESCENA DEL DIRECTOR**

### **ERNESTO CABALLERO**

Está claro que el creador de una obra de teatro es el dramaturgo; pero en una puesta en escena el autor es tan importante como el director de escena, más el coreógrafo, más el decorador y también, posteriormente, serán los espectadores.

La puesta en escena, en la que intervienen estas personas, depende de la lectura del conjunto de los signos que todos ellos lleven a cabo.

Ernesto Caballero ha realizado el montaje de obras de sus coetáneos y en muchos casos, amigos, y también es autor de obras propias que últimamente están teniendo gran éxito de crítica y público.

Nació en Madrid en 1957, estudió Filosofía y Letras y después ingresó en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, donde se tituló en 1982 y en donde, en la actualidad, es Profesor de Arte Dramático. Fundó, posteriormente, el Grupo Producciones Marginales, en 1984. Miembro fundador de la revista “Teatra” y durante un tiempo Director asociado del Teatro de la Abadía de Madrid.

Como autor su obra se basa en la meticulosidad y la observación continua. Escribe un teatro más bien abierto cuyo valor dramático reside en el poder de la palabra .Sus personajes se definen por lo que dicen , su estilo es más bien cinematográfico. Sus temas son universalmente reconocibles.

“*Rosaura (el sueño es mi vida, mileidi)*”, fue el primer proyecto como autor y director de Caballero. Estrenada con la Compañía Producciones Marginales , oficialmente el 23 de septiembre de 1984 en la Sala San Pol de Madrid, la obra es una versión libre de “*La vida es sueño*” de Calderón, una especie de juego teatral donde contemplamos la obra de Calderón desde una nave espacial construida por un ingenioso basurero poeta. En esta obra mezcla textos propios con los de Calderón y queda un espectáculo irónico e irreverente.

El primer texto propio fue “*El cuervo graznador grita venganza*”. Se estrenó en la Sala San Pol el 12 de mayo de 1985 dirigida por el mismo autor y llevada a escena por la misma productora.

“*La permanencia*” fue escrita en colaboración con Daniel Moreno, miembro fundador de Producciones Marginales. Se estrenó en la Sala Olimpia el 23 de septiembre de 1986, interpretada por la Compañía de P. Marginales y dirigida por él mismo. En la propaganda Fermín Cabal se refiere a la obra como “un drama de realismo popular” porque trata de un equipo de Segunda Regional y de la presión a un futbolista para que pierda.



El propio Ignacio del Moral dice de esta obra:

**Se detectan algunas características que después veremos en obras posteriores: pequeño formato, desvalimiento de los personajes, cotidianidad, renuncia al vuelo épico o ejemplarizante.**<sup>74</sup>

*“Operación Femiscolta”* es un divertimento en monólogo para café-teatro estrenado por la actriz Montse G. Romen en 1988.

*“Squash”* es una obra de 1988 (primer éxito de la compañía), estrenada en el Círculo de Bellas Artes el 13 de mayo de 1988 . Trata de dos mujeres con problemas económicos y prostitutas que se presentan a una prueba de admisión de trabajo y con su ignorancia y desesperación hacen reír y al final recuperan su dignidad.

Ignacio del Moral vuelve a decir:

**Los personajes caricaturescos se erigen en héroes que desafiarán su destino, decidido de antemano por, a la vez “ellos”, los poderosos, y “nosotros”, el público que mira desde fuera cómo los personajes luchan por la supervivencia.**<sup>75</sup>

Tras la risa y la ternura , viene el revés: somos acusados de complicidad en la humillación; y es difícil eludir la responsabilidad de su sufrimiento: nos hemos estado riendo de ellos

---

<sup>74</sup> Declaraciones del autor en entrevista personal

<sup>75</sup> *Ibidem*

Como autor, Caballero, es un gran conocedor de su oficio, es lo que se llama un hombre de teatro y ha sido considerado como el mejor autor de la temporada 1993-94 por “*Rezagados*”( estrenada en el teatro Alfil de Madrid 16 de noviembre de 1993 por el grupo vasco Teatro Geroa y dirigida por él) y “*Auto*”. Se le concedió por ello el I Premio de la Crítica Teatral de Madrid.

“*Sol y sombra*” también estrenada en el Círculo de Bellas Artes, en Madrid, el 18 de mayo de 1989

“*Todo por nada*” construido por 3 monólogos.

“ *Mientras miren*” y “*A Cafarnaún*” ( 2 piezas escritas por encargo del Consorcio de Madrid, Capital de la Cultura, 1992 que formaron parte del espectáculo *PRECIPITADOS* el 7 de marzo del 92 en la Sala Olimpia de Madrid dirigida esta vez por Jesús Cracio).

“*Retén*” estrenada el 17 de septiembre. de 1992 en la Sala El Mirador de Madrid por la Compañía Rosaura y dirigida por Roberto Cerdá.

Otras obras : “*Querido Ramón*” (1992), y “*Nostalgia del agua*”, un texto que data de 1991. Se presentó dentro de la serie de lecturas dramatizadas, organizadas por la SGAE, el 23 de febrero de 1994 con la interpretación de Maria Fernanda D’Ocón y Carlos Ballesteros y la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.

“*La última escena*” montada el 11 de octubre del 94 en la Sala Olimpia de Madrid y dirigida por Ernesto Caballero, presenta resonancias bíblicas.

“*El insensible*” en el Teatro Alfíl (16-6-95) dirigida por Jaufrí Tapera.

Y citaremos también : “*Sólo para Paquita*”, “*Destino Desierto*”, “*María Sarmiento*”, “*Santiago (de Cuba)...y cierra España*”

Obras no estrenadas: “*Velas de noche*” (comedia musical escrita en 1989), “*Vanitas*” en 1991 y “*El quinteto de Calcuta*” en 1991

Obra inédita: “*Y todo por nada*” (1985), “*Operación Fenicolta*” (1988)

Es un hombre de teatro y se le suele adscribir a la “Generación de los 80”.

En 1991 obtiene el Premio Gerardo Vera por “*Quimera y amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*”.

Premio Joseph Gaudí de escenografía y en 1992 por “*Eco y Narciso*” de Calderón de la Barca y como director recibió el Premio José Luis Alonso para nuevos directores, concedido por la Asociación de Directores de Escena.

En 1994 Premio Álvaro Aguado y una de las últimas obras estrenadas es *“Te quiero..., muñeca”*, en el Centro Cultural de la Villa, en el año 2001 con las interpretaciones de Maribel Verdú y Pedro Larrañaga, entre otros, y gran éxito de crítica y público. Más recientemente *“Pepe el Romano.La sombra blanca de Bernarda”*, con un gran plantel de actores y que recrea el mundo masculino del que habla Lorca, pero que no aparece en el texto.

La obra de E. Caballero, en clave de realismo, muestra una clara dimensión social (Gómez:1998: 113)

Merece especial atención como director de escena, que es tal vez su faceta menos estudiada y de la que hemos hablado a lo largo del capítulo de la puesta en escena de la obra de Del Moral y es constante su preocupación sobre el fenómeno de la comunicación teatral.

De su colaboración con del Moral en la obra que estamos estudiando encontramos las siguientes declaraciones:

**La elocuencia del teatro de Ignacio no sólo parte de esta decidida convicción comunicadora del autor. Otros dos factores entran en juego y explican su eficacia teatral. por una parte, nos encontramos ante una visión indulgente, comprensiva hacia todos sus personajes, alejada ya de toda suerte de esquematismos farsescos trasnochados, a pesar de que el teatro de ignacio en ocasiones enalaza con la buena tradición farsesca en lo que esta tiene de visión irónica y paradójica de la realidad. Aquí nos hallamos con ese segundo elemento que conforma una suerte de humor corrosivo que está tamizado por lo antedicho.**

**Ignacio es un maestro de la situación teatral, sus diálogos no sólo están cargados de expresividad y significación- apenas un par de réplicas le**

sirven para caracterizar en sus rasgos esenciales a los personajes sino que además, sabe servirse de ellos con notable maestría para lograr que la acción de sus obras avance con agilidad y soltura hacia el desenlace final de la misma.

Obras que nos hablan de la enorme dificultad del hombre de hoy para reconocerse en sus semejantes, de sus incapacidad para establecer una relación sincera y desinteresada; obras que expresan el afán irreductible por recuperar una inocencia extinguida des ese mundo que llamamos civilizado; obras, empero, optimistas por cuanto desprenden una alentadora convicción de que aún es posible redención una suerte de a través de la generosidad y la nobleza de sentimientos.<sup>76</sup>

Como director habla sobre Ignacio del Moral viendo en él notas, rasgos, influencias de Wizkievich, Rozevitch, Kantor, Gómez de la Serna, Jardiel Poncela o Carlos Muñiz.

En esta faceta de director ha montado espectáculos para el Grupo Calibán Teatro, ha regentado el colectivo Actores de la Villa y ha sido ayudante de dirección del montaje “*Calderón*” de Passolini, dirigido por Guillermo Heras.

Ultimamente dirigió para el CNNTE “*La ciudad , noches y pájaros*” de Alfonso Plou. Ha recibido el Premio de la Crítica.

Otros montajes realizados por él: “*El amor enamorado*” de Lope de Vega; “*Querido Ramón*”, sobre textos de Gómez de la Serna; “*Mirandolina*” de Carlo Goldoni (Cía Teatro del Eco); “*Brecht cumple 100 años*”, sobre textos de Bertold Brecht, con la Cía. del teatro de la

---

<sup>76</sup> MORAL, I. del. (1977) *Rey Negro*. (Prólogo) pp6-7. Alicante,

Abadía, *“En manos del enemigo”*, adaptación de Alonso de Santos de un relato de Gorki,(Cía Calibán); *“Etiqueta Negra”* de Pierrette Brunó y *“El monstruo de los jardines”* y *“La gran Zenobia”*, dos obras de Calderón de la Barca, además de *“La mirada del hombre oscuro”* de Ignacio del Moral, en una producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias y de este mismo autor *“Soledad y ensueño de Robinson Crusoe”* con la Cía. Producciones Marginales, al igual que en otros muchos casos. *“Fugadas”* también de del Moral con la Cía Teatro E.C.; de Alfonso Zurro, ha montado *“Quien mal anda”*, integrada en el espectáculo *“Por mis muertos”* con la Cía Geroa y La Jácara y de Carmen Rico-Godoy *“La costilla de Adán”* con la Cía Producciones Noba.

Generalmente en sus montajes logra un gran nivel interpretativo en los actores que dirige, y suele mezclar conceptos novedosos y tradicionales.

Por su compromiso social, Enrique Centeno lo ha llamado “autor vivo”, y aunque suele recurrir al humor es para hacernos pensar en aspectos muy serios de nuestro entorno. Es un gran comunicador.

De la labor, como director, llevada a cabo en la obra de Ignacio del Moral, *“La mirada del Hombre oscuro”* hablaremos en las páginas siguientes.

---

## Actores e interpretación

---

Cuando asistimos a una buena representación de teatro, salimos de allí conmovidos, “tocados”, dándole vueltas a lo que hemos visto y oído. Nuestros sentimientos y nuestra inteligencia han quedado “enganchados”. Estamos cautivados.

Pero el teatro es mucho más que una obra. Surge como integración particular de talentos y de la relación entre actores y audiencia. La obra de teatro no adquiere forma artística hasta que no se transforma mágicamente en una representación teatral.

En Grecia, ver teatro era una catarsis para el individuo y para la sociedad y desde entonces una obra de teatro explora, generalmente, luchas internas y grandes temas humanos Y parte del éxito de que todo esto llegue al espectador depende de los actores, su lenguaje, sus movimientos. Aunque no debemos olvidar que el papel fundamental de la puesta en escena consiste en hacer ver lo NO-DICHO.

En “*Teoría y crítica del teatro*” (Berenguer,1996:25) se afirma:

**Un actor, en la composición de su personaje debe observar las inflexiones de la voz, la gestualidad, debe adentrarse en el complejo mundo de la interpretación y sacar adelante ese compromiso como si fuera un “todo”**

El actor es una voz que ilustra el texto con ciertas apoyaturas contextuales.

“DAR BIEN”, es decir, tener ese “algo” indefinible, la pasión, la sexualidad o la insinuación, los sentimientos, la realidad, es una cualidad que no tienen todos los actores, no todo el mundo es capaz de hacer crecer su cuerpo en un escenario para esos fines. También es cierto que los grandes actores hacen que el personaje se enriquezca con las características personales y sociales de sí mismos, así se crean los grandes mitos.

Es necesario adecuar su aspecto y ademanes a los personajes, les prestan la voz y la imagen, la actitud, los tics, la indumentaria, etc... y subrayan todo aquello que creó el autor en ellos.

El autor crea la base literaria, pero los actores y el director hacen la creación escénica, el todo del que hablamos que es el que verdaderamente llega a los espectadores y trasciende. Porque un buen actor no es el que recita o transmite simplemente un texto, sino el que lo vive.



La diferencia entre un texto y su puesta en escena, es que la lectura crea un texto ficticio porque cada lector descodifica cada palabra a su manera, recreando individualmente el mundo propuesto por el autor, y la representación, crea otra realidad que es común a todos los que ven la puesta en escena, independientemente de que después cada uno haga su crítica particular. Pero todo el público ha visto la misma concepción unitaria, que depende, como ya queda dicho, del trabajo de actores y dirección.

El autor está muy contento de todas las obras suyas que se han llevado a escena, a veces sus amigos, a veces oficialmente

Federico Monserrat, director de La Baranda Teatro, respecto a su primera representación refiere

**Empecé trabajando con inmigrantes y con chicos/as de casas de acogida. Imagínate a un inmigrante actuando en esta obra. Incluso resultaba mucho más “enriquecedor cuando interpretaba el papel de Padre. ¿Y unos chicos/as que no tienen familia actuando como el Niño y la Niña! Este período fue increíble, de hecho me han quedado experiencias y emociones imposibles de expresar con palabras.**

**Después formamos la compañía de teatro La Baranda y pensamos montar esta obra con actores profesionales.<sup>77</sup>**

De esta segunda vez, ya profesional

disponemos de la siguiente referencia

**Respecto al montaje que realizó La Baranda lo primero, llamar la atención por la valentía que supone trabajar con niños. Poner sobre las tablas a unos críos de 8 ó 10 años y tenerlos ante el público la hora y pico de representación ya demuestra el coraje con el que el colectivo parece plantearse su acercamiento al teatro.<sup>78</sup>**

Y del estreno de la sala Olimpia Enrique Centeno dice:

**Se cuenta, desde luego con un trabajo espléndido de actores: Maruchi León hace una portentosa niñita con muchísima gracia y mucha inteligencia en la búsqueda de recursos nada fáciles y Manuel de Blas encuentra también el perfecto padre lleno de vulgaridades, cobardía y prejuicios. Con ellos, estupendo el actor negro Jarju Mulie, aunque todo el reparto merece el aplauso.<sup>79</sup>**

---

<sup>77</sup> Correspondencia del Sr. Monserrat con la autora. Aranjuez. Febrero de 1999. Pág. 22

<sup>78</sup> LUNA, Antonio Jesús. “*La mirada del hombre oscuro, una difícil aventura antirracista*”. DIARIO CÓRDOBA 7 de junio de 1996. Pág. 56

<sup>79</sup> CENTENO, Enrique. *Después de la patera*. EL MUNDO 10 de enero de 1993. Pág. 22

---

## Opina el autor

---

Sobre la representación oficial de la Sala Olimpia, el autor se expresa del siguiente modo:

**Hay gente que ha pedido subvenciones para obras mías, pero yo nunca he querido hacerlo, ni publicar ni montar con mi dinero. Yo entiendo que el primer paso de una obra o de un libro que escribas es conseguir interesar a alguien que se juegue algo por él. Tú lo escribes y si a nadie le interesa dar dinero ¿para que lo pides tú?. Ya a priori es tan mala señal que nadie considere poner dinero para publicarse o que sé yo, por lo menos que interese a alguien.**

**(...)Yo tengo más que hace 20 años. Yo tengo más de lo que soñé que iba a tener en todos los sentidos. Las cosas se van imponiendo por necesidad, si tienes razón pues ya se verá. Hay mucho orgullo y necesidad de autoafirmación; yo no tengo orgullo ni necesidad de esa autoafirmación y por eso me llevo pocos berrinches.**

Claro, se necesita una buena voluntad, que se ve en mi personalidad y en mis trabajos como “La mirada”.

(...) Respecto a la representación, la obra la hicieron Manolo de Blas, que es un actor que me gusta mucho. Era un poco mayor para la obra, pero daba un punto. El problema de Blas es que él al hacer la función, (es un hombre de izquierda y tal y tendrá unos 50 años y bastantes ya), era una generación progre pura y dura; y tenía un problema para mí y era que él odiaba al personaje, o sea, él tenía que estar continuamente demostrando que como actor estaba muy en contra de esas cosas. Yo entiendo que al personaje hay que defenderlo, yo creo que al personaje hay que quererlo, al miserable éste.

El actor en la función comentaba mucho al personaje y yo creo que no era bueno, era eficaz y Carmen Balagué y los africanos, que era el que hizo la película “Las cartas de Alou” y en “Farmacia de guardia” salía y después se hizo bastante amigo mío y otro chico que no sé de dónde salió ni adónde volvió. Salió de las calles, el muerto, y a las calles volvió. No sé lo que hará, a lo mejor le va bien, pero desapareció del mapa. Era un actor que medía 2mts, era impresionante y tenía un aspecto fantástico.

Y luego la dirección la hizo Ernesto y era fantástica y había unas soluciones técnicas preciosas y había un grupo de música en vivo, que eran dos africanos y un blanco haciendo música africana, entonces el mar, el sonido etc... y tocaban y cantaban y demás y la verdad es que el espectáculo era extraordinario.

Maruchi León era la niña y él era Jorge Merino. Dos actores adultos, haciendo como dos niños raros, porque los niños en escena ... ¡Hombre! tiene la cosa de que son niños, pero dan un tono. Un niño trabajando en el teatro pues no suele ser muy convencional y de esta otra forma no hay intención. Eran adultos y daba un carácter un poco de feria, un poco monstruoso ¡Claro! Pero era....<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

Hasta aquí las declaraciones del propio autor, con las cuales hemos podido advertir la visión que tuvo en su momento, con los aspectos positivos y negativos, y también lo que retrospectivamente, ya desde el hoy y con la distancia que marca el tiempo, ha quedado marcado en su memoria.

---

## **Comentarios**

---

Está claro que estamos ante una obra que pone su énfasis en los personajes y los diálogos, que está escrita para explorar la condición humana, como ya hemos dicho en otras ocasiones, y que los personajes son los que desencadenan el conflicto.

El discurso teatral de la obra que nos ocupa tiene una puesta en escena difícil porque los personajes gritan constantemente, corren en varias ocasiones por el escenario y por otros motivos que ya hemos analizado.

La representación, en realidad, crea otra realidad material y a través de ella y de la palabra hacen que el espectador se identifique con la historia representada.

Según todo lo visto en este capítulo, debemos inclinarnos por la puesta en escena de LA BARANDA TEATRO.

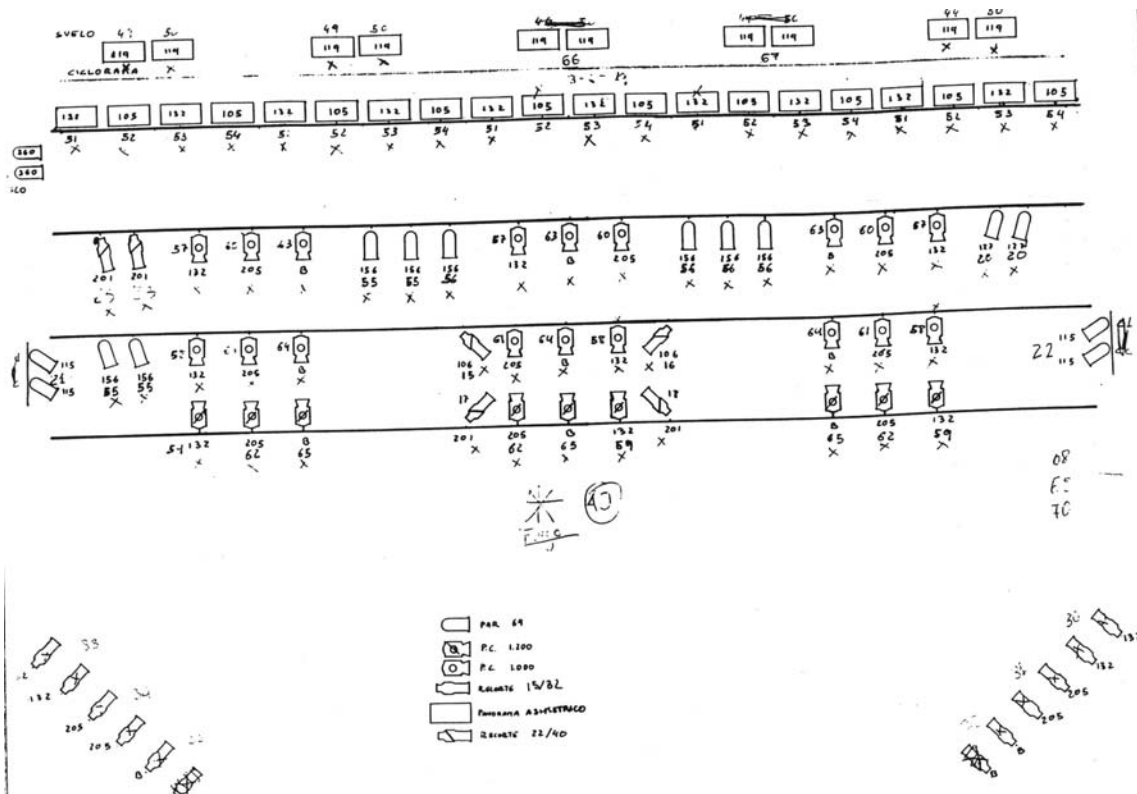
Es cierto que la de la Sala Olimpia de Madrid fue la primera, y que obtuvo buenas críticas, pero hemos leído la opinión del autor, y concordamos que unos adultos haciendo de niños, pues pierde el tono y le da un cierto aire de “feria”. Más todavía si aparecen como un niño “gordo” y una niña “impertinente “ en los patrones clásicos.

Bien es verdad que meter unos niños en escena es arriesgado, pero no es poner “una pica en Flandes”. Otras veces se ha visto, como en el último montaje de Pirandello y su obra “Seis personajes en busca de autor”, en Madrid, por ejemplo.

LA BARANDA sí se arriesgó y la percepción es completamente diferente para el espectador. No tienen que dirimir , ni ir más allá, ven en escena los efectos de la realidad: unos padres y unos hijos, y no algo más raro y de lo cual debes hacer equivalencias.

Nos inclinamos por los niños, con cuya interpretación se comprende mejor el texto.

El autor también manifiesta su optimismo por el tratamiento teatral que hizo Ernesto Caballero, pero no debemos minimizar el de la Baranda,



del cual tenemos datos, tan interesantes como la luminotecnica, que vemos en esta gráfica.

Insistimos en que factores como luz y sonido son los que configuran la ambientación que nunca se puede establecer con leer sólo la obra de teatro (te lo puedes imaginar). Son dos factores esenciales en crear esa magia que se llama y es el teatro. Y que parece que cuidaron más los de la Baranda de Córdoba, que los de la Sala Olimpia, en Madrid.



De ahí que lleguemos a la conclusión de que las críticas de esta última tal vez se refieran más a la temática de la puesta en escena, aunque hablen muy bien de los actores. Por ejemplo, Carlos Galindo escribe

**Cuando escribió la obra, en 1989, era la primera vez que naufragaba una barca (VER reportaje de EL MUNDO en anexo I) y se ahogaba un inmigrante. La obra refleja cómo esta sociedad interpreta automáticamente al que llega como una amenaza que lleva a una tragedia (...) en la que también nuestra sociedad refleja todos su patetismo, su falta de consistencia cultural, su falta de seguridad en sí misma.<sup>81</sup>**

Lorenzo López Sancho lo refleja así

**“...Una playa, un negro muerto, otro desmayado y en torno a ellos, desconfiados, temerosos, unos españoles perdidos por no se sabe bien qué avería en su automóvil. Naturalmente, los unos y otros no se entienden. El negro aspira a la hospitalidad, a la solidaridad. Los blancos no lo entienden(...)se ve que los blancos son idiotas. Los dos niños, unos monstruos. El padre, un imbécil. La madre, el prototipo de mujer estúpida, (...) carente de capacidad de comprender(...)**

**La relación imposible, la falta de entendimiento entre los inmigrantes clandestinos(...) y esos imbéciles que reflejan las mayores degradaciones de una sociedad en decadencia, queda demostrada desde la primera escena.<sup>82</sup>**

Y así continúa, pidiendo disculpas al autor, al director, al premio, dice no saber la idea ni la propuesta social ni que sea un espectáculo dramático que interese o llegue a interesar.

---

<sup>81</sup> GALINDO, Carlos. *Ignacio del Moral aborda el tema de la inmigración ilegal*. ABC 8 de enero de 1993. Pág. 74

<sup>82</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. *Oscuridad en una playa o cuál será el hombre oscuro*. ABC 9 de enero de 1993. Pág. 93

Evidentemente, no estamos de acuerdo con este crítico, que no ha sabido ver la verdadera obra de Ignacio del Moral.

Nosotros creemos que aunque esté escrita en clave de comedia, desarrolla un tradicional humor negro, que hace que el espectador admita la burla, aún viéndose retratado. Y que más allá del racismo, se ocupa de representar a una sociedad que no llega a tener una educación para la tolerancia ni se prepara para la convivencia.

Aunque hemos visto ya que varios autores comparten estos temas y que hoy no representa ninguna novedad, sí hemos de decir que fue la primera representada que hablaba de estos problemas y además dos de sus protagonistas en Madrid, eran inmigrantes: Jarju Mullie (de Gambia) y Ly Babeli (de Mauritania).

De todos modos, el autor se quejó en su momento de que la obra no estuviese más tiempo en cartel, o tuviera más repercusión, y que tuviera que alcanzar ésta por la película, que la hizo famosa.

Creemos que es interesante acabar este capítulo diciendo que una representación es la culminación de una obra de teatro.

El teatro es mucho más que una obra. Surge como integración particular de todos los talentos que la componen y de la relación de ellos con la audiencia.

La obra de teatro no adquiere forma artística hasta que no se convierte en representación teatral y eso sólo se puede hacer por medio de otro ingrediente que constituye también el teatro: LA MAGIA.

---

## EL PASO DEL TEATRO AL CINE: “La mirada del hombre oscuro” es “Bwana”

---

Con la introducción del capítulo anterior como referencia , ahora podemos hablar de cómo ha sufrido este proceso del teatro al cine la obra de Ignacio del Moral que estamos estudiando.

El cine es un medio visual. No necesita mucho diálogo para mover la historia o para revelar a un personaje.

En teatro el lenguaje es un elemento clave, un instrumento para exponer ideas.

El teatro se centra más en el juego del tema, los personaje, subtexto y lenguaje, que en la propia historia.

En cine no puede haber un “gran” monólogo. Sería aburrido. El lenguaje de uno y otro medio es diferente.

Ha habido muchos más fracasos que éxitos al trasladar teatro al cine. A primera vista parece que las obras de teatro están más cerca del cine y que su adaptación puede ser algo natural. Pero no se trata de la obra, sino de la experiencia. La magia esencial que se crea en el teatro no puede ser

trasladada, pero con una obra adecuada, se puede crear una nueva magia en forma de película.

El material original es material de partida , puede haber cambios en varios aspectos, pero en ningún caso hay que limitarse a copiarlo en forma de guión. Ya no vale solo con contar la historia, hay que hacerla visual, en imágenes. Pero sí creemos en la fidelidad del punto de partida

Todo esto lo encontraremos en “La mirada”, no olvidemos que Federico Monserrat, director del grupo de teatro LA BARANDA , ya se da cuenta de que la estructura de esta obra es muy cinematográfica. Y es así porque cuando se escribe, su autor está acostumbrado a escribir para otro medio que no es el teatro. Nos referimos a la TV.

Después de recibir el Premio de la SGAE, que a Del Moral hizo especial ilusión, como él mismo reconoce por emitirlo un jurado de altura reconocida, a los que él admiraba, se estrena y sigue un curioso proceso hasta gestarse como película y estrenarse para pasar por otros avatares.

El propio autor lo cuenta de esta manera

**Yo había colaborado en escribir guiones para series de TV como “Farmacia de guardia”, “¡Ay, señor, señor!”, “Querido maestro”, la de las monjas y luego colaboraciones en “Todos los hombres sois iguales” en la 1ª etapa y otras colaboraciones aisladas, un capítulo aquí, otro allá, pero varios.**

La TV me gusta, lo que pasa es que hay un problema en las cadenas, de enfrentarse. Yo soy uno de los artífices, dicho con toda la modestia, del “boom” de las series españolas porque yo estuve en el arranque de ellas y escribí muchísimas.

Lo que pasa es que hace 10 años se estaba escribiendo lo mismo que ahora y es con lo que yo no contaba.

Yo no escribo series que son baratas, muy convencionales. Estás poniendo en marcha una industria que no tienen lenguaje propio y que hay que ir a por ello y las cadenas se han quedado ahí y no quieren saber nada de evolucionar.

Funciona, claro, pero están dejando de funcionar, se están equivocando porque ya hay una sensación generalizada de que son todas iguales y demás, pero es porque las cadenas no han querido permitir ninguna innovación., te obligan, no te dejan salir de unos ciertos parámetros. Desde “Farmacia de guardia” no se ha avanzado nada y “¡Ay, Señor, Señor!” tenía un punto de gracia.

Ahí conocí a Pajares y desde ahí...

Mientras hacía Pajares ¡Ay, Señor, Señor!” yo le regalé el libro,... y entonces él lo leyó y la película es un proyecto de Pajares.

Compró los derechos la cadena para la que estábamos trabajando, Antena 3, porque él tenía un contrato para hacer la serie y una película, entonces dijo: “la película tiene que ser ésta.”

El la leyó y dijo “yo la quiero hacer” y él movió todo para que se hiciera.

...Le regalé el libro para que lo leyera .... “Pues tengo esta obra y tal” y él la leyó. Yo se la regalé y él se la guardó y se olvidó de ella, lógicamente, porque hoy día un pesado te regala un libro y no te lo lees. Lo que pasa es que después se encontró con Manuel de Blas que también salía en la serie, hacía el obispo y hablando de aquello: “He hecho una cosa en teatro y no sé qué... pues una obra de uno de los guionistas... tal y cual, ah, pues es muy bonita, léetela,” pues él ya se interesó después y fue cuando la leyó y decidió que era la película que quería hacer.

Yo en el guión no quise participar de entrada, porque lógicamente me dijeron que lo hiciera yo, los de la cadena en 1ª versión, lo que pasa es que yo entendía que esa historia ya la había contado y entendía que para pasarla a cine tenía que ser otra cosa, había que desarmar la función y luego ya organizarla de otra manera.

Yo lo acepto porque sé que son dos mundos diferentes y no puede estar una película toda una noche. Es una cosa absolutamente necesaria, tiene que ser así, además hay otro tipo de obras que se pueden aguantar, a lo mejor “La huella”, que es una obra que transcurre en tiempo casi real y todo cerrado, pero es diferente a una playa. Yo entiendo que el tiempo del cine es otro.

La obra era un poquito corta, o sea que a partir de ahí y a mí me recomendaron...

Yo quería que hiciera el guión Rafael Azcona, es que claro, cuando se habla de escritura dramática se piensa en teatro, y yo creo que el cine es escritura dramática también, y Rafael Azcona es uno de los grandes dramaturgos del siglo XX clarísimamente. Es muy audaz, es el que escribe las películas de Berlanga y todas esas cosas. A mí me gusta mucho, es muy desgarrado y tiene esa cosa, un humor muy trágico. Era ideal. A él le gustó la obra, pero no tenía tiempo. Estaba muy solicitado. Yo creo que es uno de los mejores dramaturgos del siglo XX.

Lo que pasa es que no se estudia porque es cine, pero debería estudiarse. Y entonces ya, como él no lo podía hacer pues me recomendaron a Juan Potau. Hizo la primera versión que a mí me gustaba mucho.

Tenía errores en el principio porque estaba la necesidad de alargar la película, tomaba la acción bastante antes de cuando llegan a la playa y ahí se metía en un berenjenal, porque había hablado con Pajares y le había sugerido una escena, era una fiesta en la oficina y había una primera parte que era bastante caótica, pero luego, ya al llegar a la playa él seguía la obra bastante fielmente, pero introducía elementos que a mí me interesaban mucho, que es justamente lo que yo creo que le hacía falta a la función, moverla, pero en el mismo espíritu. Introdujo en la película otro elemento que está ya de otra manera, que a mí me gustaba y es que cuando están ellos ya en la hoguera, el hombre dice: "Voy a pedir ayuda" y se va a la roulotte aquella. Y entonces esa está bien.

A los neonazis no los introdujo él. No me gustan. Él introdujo unos personajes que eran extranjeros, no neonazis ni nada. Eran unos extranjeros que, al ver a Pajares llegar, le tratan como él está tratando al africano y eso era muy bonito. Llega, son gente normal, pero les da miedo ver a un tío. Lo mismo que le pasa a él.

En la película hay una actitud muy agresiva, pero en la primera versión de Juan Potau, que es la que no se hizo, no.

No existían tampoco los elementos del chiringuito y acaba como yo creía que debía acabar la obra, que lo mata sin querer el padre, porque yo se lo comenté y él había leído la obra original y: "Oye, me falla una cosa, esto de que él se va, viene y tal", digo: "Claro, te falla porque es un fallo" y en esa versión lo mataba el padre y se quedaba desolado, porque lo mataba sin querer, porque él no quería matarlo.

Es más propio, porque ya cuando se pelean, ya le tiene tanto miedo que saca el gancho y le da y lo mata y ya son dos las víctimas, éste porque muere y el hombre que se queda: "He matado a un hombre" y es ... era...y salían los fantasmas al final. Es un final parecido a la obra, pero llevado a las consecuencias que yo no me había atrevido a llevar.

Me gustaba ver una película así porque es la parte que yo no me había atrevido a escribir y en la película tal como la escribió Potau, salía, y luego salía más la parte del muerto y salían ellos comentando la jugada final. El final de la obra salía en la versión de Potau y después se encomendó la dirección de la película a Uribe.

A Uribe lo llama Pajares porque , entre otras cosas, Pajares quería hacerL la película con María Barranco, que es una actriz con la que no había trabajado y le gustaba trabajar y era su mujer y él pensó que si hacía la película Uribe, pues había posibilidades de que María la hiciera, bueno el orden es igual.

Encomendaron la dirección a Uribe y ¡claro!, Uribe es un cineasta importante, ya es un hombre con voz propia y escribe los guiones de sus películas en colaboración más o menos y ya asume la película como suya y traiciona un poco.

Yo me entendí muy bien con él. Hubo un momento...Cuando él hizo una versión dijo: “Voy a trabajar sobre la versión de Potau”. Estabamos Potau y yo, y le dije que yo no quería intervenir, lo que sí me gustaría es que después de la primera versión interviniera aplicando ya mi experiencia como guionista, porque Imanol Uribe me lo expresaba delicadamente, pero entendía o pensaba que yo era el autor pesado que iba a defender su obra y tal, que yo entiendo que eso da miedo y yo le dejé muy claro que yo no iba a defender la obra frente a otra cosa, que no quería intervenir, pero después quería aportar lo que pudiera como guionista, que el referente iba a ser ya la primera versión , olvidándose de que yo era el autor de la obra.

Era lo que yo estaba dispuesto a hacer y lo que quería hacer, además me interesaba. Yo nunca había hecho una película, me interesaba trabajar con Uribe, lo más que ahí ya llegó el verano y tal y cual y Uribe se retiró a escribir la película; la escribió con otro guionista que es Paco Pino, bueno y ya la llevaron a terreno suyo, porque él, Uribe, ya no tenía relación emocional con la obra, no la había visto, la había leído por curiosidad, pero ¡en fin!...Era un encargo e introdujo unos elementos que tienen como parte de Uribe.

A mí la película, si yo no supiera nada de la obra, tiene unas virtudes, está muy bien. Una de esas virtudes es la intencionalidad que es la de la obra y llevada a un paroxismo visual que implica cierta simplificación, pro es muy contundente y es una película honrada en ese sentido. Honrada y al mismo tiempo con malicia de hombre de espectáculo que vende la cosa, digamos, un poco a la americana, pero está muy bien.<sup>83</sup>

Con este comentario de Ignacio del Moral es fácil conectar con el cine como industria. Que un director u otra persona relacionada con la película quiera vender no es por otra razón que por mover esa industria,

---

<sup>83</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.



que consta de las inversiones para la producción, la tecnología aplicada a la evolución del cine y todo ello, sin olvidar a los medios de comunicación.

Esa industria que nos hace reaccionar, a veces, que nos moldea en otros casos, que impone modas o arrastra adeptos o polémicas. No se puede negar la influencia del medio en nuestras vidas.

Ya dice Félix Guattari:

**El cine se ha transformado en una gigantesca máquina de modelar la libido social,(...). En cine dejamos de tener la palabra; él habla en nuestro lugar; se os dice que la industria cinematográfica imagina lo que os gustaría oír; una máquina os trata como una máquina, y lo fundamental no es lo que ella os dice, sino esa especie de vértigo de abolición que os procura el hecho de ser manejados.(...) El amoldamiento que resulta de este vértigo barato deja sus huellas: el inconsciente se encuentra poblado de indios, vaqueros, policías, gánsters, “belmondos” y “marilin monroes”**  
84

A ello colabora la televisión y la multiplicación de canales, que aumenta la posibilidad de difusión de esa “droga” y que se contaminen entre sí, cine y televisión, medios tan próximos y en los que vemos que trabaja ambivalentemente nuestro autor.

Y después de todo, es dinero, grandes cantidades de dinero que se manejan con estos medios que consumimos todos. La industria vende o desaparece.

---

<sup>84</sup> GUATTARI, Felix. (1975) Psychanalyse et cinéma, Communication n° 23. Págs 6, 28, 96, 101

Llegados aquí sólo cabría preguntarnos, si el cine es industria y es comercio:

¿ES TAMBIÉN UN ARTE?

Y nos veríamos forzados a contestar: A veces sí , a veces , no.

---

## “BWANA”, la película

---

Lo primero que se debe decir de la obra de Imanol Uribe es que no es un “film d’art” en el sentido que se conoce de teatro filmado o variante de la adaptación teatral. No lo es. Estamos ante una comedia político-social, una película que trasciende la ecuación:

$T$  (Texto del autor) +  $T'$  (el de la puesta en escena) = T.C.  
(Texto cinematográfico)

Y que convierte la obra de teatro y su puesta en escena (público limitado) en imágenes ante un gran público, propio del cine. Además, debemos recordar que Uribe ha dirigido dos películas-“*El rey pasmado*”(1992) y “*Bwana*” (1996)- que han sido galardonadas con los Goyas respectivos por el MEJOR GUIÓN ADAPTADO.

Vamos a analizar el lenguaje de esta película y sus posibilidades narrativas para adentrarnos en el estudio de esta tercera faceta del texto literario.

Recordemos que la primera es el texto escrito por el autor, la segunda la puesta en escena del director y los personajes y ahora intentaremos ver las complejas relaciones a que se somete un film a partir de un texto y lo que supone para los estudiosos de la materia. Aplicaremos un método de aproximación que nos permita averiguar cómo está hecho para que nos guste o nos llame la atención e incluso para que lleguemos a alguna conclusión sobre por qué nos gusta. Claro que es cierto que tanto cine como literatura permiten una “arbitrariedad espectral”, eso que hace que un mismo film represente cosas distintas y a veces contradictorias para personas distintas e incluso para una misma persona.

En principio diremos que el argumento varía respecto al original:

Antonio, taxista (primera innovación), su mujer y sus dos hijos, llegan al atardecer a una playa solitaria en busca de coquinas. En ese lugar inhóspito se encontrarán con Ombasi, un africano que huye de la miseria en compañía de su amigo Yambo.

Antonio, Dori y Ombasi compartirán durante la noche no sólo el fuego, sino también sueños y sobresaltos, que junto a otros personajes (que tampoco estaban en el texto original), crearán un desenlace im-“previsto”.

Debemos tener presente que una obra de teatro se narra a través del diálogo y se ocupa del lenguaje de la acción dramática. Los personajes hablan de cómo se sienten, de recuerdos, emociones y acontecimientos.

En una adaptación al cine se deben visualizar los acontecimientos a los que se hace alusión o de los que se habla. También debemos comprender que las obras dramáticas son habladas y en el cine hay que abrirlas para introducir una dimensión visual. Siempre es necesario añadir escenas o diálogos a los que el texto hace alusión para estructurarlos y llegar a las escenas principales.

Y siempre debemos partir de que una obra de teatro es una obra de teatro y un guión previo a una película es un guión.

Una vez llegados aquí cabría preguntarnos:

¿Para qué sirve el análisis del film?

Y contestaríamos que puede ayudar a establecer una interrogación sobre la producción del film, examinando , con el apoyo de todos los documentos posibles, sus etapas más evidentes.

Y, por supuesto, siempre es interesante ver de qué forma un equipo técnico ha resuelto el binomio palabra - imagen.

Como dice García Jiménez (1996:8):

**La lectura de un relato audiovisual alcanza 3 niveles de profundidad e intensidad:**

**El primero es espontáneo porque es el nivel del contenido de la historia (serían los “qué”)**

**En segundo lugar tendríamos un nivel intermedio, porque es el del discurso profesional (los “cómo”)**

**Y el tercer nivel es el de la reflexión ordenada y del análisis intelectual y metódico (los “porqué”)**

Todo esto sería lo que recibe el nombre de NARRATIVA AUDIOVISUAL que nosotros preferimos definir como “facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias.

Vamos a proceder al análisis de la película citada basándonos en la NARRATOLOGÍA, es decir, como reflexión teórico - metodológica aplicada al análisis de textos icónicos y audiovisuales, siguiendo las orientaciones de la teoría semiótica.

La película es impresionante. Le sobran méritos y veremos su huella en los espectadores, porque un film no sólo es realizado por alguien, sino que es recibido por alguien.

Francesco Casetti (1991:23) dice:

**Para analizar textualmente un film hay que saber captar con exactitud el sentido del texto, incluso que debemos hacer una descomposición y una recomposición.**

Es decir, que habría que dar unos pasos fundamentales que serían según él.

- 1.- Segmentar en partes(fragmentos que lo componen, igual que una novela en capítulos, etc...)
- 2.- Estratificar o examinar los componentes internos
- 3.- Enumerar y ordenar
- 4.- Recomponer y modelizar.

Ahora bien, para que un análisis pueda ser considerado válido debe poseer al menos tres características:

- A.- Coherencia interna ( es decir, no contradecirse).

B.- Fidelidad empírica (conservar un enlace efectivo con el objeto investigado).

C.- Relevancia cognoscitiva (decir algo nuevo: de ahí la necesidad de decir más allá de la evidencia)

Un análisis debe ser profundo, captar la esencia más profunda, oculta y que ilumine su sentido; debe ser extenso, es decir, analizar el mayor número de elementos posibles.

Debe tener economía (sería más eficaz cuanto más restringido sea y con elegancia (el placer de la expresividad)).

Marcel Martin (1995:33) dice que:

**Hay que aprender a leer una película, a descifrar el sentido de las imágenes como se descifra el de las palabras y los conceptos.**

Y eso mismo vamos a hacer a continuación.



---

## Premios y Jurado

---

La película “*Bwana*”, dirigida por Imanol Uribe y basada en la obra teatral “*La mirada del hombre oscuro*” del dramaturgo Ignacio del Moral fue premiada en el festival de San Sebastián , con un jurado compuesto por los siguientes miembros:

- Alfonso Beato (operador brasileño)
- Ulrich Felberc (Productor alemán)
- Paz Alicia García Diego (Guionista mejicana)
- Alberto Iglesias (Músico donostiarra)
- Mike Figgis (Realizador británico)
- María de Medeiros (Actriz portuguesa)
- Abbas Kiarostami (Director iraní)

Con ellos logró la Concha de Oro a la mejor película, entregada por el gran Stanley Donen , pero ex aequo con el director irlandés Trojan Eddie de Gillies M., y bajo una fuerte polémica ocasionada por las decisiones del jurado.

Así se convirtió en el único director español doblemente premiado en este Festival, puesto que el año anterior también había logrado el galardón con su película “*Días contados*”.

El resto de los premios fue repartido de la siguiente forma:

- Concha de Plata a la mejor actriz Norma de Alejandro por “*Sol de otoño*”(Argentina).
- Concha de Plata al mejor actor: Michael Caine por “*Sangre y vino*” (Reino Unido).
- Premio al mejor director: Francisco Lombardi por “*Bajo la piel*” (Perú)
- Premio especial del jurado ex aequo a “*Capitan Conan*” (Francia) y “*La sombra del emperador*”(China).
- Premio Euskal Media mejor ópera prima a Jhons de Scott Silver (EE.UU.).

Y la película que nos ocupa recibió también el Premio a la Mejor Fotografía, en la persona de Javier Aguirresarobe . Uno de los múltiples premios de reconocimiento a la labor de este magistral director de fotografía cinematográfica, el último de los cuales ha sido el Premio Ricardo Franco del Festival de Málaga en 2001.

Posteriormente a este premio de Oro, la película de Uribe fue elegida por los miembros de la Academia de las Artes Cinematográficas

para representar a España como aspirante al Oscar a la Mejor Película de habla no inglesa en la LXIX edición de los Oscar de Hollywood.

Sobre ello, el director opinó:

**“Mi gran orgullo es haber puesto la pieza base a todo ello, aunque el mérito corresponde a todos.”<sup>85</sup>**

Desde luego se trata de una película universal.

Fue la primera vez que seleccionaban una película suya para este premio.

El coste de la película se situó en 250/300 millones de pesetas y recaudó en 3 fines de semana 70 millones.

Ángel Fernández Santos escribió:

**Parece que la Academia se rige por unos criterios para los Goya y otros para conseguir el Oscar.**

**Para los Goya “criterios de convicción” de conveniencia o intereses propios.**

**Para Hollywood se añade otro: “el posibilismo”, es decir, las posibilidades de triunfo allí, o sea si puede resultar premiable.<sup>86</sup>**

Sobre todos estos aspectos, el autor, Ignacio del Moral manifiesta:

**No tuvo mucho éxito después, lo que fue una pena, Tuvo una cierta relevancia pero también fue un premio contestado, o sea, cuando ganó el**

---

<sup>85</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

<sup>86</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. *Una coherente contradicción*. EL PAIS octubre 1999. Pág. 40

premio lo ganó ex aequo con otra, tal, pero son matices nada más. A mí me extrañó que no fuera tan bien como podía porque a la gente fue una película que le gustaba.<sup>87</sup>

E Imanol Uribe confiesa:

Por el tema, me parecía que era un señuelo, y de hecho me equivoqué, porque la película no tuvo el éxito que pienso que pudiera haber tenido. En centros de educación sigue funcionando muy bien, pero...Yo estoy muy contento con la película, pero digo que de taquilla me imaginé que con Pajares, María, una comedia en teoría y tal, pues que la gente iba a acudir, no tuvo una carrera bastante....bastante....tampoco fue muy mal, muy mal, pero bueno, tuvo una carrera un poco limitada.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

<sup>88</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

---

## El director: Imanol Uribe.

### Filmografía

---

De este gran director español podemos aportar datos ya conocidos como que nació en San Salvador el 28 de febrero de 1950. De padres vascos, estudió Periodismo y Dirección en la escuela Oficial de Cine, donde se tituló en 1974. Es autor de los cortos:

- Off (1976)
- Ez (1977)
- Ikuska 13 (1982)
- Guipuzcoa, costa Guipuzcoana - Donostia(1983)

Productor ejecutivo de “*¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*”, de Fernando Colomo y productor de “Fuego eterno” de José Angel Rebolledo.

Su primer largo, “*El Proceso de Burgos*”, de tipo documental, es la reconstrucción histórica del juicio celebrado en 1970 contra varios activistas de ETA que fueron condenados a muerte y finalmente indultados.

Sus tres primeras películas (la ya citada en 1979, “*La fuga de Segovia*” en 1981 y “*La muerte de Mikel*” en 1984) mostraban un compromiso con la causa vasca y fueron muy polémicas, no sólo en el ámbito cinematográfico, sino también en el político.

En la actualidad está casado con la actriz María Barranco y tiene una hija.

Otras películas de su filmografía:

- 1986: “*Adiós, pequeña*”(policíaca).

- 1989: “*La luna negra*”(terror).

- 1991: “*El rey pasmado*”, estrenada en Portugal y Francia(cine histórico).

- 1994: “*Días contados*”, estrenada en Alemania y EE UU

- 1995: “*Bwana*”

- 1998: “*Extraños*”

Ahora se encuentra preparando el guión de “*Plenilunio*” y embarcado en la superproducción “*Viracocha*”, que se iba a estrenar en el año 2000.

También la “*Muerte de Mikel*” se estrenó en inglés y alemán, y en Inglaterra y EEUU se estrenó “*La fuga de Segovia*”

Tiene algunos guiones publicados y ha trabajado para TV en las series:

“*La mujer de tu vida 2*” en los títulos: “*La mujer gafe*” en 1992

Como guionista ha escrito “*Bwana*” en 1995, con varios premios, “*Cachito*” en 1995, “*Días contados*” en 1994, “*Adiós, pequeña*” en el 86 y “*La Muerte de Mikel*” (1984) y “*La fuga de Segovia*” (1981)

En su labor de productor destacan:

“*Secretos del corazón*” (1997) también estrenada en EEUU y “*Días contados*”, “*Lluvia de otoño*”(1998) y “*Fuego eterno*”(1984).

Curiosamente ha participado como actor en la película de Almodóvar “*Mujeres al borde de un ataque de nervios*” (1988) en un papel de marido.

No dejaremos de destacar que participó en “*Tu estás loco, Briones*” como auxiliar editor.<sup>89</sup>

Entre las características que podemos citar de este gran director podríamos señalar que suele utilizar personajes fuera de la ley, como hizo en “*Días contados*”, con un terrorista de ETA como personaje principal o en “*Bwana*” con los nazis y los contrabandistas, por no mencionar su

---

<sup>89</sup> Datos facilitados por cortesía de la revista CINEMANÍA (vía correo electrónico).

trilogía primera con personajes de apoyo al terrorismo o que plantean problemas con la justicia.

Y no debemos dejar de señalar que casi se ha convertido en un especialista en cine literario, puesto que “*El rey pasmado*” está basada en una novela de Gonzalo Torrente Ballester; “*Días contados*” en una novela de Juan Madrid; “*Bwana*” como ya sabemos en un texto de teatro, la única vez que lo ha hecho y su último estreno en 1999 “*Extraños*” está basado en un relato de J. J. Millás. Y ya hemos dicho que está gestando el guión de “*Plenilunio*” , novela de Antonio Muñoz Molina.

Uribe comenta:

**Era la primera vez que adaptaba una obra de teatro, `pero he adaptado varias novelas y ahora también en “Plenilunio”, que es una novela riquísima en muchos , en miles de matices y en cosas y me parece la novela más cinematográfica de Muñoz Molina, pero sin embargo hay otras, que, bueno, no son tanto o de repente hay cambios y la diferencia con la función de teatro, lo que tiene es que el teatro es más sintético y más escueto. En Bwana la película ganó muchísimo respecto a la obra.<sup>90</sup>**

Imanol Uribe, en todas sus adaptaciones hace que el cine brille por encima de la obra literaria. Las posibilidades de los films que contruye hacen pensar más en la película que en la novela u otro soporte literario. Las enriquece mucho más.

Le preguntamos cómo lo hace y responde:

---

<sup>90</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999



Pues no lo sé, en el caso de...en “Días contados” la verdad es que he utilizado muchos elementos de la novela, pero había un cambio sustancial mucho más claro que en la función de teatro que era el protagonista. En la novela el protagonista no tiene nada que ver, el tema del etarra no aparece por ningún lado. Eso sí es un cambio sustancial, sin embargo con respecto a la función de teatro los cambios son menores, yo creo que... el final es el que ha cambiado bastante.<sup>91</sup>

La película que estudiamos, ocupa un lugar interesante en la filmografía del director, porque la llevó a cabo justo después de un gran éxito de crítica y público que fue “*Días contados*” y muy galardonada además y con fuertes ecos internacionales. En ese marco se gestó y realizó “*Bwana*” que empezó con muy buen pie y siguiendo las constantes suyas como director - autor de crítica de la sociedad, personajes fuera de la ley , y reflexión profunda sobre los temas indagados.

En otras afirmaciones:

Ahora acabo de terminar una película ...y se estrenará en abril, que es “*Extraños*”, no creo que tenga una carrera comercial brillante ni mucho menos, porque es una película difícil, es una apuesta muy arriesgada, es una película...

“*Días contados*” también era dura y tal , pero sí tenía voluntad de ... pues eso, de que trascendiera, de que tuviera mucho público y tal y “*Bwana*” no. Por primera vez he hecho una película sin preocuparme mucho si a la gente iba a interesarle o no o si a la gente...no sé, una película que ha sido un poco dejarse llevar e ir sacando cosas que nunca hubiera contado y me parece una película extraña como su propio nombre indica y ojalá me equivoque, pero no creo que vaya a tener una carrera muy, muy..., pero bueno, cuando te metes a hacer algo, ya mas o menos sabes lo que manejas y “*Bwana*” me sorprendió porque yo pensé que era

---

<sup>91</sup> Ibídem.

**una película clarísima, que iba a tener impacto en taquilla, y sí, tuvo muy buena crítica, los periodistas se volcaron, pero el público...**<sup>92</sup>

A Amaia Ereñaga le confiesa:

**Fue un trabajo de encargo. La película me eligió a mí, no yo a la película.**<sup>93</sup>

Bwana se realizó después del éxito de “*Días contados*” cuando Imanol Uribe es todo un nombre en la filmografía española. Se le considera un cineasta de calidad, muy tenido en cuenta y es un nombre de peso entre los directores españoles y con una clara proyección internacional. Ya hemos avanzado que es el único premiado doblemente en el Festival de San Sebastián.

Después de los grandes del cine español: Berlanga y Bardem, Uribe pertenece a esa nueva generación que revitaliza el cine español y que, independientemente de la edad, suponen un gran avance en la calidad de nuestro cine. Además de él podríamos citar a Julio Medem, Ricardo Franco, Colomo, Trueba o más recientemente Fernando León.

Tiene fama de duro en el tratamiento de sus films, de incisivo y de hacer que los temas calen hondo en los espectadores.

---

<sup>92</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

<sup>93</sup> Ereñaga, Amaia. *Una pesadilla en la playa*. EGUIN 25 de septiembre de 1996 pág. 42

Así lo consiguió con “*Días contados*”, cuando convirtió al protagonista de una novela del mismo título, un periodista fracasado, en un terrorista etarra con problemas personales y sociales. El premiado actor Carmelo Gómez que dio vida a este personaje le dio una credibilidad total y sirvió para que el éxito en todos los aspectos se multiplicase.

En ese clima de éxito reciente se gestó y estrenó “*Bwana*”, que supuso la continuación de la trayectoria de este gran autor de cine..

Y no olvidemos su nominación para los Oscar de Hollywood a la Mejor Película en lengua extranjera, lo que le supuso otro salto internacional.

A continuación, como vemos en su filmografía ejerció otros trabajos , pero tarda 4 años en volver a dirigir y lo hace con “*Extraños*”, obra de la que nos habló anteriormente y ahora se encuentra inmerso en una gran superproducción internacional, un proyecto gigante que es “*Viracocha*”.

De Imanol Uribe podemos decir que ha tocado todos los géneros cinematográficos, desde el terror de “Luna negra” al cine histórico de “*El rey pasmado*”, pero su inclinación inicial fue la problemática vasca y en general los problemas de la sociedad actual: terrorismo, drogodependencia, frustración, de ahí que no nos parezca extraño que “*Bwana*” sea una indagación sociológica, como otras de sus películas ya citadas.

En clave de comedia ácida, o mejor una tragicomedia, con puntos divertidos (especialmente en los diálogos) y puntos tremendamente negros (como el final) ha logrado un argumento muy actual, con un punto culminante en el abandono de Ombasi, que nos lleva a preguntarnos

¿Qué hubiera hecho yo?

La película tenía una actualidad total en un momento de gran sensibilidad social por el problema de los inmigrantes africanos que llegaban en condiciones infrahumanas a la península.

Cuando se escribió y estrenó la obra de teatro el fenómeno era incipiente, pero con el estreno de la película, el asunto estaba en un punto cumbre, que aprovechó la publicidad y distribución de este film.

Hoy parece que dicho fenómeno se ha desbordado y las autoridades no demuestran poder tener una solución que no sea apartarlos en “campamentos” especiales, como los de Algeciras hasta su repatriación y la gente se ha acostumbrado de tal forma a estos hechos que ya forman parte de la rutina y del resto de los problemas a los que se mira de lado y sin preocupación ninguna, pero en el año 1995 fue importante.

Furundarena y Carrera desde su periódico lo ven así:

**El público ríe y llora con el recibimiento que el eficaz cineasta vasco organiza a un inmigrante negro recién llegado de Almería en patera.**

**Imanol Uribe intenta desencadenar en el espectador de Bwana una autocrítica personal ante los estragos de la xenofobia y el racismo** <sup>94</sup>

Y lo mismo dice Antonio Merikaetxebarria

**Oportuno alegato contra el racismo y la xenofobia, filmado en clave de comedia negra que guarda ciertas semejanzas con la obra maestra de Roman Polanski “Cul de Sac” e incluso con la virulenta “Perros de paja” de Sam Peckinpah. Claustrofóbica, a pesar de los espacios abiertos y algunas de las secuencias de pareja son dignas de elogio.** <sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> FURUNDARENA, A. y CARRERA, G. “Bwana” *Mejora el nivel de la participación española en la sección oficial del certamen*. EL CORREO 25 de septiembre de 1996. Pág. 47

<sup>95</sup> MERIKAETXEBarria, Antón. Bwana EL CORREO 25 de septiembre de 1996. Pág. 47

---

## Lectura estructural del film

---

Mirar un film no es descubrir significados de la voluntad del autor, sino ver sentidos a partir del entramado en que aquellos significados se inscriben. La LECTURA ESTRUCTURAL DEL FILM abarcará los siguientes aspectos, de los que posteriormente utilizaremos algunos para el estudio de nuestra película:

1.- Lectura de la narración

- El protagonista
- Los núcleos narrativos

2.- Lectura de la idea central

- Tema, tesis, argumento.
  - Significado inmediato
  - Significado mediato
  - Lectura artística
  - Cinematograficidad
  - Lectura estética

### 3.- Operación crítica final

- Análisis
- Valoraciones
- Fisionomía estructural final

O bien podemos matizarlo mucho más y diferenciar todas y cada una de las partes que componen este sintético cuadro o esquema y desglosarlas de la siguiente forma:

Etapas del comentario:

#### -1- Sintaxis fílmica(Segmentación en unidades)

- 1.1. Episodio.
- 1.2. Secuencia.
- 1.3. Plano.
- 1.4. Encuadre.

1.1. El encuadre señalaría las fases separadas dentro de una misma historia, con fundidos indicando cambios de situación , desplazamiento del interés del relato o cambios bruscos en el desarrollo de la historia.

1.2. La Secuencia viene marcada por signos de puntuación como fundidos encadenados o de cierre y apertura, cortinillas, etc...;la banda

sonora puede funcionar como signo de puntuación marcando separación o continuidad.

1.3. El Plano (fragmento de film rodado en continuidad) y puede definirse:

1.- Desde el punto de vista técnico: cantidad de película impresionada desde que se pone en marcha el motor hasta que se detiene.

2.- Desde el punto de vista del montaje( entre dos cortes de tijera), por lo que podríamos decir que un plano es una unidad de contenido.

El plano fundamental de la película es el Primer Plano de la cara de Emilio Buale (Ombasi) al final de la película y que se cierra sobre sus ojos para que veamos “La mirada del hombre oscuro”.

1.4. Los Encuadres son las distribuciones de los elementos dentro del plano. Si no cambia el espacio y la duración dentro del campo de visión constituye una unidad completa de contenido y recibe el nombre de PLANO SECUENCIA



Cada una de estas 4 unidades se puede dividir en componentes internos que estudiaremos en las siguientes páginas: espacio, tiempo, acción, etc...

Partiremos de una descomposición del texto fílmico, para recomponerlo y así organizar los elementos de la descomposición para ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto y darle un significado con diferentes sentidos o lecturas diversas e individualizadas del espectador.

Los componentes fílmicos que tendremos en cuenta son los siguientes:

#### 1.- MATERIAS DE EXPRESIÓN O SIGNIFICANTES

- 1.1. Imágenes fotográficas móviles , múltiples
- 1.2. Notaciones gráficas(títulos, subtítulos, carteles)

#### 2.- SIGNOS

- 2.1. Iconos (imágenes)
- 2.2. Símbolos(palabras dichas o escritas, músicas)
- 2.3. Indicios(ruidos)

### 3.- CÓDIGOS

3.1. Códigos tecnológicos(soporte, dispositivo de producción, tipo de pantalla, etc...)

#### 3.2. Códigos visuales

3.2.1. Iconografía (lo que representan las figuras en la pantalla, según se coloquen las figuras u objetos)

#### 3.2.2. Fotografía

##### 3.2.2.1. Perspectiva

##### 3.2.2.2. Planificación

###### 3.2.2.2.1. Delimitación de los bordes

###### 3.2.2.2.2. Forma de los planos

###### 3.2.2.2.2.1. Inclinação de los planos

###### 3.2.2.2.2.1.1. Tipos de planos:

###### 3.2.2.2.2.1.1.1. Americano, etc...

-Según la distancia:

-Gran angular(acercan)

-Teleobjetivos (alejan)

###### 3.2.2.2.2.2. Angulación

-Normal

-Picado

-Contrapicado

### 3.2.2.2.3. Tipos de movimientos de cámara

-Travelling

-Dolly

-Grúa

-Tilt:barrido

-Zoom

-Panorámica

-Vertical, horizontal u oblicua

3.2.2.3. Iluminación(puede servir para ver los elementos o para subrayar o difuminar un elemento, para definir un ambiente, dar importancia a un personaje, etc...)

### 3.2.2.4. Color.

## 3.3. Códigos gráficos:

-Didascalias

-Títulos

-Escritos diegéticos (pertenecientes a la historia **narrada**)

- “ no “ (exteriores al mundo narrado, pero que informan sobre la narración)

## 3.4. Códigos sonoros

### 3.4.1. Sonido diegético

3.4.1.1. “ In” si se ve en el campo.

3.4.1.2. “ Off” fuera de campo.

3.4.1.3. Puede ser interior o exterior al personaje:  
sus alucinaciones, etc...

#### 3.4.2. Sonido no diegético

3.4.2.1. “Over” si la fuente del sonido no tiene  
que ver con los elementos de lo representado.

En cuanto a la voz humana:

-IN: Voz que interviene en la imagen

-OUT :Voz que no se ve, a veces interroga

-OFF: Monólogo interior o personaje narrador de un flashback no presente  
en el encuadre.

-THROUGH: Alguien que habla de espaldas a la cámara

-OVER :En paralelo a las imágenes

En RUIDOS también existen estas categorías

La MUSICA suele ser frecuentemente OVER, es decir, como  
acompañamiento y acentúa la importancia de la acción o el corte de una  
parte a otra.

3.5. Códigos sintácticos. Son los que articulan el proceso de  
composición o montaje(para organizar el conjunto de planos en función de  
un orden prefijado).

3.5.1. Montaje alternado

3.5.2. Montaje paralelo

3.5.3. Montaje convergente

De todo ello nos ocuparemos en las siguientes páginas.

---

## Principio. ACTO 1

---

Para hablar del “PRINCIPIO” de la historia que narra el film conviene que nos preguntemos

¿Qué es lo que quiere el personaje?

Pero aquí nos encontramos con dos personajes muy significativos: El Padre y Ombasi.

¿Qué pretende el Padre? Pues, desde su óptica, escasa, de personaje medio de a pie, defender lo que su “cultura” le ha impuesto, su miedo a lo desconocido, a lo incierto y a los “negros”.

Que sea negro no parece en principio que sea molesto, pero sí amenazante, sin saber muy bien por qué.

¿Qué pretende Ombasi? Hoy por hoy, una utopía: defender una esperanza, la de algo, no sabe muy bien qué , pero concretado en algo material: una casa, trabajo, dinero. ¡En fin!, una ilusión.

Cada uno de los personajes plantea un problema que debe ser resuelto. El primer personaje su defensa y la de los suyos y Ombasi el problema de que le acepten y le presten ayuda.

Al principio de la película vemos una familia y enseguida se nos muestra el padre en el chiringuito como un personaje cobarde, que se rinde ante las adversidades y no planta cara o intenta al menos una postura de dignidad personal.

El dibujo de este personaje ya en un principio nos anticipa sus reacciones posteriores.

En la película el motivo que ocupa el principio de la historia es más bien la presentación de personajes.

Una vez conocido el padre, veremos a la madre, también de tipo medio, y los dos niños y sus relaciones típicas y tópicas de hermanos. El trayecto en coche sirve para perfilar los caracteres de los personajes, sus inclinaciones y pensamientos.

---

**Escenas de transición.**

**ACTO 2**

---

Con el descubrimiento de un negro en la playa , que sería el detonante y daría lugar al primer punto de giro, acabaría el ACTO 1º y empezaría el 2º.

Es una escena con la que se cambia el centro de atención , ya no será la familia, sino el papel que en ella representa Ombasi.

Decimos que es el primer PUNTO DE GIRO, según términos de Joseph Cambell entendiendo que éstos muestran una decisión tomada por el personaje principal.

En nuestro caso sería el asombro, que pronto se convertirá en temor ante la llegada de Ombasi, la sorpresa que no se esperaba y ante la que no se sabe cómo reaccionar.

También se llama ESCENA - BISAGRA porque cambia la perspectiva inicial que mostraba la película.



Así pues, estamos en el PLANTEAMIENTO hasta llegar a este primer incidente, y que sirve para plantear el TEMA , que ya hemos mencionado. Este tema produce unas respuestas físicas y emocionales en los espectadores. Físicas por la intriga: ¿Qué pasará? ¿qué hará el padre? ¿Cuál será su comportamiento? y más sabiendo ya cómo es su personalidad. Y emocionales porque nos planteamos la postura del padre, pero también nuestra respuesta emocional está a favor de Ombasi, solidariamente, por la pena, la amargura y el sentimiento de “hay que ayudarle” que nos inspira la realización de la película en este momento.

Del enfrentamiento físico, psicológico, etc... de estos dos personajes dependerá el tratamiento del film y nosotros, espectadores, unas veces estaremos en la piel del padre y otras en la de Ombasi y nos será difícil obligarnos a elegir una sola de estas dos posturas trazadas en principio. Recordemos que Uribe es un cineasta discutido y que ha hecho del cine un instrumento de profundización en los temas candentes de la cultura de nuestra sociedad.

Así se pone en marcha la historia, planteando una situación , donde hay una necesidad, y una confrontación entre personajes.

El ACTO 2 nos plantearía ¿Qué hace el personaje para conseguir lo que se propone? o bien ¿Cómo se va a resolver el problema?

Ombasi pondrá toda su buena voluntad desde el principio, intenta hacerse entender, quiere acercarse a ellos; cuando le rechazan no lo vuelve a intentar, es amigo cuando la situación lo requiere, se preocupa por las relaciones familiares y un largo etcétera.

Ahora bien, el padre quiere conseguir su propósito de alejar a Ombasi, con su propio miedo, y con amenazas que él mismo no se cree y que tumban sus posibilidades de éxito.

El Padre va cambiando a lo largo de la película. Hay una gran diferencia con el texto dramático. Aquí vemos que en un momento determinado no teme a Ombasi, le deja de amenazar con la pala de juguete, un golpe de efecto que cataloga de inmediato a este personaje, le da la merienda del niño y en general, a partir de ahí sólo se rige por lo que cree que debe hacer: odiarle y temerle, pero él no se cree a sí mismo. Sí teme, y desde el principio, a los nazis.

Propio de su personalidad es esa cobardía citada, el no enfrentarse a los hechos, el no tener iniciativa para lograr sus propósitos y así es como no dará ninguna referencia de sí mismo a los nazis en el primer encuentro y creerán que es un merodeador y por eso le desprecian. La segunda vez que los ve, y recurre a pedirles ayuda optan por burlarse él y ahí vemos su

figura de pelele en una situación demasiado grande para él y más con lo que todos los espectadores suponemos de miedo hacia ese tipo de personas.

Así sucede que lo martirizan físicamente con el intento de que beba algo demasiado fuerte para él, lo humillan y le producen agresiones y se salva por una situación propia de su categoría de pelele en situaciones tremendas.

Esta parte sirve para `presentar a los nazis: Mikel, Utah y Roman y que los situemos en la historia.

En la obra de teatro no estaban y la amenaza era el negro Ombasi. Aquí quedará a un lado y la amenaza serán estos tipos, con lo cual el centro de atención de nuevo se desplaza, del negro a los nazis y la reflexión aquí es muy oportuna.

Por otro lado en esta parte de la historia cinematográfica encontramos unas escenas de transición merecedoras de premio, alguna interesante como la del sueño de la madre con Ombasi y otra elegante en una vía de majestuosidad de fotografía con el sueño de Ombasi con su amigo muerto, que en el cine es su padre Yambo. De nuevo, como en el texto dramático tendremos la anticipación y el futuro negro que Ombasi se niega a aceptar.

El sueño de la madre es una escena que merece mayor detenimiento. Nos sirve para ver lo que realmente siente la madre por Ombasi - una fuerte atracción sexual -, a pesar de su aparente temor hacia él.

Uribe lo soluciona cuando ella le pide a su marido que hagan el amor. Es muy curioso en un pasaje tan desierto y en una situación hasta cierto punto absurda y ella plasma su deseo sexual de un hombre que no es su marido y lo vemos con esa mirada fugaz que María Barranco lanza a su alianza.

Uribe realiza el sueño de la madre. Lo consigue y nos muestra plenamente, aunque de otra forma, con otro hombre: su marido.

Los sueños son secuencias brillantes en la película.

Algunas de las secuencias que forman este segundo acto podrían ser TAG SCENE en el sentido de escenas prescindibles, pero se dejan ahí intercaladas, porque la adaptación del texto de teatro es corto y la película se resiente. De hecho incluso es una película corta como veremos a continuación. Por ejemplo la secuencia 18 que no aporta nada cuando Antonio después de regresar de la caravana de los nazis busca y encuentra a su familia.

Si hablamos en términos visuales y las consideramos como escenas que intentan condensar el tema, pues muchas de las secuencias que sitúan el tiempo así podrían funcionar, o si entendemos que son escenas que sirven para cerrar la evolución del personaje del padre, podemos decir que así es puesto que ya no tiene ningún temor ante Ombasi e incluso se duerme al calor de la hoguera con toda su familia y cerca de él.

---

### **Final. ACTO 3**

---

Y para finalizar hablaremos del SEGUNDO PUNTO DE GIRO, que se produce después de que Ombasi convenza a la mujer para bañarse con él, desnudos, en el amanecer.

Después del enfado del marido, que no comprende esa catarsis mental y física de su esposa, aparecen los nazis en la playa y se plantean qué pueden hacerle a un negro que se baña con una blanca y a una blanca que se baña con un negro.

Ese es el detonante que marca un punto crítico y que cambia de nuevo el centro de atención. Pasamos de esa nueva relación entre Ombasi y la madre a una amenaza y grave esta vez: le irá la vida en ello a manos de los nazis. De este punto de giro surgirán dos muertes. Imanol Uribe le confiesa a González Carrera:

**Yo creo que no habría hecho la película si hubiera tenido otro final, porque su sentido es el de buscar que todos reflexionemos.**

**Espero que esa mirada de Ombasi produzca en cada espectador esa catarsis, cuestionándose su nivel de racismo. Nadie se considera racista, todo el mundo tiene una buenísima opinión de sí mismo, pero después, si te analizas un poco, se descubre un barniz de racismo importante; un racismo aparentemente pasivo, tolerante entre comillas, pero que a la hora de la verdad no es tan inofensivo.<sup>96</sup>**

Por eso vemos que el padre va cambiando en su relación con el negro Ombasi. Las claves que nos lo demuestran son que se acerca a él, que come coquinas, en principio, con la misma navaja, que no nota “amenaza” hacia su familia, que no le cree culpable de tener la bujía, sólo le manda a su mujer buscarla en los bolsillos de la chaqueta pero nada más, ni hace un registro exhaustivo ni nada. De ahí la necesidad de buscar en la película un contrapunto mayor que se logra con los nazis.

El autor, Ignacio del Moral nos comenta:

**Al Padre en la película no se le ve como posible culpable porque ya están los nazis, que ya todo el mundo sabe que son los malos, o sea el 99’9 % de la población sabe que los nazis son los malos. También es cierto que parte de la culpa recae en el padre por no parar el taxi, pero tal como son esos nazis que hemos visto que han matado a palos al subnormal y más o menos otras cosas, piensas: “¡Cualquiera para! Es que me mata.” O sea, que yo entiendo..., se entiende, que no pare. Hemos sacado unos monstruos que podían ser extraterrestres prácticamente. Y hay algo ahí que a mí no me gusta porque viene uno de fuera y lo matan otros que también son como de fuera, porque además son alemanes y el español que tiene son tan**

---

<sup>96</sup> GONZÁLEZ CARRERA, J. A. “*Todos tenemos un barniz de racismo.*” EL CORREO 25 de septiembre de 1996. Pág. 49.

**tan tan excéntricos que exoneramos mucho al colectivo que está viendo la película, es que son estos malos que matan a estos buenos.<sup>97</sup>**

Maruja Torres decía en El País que al fin y al cabo todos estamos ahí y todos hubiéramos hecho lo mismo y todos pensamos como los nazis, no como el taxista.<sup>98</sup>

Y es verdad, dice del Moral:

**Hay un momento en que forzosamente tienes que pensar: Yo también ¿o yo no?**

**Yo entiendo que lo bonito de la película es que el taxista no pare y honradamente diríamos: Yo tampoco pararía, la verdad, ¡ojalá fuera bueno y parara! Pero no es por el negro es por lo los nazis y ahí cambia el asunto de la película porque sacas a unos malos tan malos que yo creo que descargas lo principal: que sin necesidad de ser muy malo algunas veces estás haciendo, estás colaborando más bien a que el mundo vaya mal en vez de que vaya bien, y no porque seas malo, sino porque vas un poco a lo tuyo, porque no tienes más remedio, porque estás asustado ¿no? Que me parece una lectura un poquito más amplia. Lo que pasa es que a mí es una película que me parece que está muy bien. Pero creo que al padre no había que haberle librado, porque el padre nos representa a todos nosotros, es un tipo normal, no es un monstruo cuando tiene miedo del que llega.<sup>99</sup>**

Así junto a lo que nos dice el autor de la obra de teatro, podemos reflexionar que en una película el final es el momento más indicado para que el director de ella exprese su visión personal del “ordo mundi”, del que su obra narrativa quiere ser exponente y expresión particular.

---

<sup>97</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

<sup>98</sup> TORRES, Maruja. Bwana EL PAÍS 26 de septiembre de 1996. Contraportada, pág. 88

<sup>99</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.



El final es el momento en el que se revelan los personajes verdaderos, se derrumban los falsos personajes, se desvelan los personajes ocultos y se desenmascaran los que pudieran parecerse engañosos.

Y el final en esta película nos deja un mal sabor de boca.

El patético grito de la madre:

*-¡Arranca, por Dios, Antonio!* contrasta con la linealidad que han seguido los personajes.

Antonio, el padre que `primero se siente amenazado y amenaza a Ombasi, es ahora quien quiere ayudarlo, a pesar del grito desgarrador de su mujer, se baja del taxi y mira a Ombasi. Aún quiere ayudarlo. Su evolución como personaje ha cambiado al final y lo mismo ocurre con la madre; después de su acercamiento a Ombasi, su evolución es distinta, es una involución, ahora es la que quiere apartarlo de su familia, cuando sabe muy bien que es inofensivo. Ahora sí es una amenaza y tira de toda su familia para que le abandonen, porque sabe que tras él están los nazis, el verdadero peligro.

A partir de ahí la expresividad del gesto de Pajares conduciendo y las caras de los niños mirando por la ventanilla de detrás del coche no son menos significativas que la mirada de ese negro a punto de ser apaleado y muerto por los nazis. Resignado, Ombasi, ya no se levanta, no se mueve. Ese es el final.

Ya le han matado ellos, la familia, antes incluso de que lleguen los nazis. Por eso acaba la película. El resto, sobra.

Uribe explica el final:

**Yo , el cambio sustancial creo que es la última parte con respecto a la función, que es la aparición de estos neonazis, pero fue un gancho. El final es la auténtica mirada del hombre oscuro. A mí me gustaba ese título pero el final con respecto a la obra cambió bastante.<sup>100</sup>**

---

<sup>100</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

---

## Estructura del guión

---

	TIEMPO	ACCIÓN	SECUENCIAS
1.-	00:00	Créditos Viaje en taxi	Sec. 1 Sec. 2
2.-	1':40"		
3.-	3':20"	Bajan del taxi Chiringuito	Sec. 3 – 4 – 5 - 6 Sec. 3 – 4 – 5 - 6
4.-	6':15"	Abandonan chiringuito. La niña vomita.	el Sec. 7 Sec. 8
5.-	7':25	Caravana nazi.	Sec. 8
6.-	8':30"	(Escena transición)	de Sec. 9
7.-	12':45"	La niña descubre a los negros	Sec. 10
8.-	14':12"	Ombasi y el muerto	Sec. 11
<b>1<sup>ER</sup> PUNTO DE GIRO. EMPIEZA EL ACTO II</b>			
9.-	14':29"	El niño los observa	Sec. 11
10.-	15':00"	La niña cae junto a Ombasi. El niño grita	Sec. 11 Sec. 12

11.-	15':20"	Ombasi lleva en brazos a la niña	Sec. 12
12.-	17':50"	Ombasi merienda. Persecuciones de Ombasi a la familia.	Sec. 12 Sec. 12
13.-	19':40"	El padre descubre la falta de la bujía.	Sec. 12
14.-	21':40"	Ombasi se va.	Sec. 12
15.-	23':00"	Los padres discuten yendo al coche	Sec. 13
16.-	24':15"	La madre descubre que le falta el monedero	Sec. 13
17.-	25':35"	Cae la tarde	Sec. 14
18.-	26':50"	Hoguera. Enterramiento. Luna.	Sec. 15
19.-	28':00"	El padre se acerca a la caravana nazi	Sec. 14
20.-	34':00"	El padre bebe. Le atacan. Huye.	Sec. 16
21.-	36':15"	Antonio vuelve al coche.	Sec. 17
22.-		Explicaciones de Antonio.	Sec. 18
23.-	40':45"	Todos junto a la hoguera de Ombasi.	Sec. 19
24.-	42':38"	Contrabandistas en la playa.	Sec. 20
25.-	43':10"	Hoguera. Duermen	Sec. 21
26.-	46':25"	Contrabandistas	Sec. 22
27.-	47':10"	Sueño de la mujer	

		con Ombasi.	Sec. 23
28.-	48':55"	Acaba.	Sec. 23
29.-	50':25"	Comienzo de escena sexual de la pareja.	Sec. .24
30.-.	53':25"	Sueño de Ombasi con su amigo. Lágrima de Ombasi	Sec. 25
31.-	56':15"	Interrupción de escena sexual.	Sec. 26 Sec. 27
		Contrabandistas.	Sec. 28
		Ombasi se despierta.	Sec. 29
		Contrabandistas y padres.	Sec. 29
		Les salva Ombasi.	
32.-	59':50"	Amanece.	Sec. 30
		Ombasi y madre abandonan grupo.	Sec. 31 – 32
33.-	60':00"	Ombasi y mujer en la playa.	Sec. 33
34.-		Antonio pregunta por su mujer	Sec. 34
35.-		Ombasi y mujer se bañan	Sec. 35 – 36
36.-	1h:7':37"	Bujía en la arena	Sec. 36

**2° PUNTO DE GIRO. EMPIEZA EL ACTO III**

37.-	1h:7':55"	Llegan nazis a la playa	Sec. 36 – 37
38.-		Los niños se van.	Sec. 38

		<b>Amenazas.</b>	<b>Sec. 39</b>
		<b>Dori y Antonio huyen.</b>	<b>Sec. 39</b>
<b>39.-</b>	<b>1h:12':45''</b>	<b>Ombasi huye.</b>	<b>Sec. 39</b>
		<b>Diálogo de los padres.</b>	<b>Sec. 40</b>
<b>40.-</b>	<b>1h:13':15''</b>	<b>La familia se une junto al taxi.</b>	<b>Sec. 41</b>
<b>41.-</b>	<b>1h:16':50''</b>	<b>Ombasi corre hacia el taxi.</b>	<b>Sec. 41</b>
		<b>Abandonan a Ombasi.</b>	<b>Sec. 41</b>
		<b>Llegan los nazis.</b>	
<b>42</b>	<b>1h:19':20''</b>	<b>FIN</b>	
<b>43.-</b>		<b>Arrepentimiento de la familia.</b>	<b>Sec. 42 (NO INCLUIDA EN EL FILM)</b>

---

## El título

---

“*La mirada del hombre oscuro*”, obra de teatro ha dejado paso a “*Bwana*”, película de Imanol Uribe Bilbao.

Por supuesto, el “hombre oscuro” es negro y se perfila, se anuncia un problema de racismo.

Mercedes Cerviño lo ve así:

**El racismo cotidiano, ese barniz de apariencia inofensiva, que retrae ante lo distinto es el tema que aborda Uribe en “Bwana”, una comedia de amargo poso.**

**(...)Uribe ha introducido dos elementos nuevos en el guión , una banda de contrabandistas de medio pelo, que se ríen en la cara del taxista, y un grupo de centroeuropeos, con español incluido, cuya ideología es la violencia racista institucionalizada(...)<sup>101</sup>**

Andrés Pajares, impulsor del proyecto, pues fue él quien adquirió los derechos de la obra (nosotros sabemos que fue la productora Antena 3), y se la entregó a Uribe, comentó que “es difícil encontrar un texto así,

---

<sup>101</sup> CERVIÑO, Mercedes. Uribe competirá en Hollywood con “Bwana”, historia de racismo. EFE Madrid 30 de octubre de 1996. Pág. 47

porque las comedias no tienen porque ser banales ni los dramas tragedias, cuando de lo que se trata es de mostrar emociones”.

Uribe añade:

**Todos tenemos un barniz de racismo y de intolerancia cotidiana de apariencia inofensiva, pero caldo de cultivo para la otra. Mi intención al rodar “Bwana” fue provocar en el público una catarsis que le haga cuestionarse su nivel de racismo, algo así como preguntarse ¿Qué hubiera hecho yo en esas mismas circunstancias?<sup>102</sup>**

Luego, una primera conclusión a la que podríamos llegar sería que EL TÍTULO ES UNA REFERENCIA A LA TRAMA, porque estamos ante un género realista, que se manifiesta en la realidad de nuestros días y que conocemos hasta la saturación por los medios de comunicación.

Confiesa el director Imanol Uribe:

**El final es la verdadera mirada del hombre oscuro, ese es el título de la obra.**

**A mí me gustaba mucho, yo quería titular la película como la obra de teatro, pero los productores decidieron algo comercial. Decidieron que no era un título atractivo, comercial, y hubo un momento que se tituló “Sí, Bwana”, por lo que tenía de comedia y yo dije que me parecía excesivo y al final se quedó en “Bwana”. Yo le hubiera puesto “La mirada del hombre oscuro”, porque me parece un título muy bien puesto. Sobre todo por el final y desde luego...barajamos títulos muy absurdos. Recuerdo que cuando a mí me llegó el guión eran unos títulos muy raros, pero yo, si hubiera podido, le hubiera puesto el mismo que la función.<sup>103</sup>**

---

<sup>102</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

<sup>103</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999



Y a caballo entre los dos títulos de mayor peso: "La mirada del hombre oscuro" y "Sí, Bwana" quedó el título definitivo, que se explica en el guión en la secuencia 19, de noche, alrededor de la hoguera:

**"Abajo, IVAN saluda a OMBASI**

**IVAN: Hola, Indurain.**

**OMBASI: Viva España**

**IVAN: Yo, Bwana**

**OMBASI: Bwana**

**(...)**

**JESSY: ¿Qué significa Bwana, papá?**

**ANTONIO: Así es como los negros llaman a los blancos en las películas de Tarzán.**

**JESSY: Entonces, ¿mamá también es Bwana?**

**DORI: ¡Qué cosas tiene esta niña...!..."**

Y definitivamente, "Bwana" ha sido, no sólo como se ha conocido la película, sino como se ha hecho famosa la obra de teatro.

Con este título y esta imagen gráfica se presentaba el cartel de la película.

The word "BWANA" is rendered in a large, bold, 3D-style font. Each letter has a white face, a grey side, and a black shadow, giving it a three-dimensional appearance. The letters are slightly slanted and have a metallic or stone-like texture.

---

## **La interpretación: los otros actores**

---

La película tiene unos actores conocidos y muy alabados por crítica y público: Andrés Pajares y María Barranco .

Sobre el procedimiento de elección de los actores para la `película Uribe recuerda:

**A mí me llegó el proyecto con Pajares y María ya incluidos. Por primera vez en mi vida, yo creo que es la única película que me ha llegado el proyecto ya con el casting , con el reparto principal hecho ya, hombre en el caso de María que era mi mujer pues muy bien y en el de Pajares, a mí me había gustado mucho en “¡Ay, Carmela!” y bueno, pues...hicimos nuestro trabajo.<sup>104</sup>**

Personalmente creemos en la idoneidad total de Pajares para encarnar a ese personaje, porque creemos que un personaje tiene mucho que ver con el actor y compartimos opinión con el autor Ignacio del Moral:

**Andrés Pajares defiende al personaje , mientras que Manuel de Blas en la función comentaba mucho al personaje y yo creo que no era bueno, era simplemente eficaz.<sup>105</sup>**

---

<sup>104</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

<sup>105</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

Pajares da al personaje una nueva realidad. Uribe inventa para él que sea taxista y esa sensación de persona media, de barrio, castigado, la trata magistralmente este actor, aunque creemos como el propio del Moral, que a este “padre” no se le debía haber salvado. En la obra de teatro es culpable de su vida en primer lugar y después de sus acciones contra Ombasi, (ya supimos en su momento por qué del Moral le salva llevado de su amor por sus personajes), pero en el cine la realidad impera y no se le debía salvar, él debía acabar, de una u otra forma, con las ilusiones de Ombasi, pero se delega en los nazis, cortando un poco la conexión con el espectador, que da por hecho que los nazis son así y nadie más es racista.

Respecto a la interpretación de Andrés Pajares, sostenemos que el actor enriquece al personaje. Le presta la voz y le da la imagen adecuada, lo que se llama una buena interpretación y que depende, cómo no, de una buena dirección de actores.

Respecto a los intérpretes, si los dividimos en principales y secundarios, de los primeros debemos decir que son Pajares, María Barranco y Emilio Buale, quien curiosamente no era actor, sino bombero de la CAM, y que sólo por un azar de la vida se vio involucrado en el cine.

Lo explica Imanol Uribe:

**Emilio Buale, muy bien. Estuvimos buscando al actor que hiciera esto, bueno yo trabajé con Paco Pino que era el director de casting con el que yo había trabajado en “Días contados” y estuvimos buscando...este personaje pues...durante meses y hasta dos semanas antes de empezar el rodaje, no lo habíamos encontrado. Ya habíamos empezado a pedir vídeos a televisiones extranjeras, francesas y africanas a buscar gente y tal y no aparecía y ya no sabíamos qué hacer y nos íbamos a ir a la desesperada a Londres a buscar a alguien y Paco siempre me decía: Al final ya verás, no pretenderás que lo encuentre en el metro. Y apareció en el metro. Sí, iba el chico y Paco Pino camino de no sé dónde en el metro y en una estación lo vio y se acercó a él y le dijo: “Oye, perdona, ya sé que esto parece una tontería pero estoy haciendo el reparto de la película y mira...este es el teléfono de la productora, si quieres llamar mañana pues...A mí me interesaría hacerte una prueba”. Y llamó y vino y la verdad es que la primera prueba que hicimos a mí me gustó muchísimo, la verdad, es que le venía perfecto al personaje y él es bombero de la Comunidad de Madrid y además es muy joven, ahora tendrá unos años más, pero en aquella época debía tener 22 ó 23 años, a sea, que es muy joven y encantador, encantador.<sup>106</sup>**

Parece ser que Buale venía , junto a un amigo, de revisar un examen de arquitectura técnica y que estuvo encantado de realizar el papel.

Normalmente los personajes principales suelen ser 3 ó 5. Aquí tenemos tres.

Y dejaríamos como secundarios a los niños, los nazis y los contrabandistas, a pesar de tener una gran dimensión en el argumento de la obra, ya que entretienen, proporcionan más información y revelan otros datos.

A los nazis se les utiliza para dar una determinada ideología, que sirve para que la reflexión sobre el tema la niegue por completo.

---

<sup>106</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

Del matrimonio Pajares/María Barranco , Carlos Boyero dice:

**El matrimonio recuerda la pareja de Forges y también recuerda a los personajes del mejor cine de Berlanga.**

**Plantean un conflicto moral. Primero la película produce risa y luego hiela esa risa .Uribe posee “solvencia narrativa”. El final no podría ser feliz.<sup>107</sup>**

A Pajares le llama el Sordi español y de María Barranco dice que no es lineal y que el director hace sentir la historia y preguntarse qué haría él , que al fin y al cabo es lo que trataba Uribe. Estamos de acuerdo con él y aparte de la referencia a Forges también convenimos con Maruja Torres en la referencia de esta película a las comedias italianas de Monicelli, Risi y Comencini, porque hablan de personas corrientes metidas en situaciones extraordinarias.

Sea por el reparto o `por el tema, que analizaremos más pausadamente, lo cierto es que la película tuvo una cierta influencia en la sociedad del momento y aún se utiliza de esa manera. Así podemos ver que es un film que se trabaja mucho en colegios e institutos, en sesiones de tutorías, como temas transversales, etc... y que es más conocida entre adolescentes, tal vez por este motivo, que en otra franja de edad. Es indudable que al comentar unas circunstancias de racismo tan concretas, al

---

<sup>107</sup> BOYERO, Carlos. *Mariano y Concha se pierden en la selva*. EL MUNDO 25 de septiembre de 1996. Pág. 41

criticar a esa ideología, la intención salpica a todos los posibles espectadores o incluso a quienes hablan de ella.

Manuel Hidalgo lo define así:

**Imanol Uribe ha hecho una película imprescindible. La película aborda entre líneas muy bien escritas y magníficamente interpretadas un asunto permanente :el retrato de una mentalidad mediocre, asustadiza, tejida de miedos, miserias, frustraciones y prejuicios de toda clase.**

**Es una película dura no porque pregunte ¿qué haría yo?, sino una pregunta aún peor ¿quién y cómo soy yo?.**<sup>108</sup>

Por otro lado nuestro análisis de personajes podría llevarnos a pensar en el protagonista Antonio, el padre, taxista, muy necesario para que nos identifiquemos con él y asumamos nuestra relación con el tema, o mejor dicho nuestra toma de postura al respecto.

Es el personaje que nos plantea el problema y por el que podemos comprender las ideas principales.

Normalmente, el director decide qué personaje va a enfatizar la acción, puede haber varios, pero uno debe ser el principal y esa función la lleva a cabo Antonio.

El personaje identifica el tema, del que venimos hablando, que es “¿qué haría yo en una situación semejante?” y ahí entrarían en juego las elecciones morales, o los valores que el autor y el director han asignado a

---

<sup>108</sup> HIDALGO, Manuel. *El hombre oscuro*. EL MUNDO 25 de septiembre de 1996. Pág. 41

los personajes. Es el personaje que asume el punto de vista del público. En historias de contenido social como esta , el público tiene algo que decir y se le concede un personaje para que lo represente y este es, desde luego, Antonio.

Antonio tiene un fin que es salvaguardar a su familia y parece que Ombasi como antagonista le impide cumplir ese fin, pero ambos son utilizados para plantear el conflicto y sirven como enfatizadores de la acción y dan movimiento para que progrese la acción. Así llegamos a la conclusión de que el rasgo más importante de los personajes es su personalidad (es decir, se funda en el binomio temperamento y carácter) y en los casos de Antonio y Ombasi encontramos personajes muy bien contruidos precisamente por esa personalidad que los caracteriza.

Personajes catalizadores son los que toman decisiones, añaden información o crean conflicto con los protagonistas, prestan la información necesaria para que el protagonista actúe. En ese caso tenemos a los nazis y a los contrabandistas.

Los nazis surgieron sólo en la película a modo de gancho. Uribe pensó en catapultar el argumento con otros ingredientes y lo confiesa de la siguiente forma:

Pues la verdad es que dándole vueltas y vueltas y...¡hombre! hay cosas como en todo, que se ven a la primera ¿no?. De repente lees algo y dices..., ves un texto que te sugiere una imagen y lo tienes muy claro desde el principio y hay otras veces que...en “Días contados” estuve año y medio

torturado con el guión...además, a mí me cuesta mucho escribir y no escribo nada más que cuando no me queda más remedio y necesito además concentrarme mucho y en “Días contados” me pasaba de Parador en Parador, encerrado trabajando e hice 3 versiones distintas del guión, con unos saltos cualitativos importantes(...) y me ha pasado otras veces, por ejemplo en “La muerte de Mikel”. De repente unes cosas y dices ¡ahí va!. Esta vez me pasó en la cama, me sorprendía en un duermevela, en ese estado alfa que te quedas ahí dándole vueltas y de repente ...y otras veces te quedas desvelado toda la noche y estás atascado y no progresas nada. Pasan los días hasta que sale sólo como una vomitada.

Así pasó con “Bwana”, que no decidíamos el final hasta que aparecieron esos personajes de los neonazis y el final no se decidió hasta...in situ, lo rodamos in situ porque barajaba varias posibilidades de final; había otro final posible más mágico como en la función creo recordar, con una especie de sueño; ese final lo tuve ahí pendiente , pero pensamos mejor en la fuerza de los nazis<sup>109</sup>

La interpretación es correcta y que hablen sólo inglés y alemán en la película ayuda a que nos parezcan más incomprensibles aún, no sólo en su lenguaje sino en sus acciones. De todos ellos (los tres que aparecen) sin duda, es el personaje femenino el más agresivo y duro, tanto en sus palabras y amenazas como en la disposición de ánimo.

Aparecen en tres ocasiones, dos de ellas con Antonio. La primera cuando al ser descubierto en la caravana ,huye. La segunda cuando se acerca a solicitarles ayuda pidiendo una bujía y al ser reconocido por haber salido corriendo anteriormente, deciden darle una lección de la que escapa con una salida un tanto cómica. Y la tercera vez en la playa con el principio

---

<sup>109</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999



del fin de la película. Es una escena detonante que desvía el rumbo de los acontecimientos e incluso desvía los propósitos de buena intención que parecían haberse fraguado durante la noche entre la familia y Ombasi y ya de amanecida entre Ombasi y la madre especialmente.

Respecto a los contrabandistas , tenemos otros tres personajes que aparecen en dos ocasiones. La primera cuando la familia para el taxi en el chiringuito a tomar algo y aprovechan para amenazar a Antonio a base de burlas y humillarle totalmente.

La segunda ocasión es cuando vemos qué hacen verdaderamente en la playa, puesto que anteriormente dijeron que el chiringuito estaba cerrado. Son contrabandistas y por la noche recogen los cargamentos que una lancha deja cerca de la orilla. Al ver acercarse a Antonio y Dori deciden llevar la burla más lejos con insinuaciones provocativas hacia Dori, especialmente Joaquín, que parece ser el que manda y por otro lado Rafa, uno de ellos, no está de acuerdo con este comportamiento de sus compañeros y quiere cortar tal situación.

El otro, Pepe, secunda en todo momento a Joaquín, pero Rafa se nos muestra como un poco retrasado aunque con capacidad para discernir

lo bueno de lo malo e intenta en varias ocasiones que dejen en paz al matrimonio que sólo salvará Ombasi en una aparición espectacular.

Es curioso este personaje – Rafa - porque entre nazis y contrabandistas es el único que se salva y que servirá para dar un contrapunto especial a la película.

Joaquín y Pepe, al ver llegar a Ombasi, creen que son los nazis que saben que merodean por las cercanías y se marcharán rápidamente porque les temen. En su huida dejan allí a Rafa, que no duda en unirse a la familia. En la película vemos cómo Ombasi le dirige una mirada invitándole a seguirles.

Habiendo sido de “los malos” es el personaje que se necesitaba para excluir a la familia de acciones violentas, porque en el amanecer cuando llegan los nazis a la playa y allí están Antonio, Dori, los niños y Ombasi, regido por su buena voluntad (anticipada en dos ocasiones), corre a quitar la moto a uno de los nazis y desviar el interés que estos tienen en matar allí mismo a Ombasi y Dori y curiosamente es al primero que cogen y lo apalean hasta darle muerte. Es la víctima. Él que había hecho, junto a sus compañero , víctima a Antonio, ahora ocupa ese lugar. Muere violentamente para que veamos de qué son capaces los nazis y pueda seguir completa la familia y que abandonen a Ombasi.

En realidad Rafa es el anticipo que se ve a medias de lo que sabemos le ocurrirá a Ombasi. No es necesario que veamos cómo él muere a manos de los nazis, ya lo hemos averiguado en la figura de Rafa.

Pasa de ser culpable a inocente víctima inmolada. Es uno de los personajes con un fuerte contraste, aunque desde el principio se le ve menos amenazante que los demás. Es muy significativo que nos lo presenten como mentalmente límite hablando y a pesar de ello que sepa captar las situaciones y quiera, aún a costa de su vida, salvar a los demás de una muerte segura.

María Barranco, excelente, ilumina el papel y su marido, el director Uribe dice de ella en declaraciones a Rocío García:

**Reconozco mi miedo a enfrentarme a solas con María.**

**Había ventajas en el sentido de que nos conocemos mucho, pero también tiene sus desventajas(...)Normalmente cuido mucho a los actores, pero basta que sea tu mujer para que la cuides menos. María me reclamó esos cuidados que le negaba. Por otra parte, yo tenía la sensación de que había cosas que no me tenía que discutir por fidelidad y ella me discutía. Llegué a alquilar una habitación del hotel donde estaba el equipo aunque yo vivía en una casa con María, por si la necesitaba para estar solo. Gracias a Dios no necesité utilizarla.<sup>110</sup>**

María Barranco habla sobre su personaje:

**Dori es un personaje patético, vulgar y su dignidad se encuentra en la maternidad. Defiende como una loba que a sus hijos no les pase nada.**

María y Pajares quisieron salvar a sus personajes, pero Uribe opina que la mayoría de la gente hubieran obrados como ellos.

El mismo dice de María B.:

**Y con María pues muy bien...como la conozco mucho y convivo con ella pues tiene esa ventaja y ese inconveniente.**

**Por un lado se pueden sacar muchas cosas y por otro tiene sus dificultades porque la conoces tanto que llega un momento que yo dudo si está bien o mal en un plano y tenía que mirar así, de reojo, a la gente porque la conoces tanto que pierdes la perspectiva, ¿no?**

**A mí me gusta mucho el trabajo de María es esa película y sin embargo, pasó desapercibido, creo que fue un buen trabajo.<sup>111</sup>**

El personaje de María puede distinguirse como INFLUENCIADOR, porque a pesar de un intento de acercamiento a Ombasi , cuando se baña con él en la playa, termina teniendo miedo a él y a los nazis y que estos no solo maltraten a Ombasi, sino que continúen con ellos, de hecho teme y huye cuando Utah le dice al salir del agua:

**-“¿Qué podemos hacer con una blanca que se baña con un negro?”**

---

<sup>110</sup> GARCÍA, Rocío. *Teníamos nuestros miedos ante el rodaje*. EL PAÍS 25 de septiembre de 1996. Pág. 34.

<sup>111</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

E influye, como decimos, en su marido para que abandone a Ombasi, para que lo deje allí a merced de esos nazis tremendos que nos presenta la película; **de esa forma es ella la primera que lo mata.**

Anteriormente a la secuencia del baño (Sec 36), María ve marcharse de la hoguera, ya amaneciendo a Ombasi, le sigue y ve como él saluda a la mañana, desnudo, sobre una duna y de cara al sol en una de las secuencias más bonitas de toda la película. A continuación él se baña en la playa y ella sentada ve como él efectúa ese ritual matutino.

El baño de él da lugar al monólogo de María Barranco, uno de los más interesantes y emotivos de la película (Sec 35). Allí están sus frustraciones, sus ilusiones, todo. Confiesa:

**-“Yo era muy aventurera. (...). Cuando me casé, me cortaron el vuelo y enseguida vinieron los niños...”**

Esta parte no está en la función de teatro. La inventó Uribe para María una noche, para dar más fuerza a su personaje y desde luego que lo consiguió.

En un principio la Sec. 35 era breve, lo único que decía Dori, ante la insistencia de él para que entre en el agua, era:

**-“No, ya no tengo edad para estas cosas...aunque te juro que me está apeteciendo...”**

Pero luego se alargó más. Uribe recuerda:

**Bueno, había, hay, no...iba a decirte que hay una secuencia que me gusta mucho que fue improvisada, que fue sobre la marcha y vista la película después funciona muy bien creo yo y le da otra cosa y es un monólogo que hay de María en la playa, cuando Ombasi se está bañando, ella está hablando, él no la oye, eso está improvisado, no estaba en el guión; el día anterior yo le propuse a María, para reforzar un poco la secuencia de esa zona de la película y la relación de ella con Ombasi, pues hacer ese monólogo improvisado y la verdad es que funcionó muy bien, muy bien.<sup>112</sup>**

Seguimos diciendo que las interpretaciones de Pajares y Barranco son buenas y correctas. No sabemos si cabalgan entre el método Stanislavski (que María estudió en Málaga junto a Antonio Banderas) para vivir en cuerpo y alma su personaje o se desdoblan y ponen en práctica su sensibilidad en la creación del personaje como parece que es la

---

<sup>112</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

interpretación de Pajares. En ambos casos nos parece un trabajo excelente y una elaboración a conciencia del personaje.

Los diálogos son importantes en la elaboración del personaje, así como los gestos y la mímica. Los gestos de Pajares son formidables y las caras de María Barranco, pero fundamentalmente tenemos que hablar de Emilio Buale, que no siendo actor, como ya hemos anticipado, hace un papel correctísimo y añade una dimensión específica. Más aún hablando en su lengua materna (su madre tradujo su parte al bubi, lengua propia) y haciendo constantes gestos para poder entenderse con la familia. A pesar de ello encontramos una incompatibilidad en el entendimiento, más aún cuando hay niños por medio. (Sec 19)

**IVAN: “¿Dónde está el muerto que había aquí contigo?**

**OMBASI: Si tenéis comida, podemos comer**

**(Ombasi hace el gesto convencional de comer. Iván le mira con miedo pero fascinado a la vez.)**

**IVAN: ¿Te lo has comido?**

Los personajes de apoyo tienen sus propias funciones, entre ellas:

- Escuchar, dar información, consejo, ....

Todos los personajes son de los que se denomina TEMÁTICOS, porque ayudan a poner de manifiesto puntos de vista críticos: son útiles en temas conflictivos.

Sobre los niños también queremos decir algo y es que nos parecen los personajes más terribles de la película, porque parece que dicen tonterías, pero sirven para que veamos que esconden ese racismo que han aprendido de sus padres. En la película están más oscurecidos que en la obra de teatro. Acompañan y ponen más de relieve el humor o la agresividad del padre. Aquí son verdaderos niños actores y pasan bastante desapercibidos en su interpretación.

Para terminar diremos según Carmona (1996:134), que los actores pueden dar voz y cuerpo a un personaje y que cumplen tres tipos de función.

- Como persona
- Como papel
- Como actante

En primer lugar pueden producir un efecto de realidad como resultado de su actuación. Aquí recordaremos las teorías de los personajes planos o redondos, con superficialidad o profundidad psicológica, estáticos,



dinámicos etc....Nosotros creemos que son contundentes en dar sensación de realidad Pajares, María Barranco y Buale.

En segundo lugar debemos pararnos a considerar la ubicación jerárquica en el desarrollo de la historia(protagonistas y antagonistas, de los que ya hemos hablado), o bien en relación a otros personajes (activos/pasivos, etc...) o a su forma de intervención en las acciones (modificadores o conservadores, siendo de los primeros nazis y contrabandistas).

En tercer lugar depende de su consideración a partir de un módulo abstracto dentro de un esquema que dé cuenta de la lógica de las acciones.

Pero como conclusión diremos que UN PERSONAJE SE CONSTRUYE A PARTIR DE UNA ACTUACIÓN y que esta se compone de elementos visuales (presencia física, gesticulación, expresión facial) y sonoros (voz y tonalidad) y volvemos a reiterar la buena actuación de Andrés Pajares y María Barranco en esta película que estamos comentando.

---

## Ficha artística

---

Una producción AURUM, S.A./ CARTEL, S.A. Y ORIGENj P.C.,  
S.A.

Con la colaboración de Antena 3 TV. y la participación de Canal +  
España.

### **ACTOR**

**ANDRÉS PAJARES**  
**MARÍA BARRANCO**  
**EMILIO BUALE**  
**ALEJANDRO MARTÍNEZ**  
**ANDREA GRANERO**  
**MIGUEL DEL ARCO**  
**PAUL BERRONDO**  
**PATRICIA LÓPEZ**  
**JOSÉ QUERO**  
**CÉSAR VEA**  
**RAFAEL YUSTE**  
**SANTIAGO NANG**

### **PERSONAJE**

**ANTONIO, EL PADRE**  
**DORI, LA MADRE**  
**OMBASI**  
**IVÁN**  
**JESSY**  
**ROMÁN**  
**MICHAEL**  
**UTA**  
**PEPE**  
**JOAQUÍN**  
**RAFA**  
**YAMBO**

---

## Tramas argumentales

---

Con las tramas argumentales nos planteamos una Historia A (principal), que plantea un problema de racismo y que , como es de esperar, termina mal. Más que una historia de acción, es una historia de relaciones que encierra una idea universal: LA INCOMUNICACION y cómo ésta nos puede conducir a la muerte psicológica(algo que se rompe dentro de nosotros) o a la muerte física.

Esa Historia A , también llamada LÍNEA DE TRAMA es la que se puede apreciar a lo largo de toda la película. Y los hilos argumentales que dan dimensionalidad a la historia, desarrollando personajes , relaciones y otros temas son las llamadas SUBTRAMAS.

EL ARCO DE LA HISTORIA A (está presente a lo largo de todo el guión) presenta la siguiente estructura:

ACTO 1: Familia tranquila en la playa

ACTO 2:Aparecen el negro y posteriormente los nazis y ponen sus vidas en peligro.

ACTO 3: Abandonan a Ombasi (el negro) a una muerte segura a manos de los nazis.

CLÍMAX: No se produce un desenlace feliz, porque la película no acaba bien.

El TEMA que se deriva de esta HISTORIA A es el de la INMIGRACIÓN, EL RACISMO Y LA XENOFOBIA.

Esto crea un conflicto que es la base del drama y del interés. Es un conflicto de los llamados BÁSICOS porque es en lo primero que pensamos cuando trazamos el eje básico. Y también es un conflicto SOCIAL (normalmente coexisten siempre), porque estos temas que se tratan y a los que nos hemos referido al analizar la obra de teatro son universales.

E incluso podríamos definirlo como un CONFLICTO CÓSMICO, porque hay una tragedia, se lucha contra el destino (fatum). Ombasi quiere salir de su miseria y su destino será otro. Lucha por conseguir lo que no tiene y el destino en forma de familia y de neonazis se lo impedirán.

Y esto nos podría conducir al género :

Es, como dice Pajares, un equilibrio interesante, entre una comedia en la que también hay momentos dramáticos y un drama en el que se suceden instantes de comedia.

O como dice Benito Indart

**Es difícil encontrar un guión que permita demostrar que una comedia no tiene por qué ser banal ni un drama carecer de momentos de humor<sup>113</sup>**

Sobre los temas que invaden la obra, Uribe se pronuncia en los siguientes términos:

**Lo que me atrajo de la obra, al leerla fue el tema tan próximo y tan terrible de la inmigración en el Estrecho. Creo que somos un poco la frontera de los ricos, somos la policía que vigila el Estrecho, que no deja pasar a nadie, pero es un tema tratado de una manera, con un enfoque de humor que me gustaba, lo que me pareció más entretenido, era como dar un caramelo envenenado ¿no?, una historia muy terrible, muy dura, pero envuelta como si fuera un regalito y eso me pareció...porque meter a la gente en el cine para ver cosas de este tipo, pues la gente es muy reacia, no quiere meterse a ver problemas que estén relacionados con la actualidad o historias muy duras, entonces me parecía que era como un señuelo, meter a la gente a ver esto.<sup>114</sup>**

Rodríguez Marchante lo ve con mayor claridad:

**Uribe saca partido del lado cómico aunque lo suyo es el compromiso. Tienen en su mano el graciosísimo retrato de una familia absolutamente hortera en un día de playa, y tiene, además la coartada ideológica para que este retrato magistral tenga una pared detrás que lo sujete, un algo que convierta su película en útil, además de divertida.**

**El pobre negro recién llegado en una patera, el grupo de nazis que están por allí a ver qué cazan y el sometimiento a esa familia tan vulgarmente expuesta a una prueba digna no de ellos, sino de otros, tipo presidente del Gobierno, o algo así.<sup>115</sup>**

---

<sup>113</sup> INDART, Benito. *Imanol Uribe cambia de tono*. DEIA. 23 de septiembre de 1996. Pág. 58.

<sup>114</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

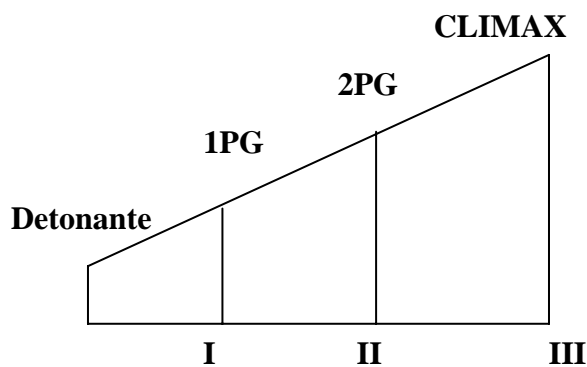
<sup>115</sup> RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. *A Imanol Uribe le funciona el taxi y se le hunde la patera*. ABC. 25 de septiembre de 1996. Pág. 129

Este tema del RACISMO, toca otros subtemas como la crítica a los nazis y uno que creemos más importante:

LA COBARDÍA DEL HOMBRE VULGAR ANTE PROBLEMAS MUNDIALES.

Por debajo del conflicto básico, se sitúan otros conflictos o subtramas que generalmente siempre afectan al protagonista

En un gráfico podríamos ver:



El detonante o punto de crisis es la llegada de Ombasi

Aquí sería más bien un anticlímax, porque no se consigue una resolución del problema.

Ombasi lucha por conseguir su objetivo: Alcanzar una vida mejor.

¿Con qué recursos cuenta? Anticipaciones, barreras, complicaciones.

El tema se produce porque la familia tiene como objetivo recoger coquinas en la playa y regresar, pero hay algo que les desvía de su objetivo: el detonante de la película.

Los dos personajes principales - Ombasi y el padre - tienen un conflicto interno para lograr un fin, cada uno el suyo.

Al analizar las Subtramas iremos viendo los temas como resultado de analizar los estados de conciencia que se dan en las escenas y los personajes

SUBTRAMAS que podemos encontrar en función de los arcos de transformación (es decir, estructuras, SUBPARTES donde se ven las relaciones entre personajes) pueden ser las siguientes:

1.- Un pequeño ARCO se establecería por la unidad, frágil, de la familia. Los acontecimientos sacarán a la luz esas grietas y veremos que la familia se resiente, incluso el padre y la madre no están de acuerdo en abandonar a Ombasi (la madre) o ayudarlo (el padre). La madre en una situación límite obliga al padre a subir al coche y arrancar dejándole a merced de los nazis, que lo matarán.

El padre grita a los niños, a su mujer, etc....

TEMA.- Relaciones familiares

2.- Otro pequeño ARCO se produce con el matrimonio. El convencionalismo de su relación se fragmenta cuando Dori recuerda su

juventud y sus desmanes que representa con un baño, desnuda, de madrugada, invitada por Ombasi. Antonio desde lejos manifiesta su malestar en el gesto de su cara. Ella, en el monólogo cuenta su frustración personal en ese matrimonio donde no hace nada productivo y en el que no se siente a gusto. Por otro lado vemos que Antonio, el marido no la trata precisamente con amor.

TEMA: Matrimonios frustrados.

3.- Otro podría ser la situación de desamparo del negro.

4.- La historia de los nazis.

5.- La vida de los traficantes.

Y todas, en general, con un denominador común, que sería un tema muy interesante: LAS RELACIONES HOSTILES: de la familia, del matrimonio, con el negro, la de los traficantes entre sí, regidas por el miedo y la sumisión., la de los neonazis que, como dice Juan Orellana:

**Basan su comportamiento gregario en la violencia frente a todo lo que sea “lo otro”. El nazismo es tratado en el film como la manifestación más extrema y llamativa de un fenómeno universal: LA SOLEDAD DEL HOMBRE CONTEMPORANEO.<sup>116</sup>**

Por lo tanto es un film existencialista.

---

<sup>116</sup> ORELLANA, Juan, *Bwana o el drama de la soledad*. ALFA- OMEGA 30 de noviembre de 1999. n° 47, pág. 26



Un aspecto muy interesante en el estudios de tramas y temas derivados de ella serían los RECURSOS DE UNIDAD E INTEGRACIÓN DEL GUIÓN, por los que podríamos estudiar los siguientes aspectos:

1.- LAS PISTAS: suelen ser anticipaciones, visuales o de diálogo sobre algo que ocurrirá después. Anticipación (Foreshadowing: tender la sombra hacia adelante) y Cumplimiento (Pay off: "Pago "que hay que dar a esa anticipación).

En la película varias veces vemos que la familia abandona a Ombasi, le amenazan, no quieren que les sigan y eso es un anticipo de abandono, pero como pago se pierde la bujía y la familia se ve obligada a compartir hoguera con Ombasi en lo que parece un principio de entendimiento que se rompe con la llegada de traficantes y nazis.

2.- MOTIVOS RECURRENTE: Imágenes que se repiten a lo largo de la película y ayudan al público a concentrar la atención, por ejemplo las caras y gestos de Andrés Pajares, los sueños,... Pueden ser de dos tipos:

- Motivos auditivos: Reconocer una determinada música en un momento concreto, por ejemplo la música tribal de la primera vez que aparece en imagen Ombasi con la niña en brazos (motivo de atención pues

algo distinto ocurre en la película), se repite cuando aparecen los nazis y al final del film cuando sabemos que va a morir y así acaba .

- Motivos visuales: Líneas, tonos, asociados al tema, por ejemplo el color de la fotografía en el atardecer y el amanecer.

3.- CONTRASTES: Entre un mundo y otro o entre personajes. Muy fuerte entre Ombasi y la familia y muy fuerte también entre la familia y los nazis, Ombasi y los nazis, y los traficantes y los nazis.

Así es como vemos las subtramas que se integran en la trama principal de la historia del negro que quiere mejorar su situación personal y no es comprendido ni ayudado por nadie, porque quizá nadie se ayuda entre sí y nadie , tampoco, se comprende.

Vemos, por lo tanto que lo más importante de la película es que reflexionemos sobre ella.

---

## Cronotopos

---

Cronotopos se refiere al TIEMPO Y AL ESPACIO.

Para situarnos, nada mejor que escuchar las palabras de Uribe:

**La dificultad capital de la película era una dificultad de producción, de técnica, y es que estaba toda rodada en exteriores.(...).Estamos prácticamente toda la película en la misma playa y en el mismo sitio, y era un problema, por eso decía que la dificultad está en el rodaje, lo que no se aprecia en la película.**

**Yo creo que ha sido uno de los trabajos más difíciles que he hecho yo, por mantener un raccord de continuidad a lo largo del rodaje, porque había que tener un raccord de luz, entonces, claro, nosotros rodábamos, ...,normalmente se rueda de 8 de la mañana a 8 de la tarde, aquí , en este caso, de 9 a 6 porque era invierno y se iba muy pronto el sol, y hay que mantener la misma luz a las 10 de la mañana que a las tres de la tarde, había que mantener un raccord de luz, había que mantener un raccord de olas, porque eso cambia constantemente, había que mantener un raccord de arena, de pisadas en la playa porque nos movíamos 20 metros para poner la cámara allí y la primera persona del equipo destrozaba aquello y después está el problema esencial y que nos producía terror que era el viento. Allí cuando sopla de repente el Levante se vuelve la cosa terrible. Entonces fue un rodaje muy dificultoso y las noches y todo en exteriores y tuvimos suerte porque sólo cortamos 2 ó 3 días que no pudimos rodar por el viento pero por lluvia no pasó nada, pero el día que acabamos la película empezó a llover y estuvo lloviendo 15 días sin parar, o sea que en ese sentido tuvimos mucha suerte y además hubo problemas.**

**Yo estaba buscando una localización, un paisaje que fuera duro y tuviera esa dureza que tiene, pero que fuera bello, una cosa...Es que toda una película en un paisaje duro y que además fuera terrible, no me parecía...Entonces, recorrimos muchos sitios de toda España, buscando ¿ñ,hasta que di con él. Yo no conocía el Cabo de Gata y cuando dimos con él a mí me enamoró y localizamos una playa que no tenía acceso, teníamos que dejar los coches y los camiones a un kilómetro o algo así y todos los días había que llegar hasta un kilómetro antes y el gran problema esencial que hubo al principio era que aquello era un parque natural...y, habían**

rodado alguna vez los americanos y tal y había sido tan mala la experiencia que habían destrozado tantas cosas que no había manera de conseguir permisos y al final tras muchas vueltas y hablar con...miles de...,con políticos...conseguí que me autorizaran con todas las garantías del mundo y eso...Tomábamos muchas precauciones. Construimos una pasarela de madera desde la carretera hasta la playa esa que no tenía acceso. Montábamos todo el equipo todas las mañanas, se rodaba hasta el mediodía, se salía para comer y se volvía a entrar por la tarde hasta esto y entonces fue un trabajo muy duro físicamente, pero por otro lado estuvo muy bien, porque estuvo todo el equipo concentrado allí, en la playa de San José y la verdad es que vivíamos todos mucho la película.<sup>117</sup>

Este es el espacio, el escenario, en el que transcurre la acción y que termina por influir en los personajes que lo habitan, como ocurre muchas veces que el paisaje influye en el estado de ánimo , algo que venimos viendo desde el Renacimiento y la poesía de Garcilaso.

Algunos distinguen entre LUGAR como forma física, medible matemáticamente, que en nuestro caso sería la playa de San José, en el Parque natural del Cabo de Gata, y por otro lado hablan de ESPACIO como lugar contemplado en relación con la percepción visual, auditiva o táctil, que podría servirnos para estudiar lo que vemos a través de la cámara en un momento determinado y que acota los distintos lugares de la playa: las olas, las dunas, tras las dunas, etc...

En cuanto al tiempo tenemos un día completo, el atardecer, el anochecer, la noche y el amanecer.

---

<sup>117</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

La tarde, noche y el amanecer casi podrían ser las tres partes en las que se divide la película en función de la unidad de tiempo( unidad tradicional que se conserva, al igual que la unidad de lugar, pues no salimos de la playa y también tenemos la unidad de acción, pues todo gira alrededor del mismo tema).

Siguiendo con el estudio del tiempo, tenemos una secuencia en la película, la secuencia 33, impactante en cuanto a imágenes y que nos ofrece el amanecer en el rostro de Emilio Buale. Ahí vemos cómo el sol va dejando paso a la sombra de la última oscuridad y es una de las secuencias más bellas de todo el film y muy propio de la fotografía de Aguirresarobe, del que hablaremos más adelante.

“Sec. 33.-GRAN DUNA.EXT./AMANECER

**Dori asciende por una enorme extensión de arena siguiendo las huellas de Ombasi hasta que finalmente lo descubre en lo alto, sobre la esquina dorsal de una enorme duna. El espectáculo es impresionante: Ombasi , desnudo, saluda el nacimiento del sol con los brazos extendidos. Dori lo observa fascinada por el embrujo del momento hasta que Ombasi desciende por el lado contrario desapareciendo de su vista.”**

Ahí la mirada se mueve guiada por las luces, los colores, no vemos todo, sino lo que queremos ver: la fascinación y la belleza del momento, olvidándonos del gran problema que permanece .

Con el espacio y el tiempo se produce un ambiente determinado, es decir, un conjunto de elementos que pueblan la trama y actúan como su trasfondo, viene del decorado donde se mueven los personajes y ese ambiente sirve para amueblar la escena y situarla.

En la película diferenciamos tres ambientes:

El del día marcado por la llegada de Ombasi y la pérdida de la bujía que les dejará allí más tiempo del que tenían predeterminado. Es un ambiente de sorpresa y por tanto, enrarecido.

El segundo ambiente es el de la noche y propio de ella es la intimidad que consigue la familia con Ombasi al abrigo de la misma hoguera. Allí compartirán sueños, y vigías.

Y el tercer ambiente es el del amanecer con el final inesperado y violento.

Los tres ambientes, como vemos, están marcados por los tres momentos del tiempo diferenciado.

Varios estudiosos del lenguaje cinematográfico han diferenciado:

1.- El tiempo de proyección de la película, es decir la duración, que veremos en la ficha técnica.

2.- El tiempo de la acción (duración diegética de la historia narrada) al que ya nos hemos referido y estudiado

3.- El tiempo de la percepción, es decir, la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador. Cómo recibe el espectador la película porque se le puede hacer más larga de lo que verdaderamente es o viceversa.

En el caso que nos ocupa, la película es corta y como se vive en una tensión constante, excepto algunos fragmentos de la noche al tranquilo amor de la lumbre, esa tensión de qué ocurrirá, aunque lo sepamos

anticipadamente, produce la sensación de ser más corta aún. Es una tensión y un suspiro que no llega a darse y se cambia, al final, por un mal sabor de boca y un gran cargo de conciencia colectiva.

Las elipsis temporales que se producen en el film son hermosas. En un caso vemos el paso del tiempo, del día a la noche con una luna espectacular y como ya hemos dicho, la secuencia del amanecer, con el cambio de luz en el rostro de Buale es digna de un premio, como efectivamente fue reconocido el trabajo de la mejor fotografía en la persona de Javier Aguirresarobe.

Marcel Martín(1995: 226) como podemos ver en los libros citados en la bibliografía afirma:

**El cine tritura el espacio y el tiempo hasta el punto de transformar uno en otro en una interacción dialéctica.**

Y estamos de acuerdo con esta afirmación

De otra parte podemos llegar a una conclusión curiosa y es que a pesar de estar en un espacio abierto, una playa amplia y grande, nos produce un efecto claustrofóbico, porque es un espacio del que no se puede salir, no está la bujía y por tanto los personajes están condenados a quedarse allí. Quieren salir y no pueden. Nos recuerda la película de Buñuel "*El ángel exterminador*".

Es un efecto curioso, pero que se produce.



Cuando al final, en el camino que conduce a la carretera, por fin el coche se pone en marcha, suspiramos con un alivio que inmediatamente se contiene,

*porque en esa huida no se irán todos, allí quedará, para morir, Ombasi. Él no saldrá nunca de allí.*

---

## Valoración cultural

---

Para este apartado convendría preguntarnos:

¿Qué nuevos conocimientos me ofrece esta película?

Y podríamos contestar que el conocimiento de la situación de la inmigración, el racismo, etc... ya lo tenemos, pero la nueva perspectiva que ofrece esta película es el valorarnos a nosotros mismos. Esa pregunta que venimos repitiéndonos a lo largo de todo este estudio:

¿Qué habría hecho yo en semejantes circunstancias?

Nos da pie a que pensemos que probablemente no estemos en situación de juzgar la conducta de los personajes, de ver si su moral es justa o no lo es, porque estamos ante un caso no de juzgar a otros, sino de juzgarnos a nosotros mismos.

Sí aporta algo nuevo, la exploración de nosotros mismos, el que arrostremos de una vez cómo somos, como decía Ignacio del Moral: “Nadie dice en principio yo soy un racista de mierda, pero que no nos pongan en una situación límite de este tipo, porque habría que ver como reaccionamos. Probablemente igual.”

Es por tanto, una película que completa el retrato de un final de siglo, donde en vez de haber vivido tantos años de historia para poder entendernos, parece que con acontecimientos de este tipo estamos cada vez más cerca de la catástrofe, del caos total o tal vez de la aniquilación de todos por todos. La historia de la vida no nos ha servido para nada.

Porque la película refleja una realidad, sin exageraciones, sin maniqueismos, sin tergiversaciones. Es una realidad exacta. La que se da hoy y en todas partes, también, por supuesto, y cada vez más en España.

---

## **Valoración humana**

---

En este otro tipo de valoración lo primero que debemos decir, a pesar de lo crudo del tema, es que es un film que satisface por el planteamiento y la “resolución” del conflicto. Desde el principio sabemos que acabará mal, lo esperamos, pero no decepciona queriendo ser una película irreal, o que fantasee con aspectos que no se dan verdaderamente en la vida.

Es lo bueno de la película, el tratamiento y su evolución, la auténtica presentación sociológica del problema y la dimensión humana que de él se deriva.

Los personajes se presentan como son, como verdaderamente nos los encontramos en la sociedad actual, con racismo, con violencia, lacras de nuestro tiempo y sin posibilidad de mejora.

Todo lo que vemos en la película nos sirve para reflexionar, como ya hemos dicho tantas veces, pero no debemos quedarnos en una reflexión superficial porque los hechos tienen una significación más profunda. Los

atentados de la humanidad contra el género humano, - “el hombre que se come al hombre” -, ya desde nuestros clásicos, vienen siendo una constante.

Es una visión pesimista, pero no puede ser de otra forma. La historia de la humanidad se mide en guerras, odio y muerte. Y siempre se condenan los episodios de este tipo.

Probablemente al finalizar la proyección del film también se condenen este tipo de acciones, pero sabemos que ocurren, que ocurrirán. Estamos ante una película de tesis, el planteamiento de un tema o varios, como hemos visto, de unas ideas que deben reforzarse y permanecer con la inteligencia y con la libertad que nos ha sido dada a todos por igual y que no debemos despojar a nadie de ellas.

Es una película , como también hemos mencionado que influyó mucho en su momento, en un momento en el que el problema se agravaba en España y había que ponerle nombre e intentar soluciones. Y ahora es un film de debate, en programas temáticos, en colegios, institutos para hacer pensar sobre todo lo que plantea e intentar enriquecer nuestra capacidad de solidaridad con los demás , y sobre todo con los que más lo necesitan.

El film sirve para que nos planteemos aspectos como los siguientes:

- La película revela unos rasgos de odio y violencia entre los humanos.

- Los ideales que mueven a algunas personas como a los neonazis.
- Las soluciones que podrían haber sido propuestas para Ombasi.
- El aspecto religioso que podríamos encontrar en el amor a nuestros hermanos, sin distinción de raza ni color, etc...
- La falsedad de los hombres.
- El humorismo amargo con que se nos presenta la película igual que la sonrisa amarga con la que se nos presenta la vida y a veces se decanta hacia un lado y a veces hacia el otro.
- El análisis y la valoración de nuestra sociedad inmediata, aparentemente cordial y humana y armónica, pero presidida por la injusticia y el terror de las desigualdades más atroces, que sufren a nuestro alrededor unos seres determinados de carne y hueso.

Como bien dice José Luis Alonso de Santos:

**Las víctimas –gracias a un autor- se hacen personajes y reclaman nuestra atención desde el escenario o la sala de proyección, como en una gran parte de la mejor historia del teatro y el cine de todos los tiempos.<sup>118</sup>**

La película en conclusión es una invitación a ser mejores. Es una cinta que nos hace ver la falta de libertad de algunos seres humanos, la apología de la violencia de otros, y que nos lleva a pensar en principio en la última escena, que rechazamos, pero que sabemos verdadera, porque

---

<sup>118</sup> ALONSO DE SANTOS, José Luis. Prólogo a “La mirada del hombre oscuro” SGAE.Madrid 1992.  
Pág. 9-10

tenemos conciencia y sabemos la verdad, porque tenemos familia y normalmente la defendemos a ultranza, a veces a costa de otros que también son personas y todo esto debe llegar a todos, a un público de cualquier edad, porque ya decíamos que lo más triste es ver cómo esos niños, pequeños aún aprenden también lo negativo muy pronto, lo negativo como el racismo y el rechazo a lo desconocido.

---

## Aspectos técnicos

---

En este apartado vamos a entrar en cuestiones técnicas, tales como movimientos de cámaras, iluminación, elementos sonoros, angulaciones, tomas , montaje, etc...

Analizaremos todas las áreas expresivas y estudiaremos la aportación que todos estos elementos hacen a un film.

En una película no puede hablarse del contenido como algo unitario, del “argumento”, sino de la forma en que este ha sido llevado a la pantalla y cómo el director de dicho film lo ha creado, lo ha concebido en función de un texto literario previo.

Es cierto que hay una base literaria, que en este caso es fruto de la creatividad de un autor: Ignacio del Moral, pero ahora vamos a ver el tratamiento que hace otra persona con esa base.

Imanol Uribe, como los otros directores de cine que hacen adaptaciones de textos de Literatura (y él es un experto, porque ha hecho varias) hace propio el texto literario y a partir de él crea, inventa otro texto, con otras peculiaridades, lo “personifica” y lo hace suyo, de tal forma



que la realización, la imagen, etc...lo convierten en otro texto. No nos referimos exclusivamente a la transformación del texto primitivo en guión , sino cómo la palabra se convierte en imagen y llega a los espectadores, y cómo esa imagen pertenece al director de cine, está en la creatividad de otra persona.

Hubo un texto y un autor.

Ahora existe una imagen y un creador.

Luego, del texto de la obra de teatro que inventó del Moral, hemos pasado a la puesta en escena de la función de teatro dirigida por Ernesto Caballero y esa puesta en escena ya tiene una parte propia de este director. Y ahora pasaremos de la función de teatro al guión (base literaria de un film), basado en la obra de teatro, y del guión a la película y ésta, por supuesto tiene un padre que es Imanol Uribe Bilbao. Él ha inventado su película y a continuación estudiaremos su composición.

---

## Ficha técnica

---

<b>Director:</b>	<b>Imanol Uribe Bilbao</b>
<b>Guión:</b>	<b>Imanol Uribe, Juan Potau, Paco Pino</b>
<b>Ayudante de dirección:</b>	<b>Sergio Francisco</b>
<b>2º Ayudante de dirección:</b>	<b>Antonio Arregui</b>
<b>Director de fotografía:</b>	<b>Javier Aguirresarobe</b>
<b>Script:</b>	<b>Margarita Fernández</b>
<b>Reparto:</b>	<b>Paco Pino, Luis Gimeno</b>
<b>Productor ejecutivo:</b>	<b>Antonio Cardenal</b>
<b>Director de producción:</b>	<b>Antonio Guillén Rey</b>
<b>Ayudantes de producción:</b>	<b>Enrique Teigell, Fernando Fortuño</b>
<b>Secretaria de producción:</b>	<b>Marta Martín</b>
<b>Director de arte:</b>	<b>Félix Murcia</b>
<b>Producción:</b>	<b>AURUM, S.A., CARTEL, S.A.,ORIGEN PC. S.A.</b>
<b>Montadora:</b>	<b>Teresa Font</b>
<b>Ayudante de montaje:</b>	<b>Alejandro Lázaro</b>
<b>Auxiliar montaje:</b>	<b>Irene Blecua</b>
<b>Música:</b>	<b>José Nieto</b>
<b>Ayudante del Sr. Nieto</b>	<b>Luis Miguel Cobo</b>
<b>Sonido directo:</b>	<b>Gilles Ortion</b>
<b>Asistencia del rodaje:</b>	<b>Verónica Murcia</b>
<b>Maquilladora:</b>	<b>Romana González</b>
<b>Grúas:</b>	<b>Movicam S.L.</b>
<b>Transporte:</b>	<b>Angel Megino S.L.</b>
<b>Coches de producción:</b>	<b>Diego Fernández e hijos</b>

<b>Grupo electrógeno:</b>	<b>Cinesol – M. Calderón</b>
<b>Material eléctrico:</b>	<b>Mariano Cárdenas S.L.</b>
<b>Sonorización y montaje:</b>	<b>Sincronía S.A.</b>
<b>Catering:</b>	<b>After S.L.</b>
<b>Seguros:</b>	<b>Caser S.A.</b>
<b>Títulos de crédito:</b>	<b>Fotofilm Madrid S.A.</b>
<b>Orquesta de cuerda:</b>	<b>Arkatta Minuta</b>
<b>Percusión:</b>	<b>Joaquín Anaya, Alfredo Anaya, Valentín Iturat, Vicente Tello</b>
<b>Filiscomo:</b>	<b>J. Luis Medrano</b>
<b>Guitarras:</b>	<b>Juan Cerro</b>
<b>Teclados:</b>	<b>Alejandro Monroy</b>
<b>Bajo:</b>	<b>Eduardo Gracia</b>
<b>Batería:</b>	<b>Paco García</b>
<b>Diseño de sonido y efectos especiales:</b>	<b>Ray Guillón</b>
<b>Flautas:</b>	<b>Tito Duarte, José Oliver, José Sotorres</b>
<b>Concertino</b>	<b>Alfonso Ordieres</b>
<b>Contratación de orquesta</b>	<b>Joaquín Gutiérrez</b>
<b>Canción AKAZEHE</b>	<b>Solistas de Burundi</b>
<b>Ingeniero grabación y mezclas</b>	<b>José Vinader</b>
<b>Ayudante</b>	<b>Eduardo Ruiz</b>
<b>Estudio de grabación música</b>	<b>Sintonía S.A.</b>
<b>Construcción decorados</b>	<b>Construcciones escénicas Moya S.L.</b>
<b>Vestuario:</b>	<b>Sastrería Cornejo S.A.</b>
<b>Gestoría:</b>	<b>Legiscine (A.I.E.)</b>
<b>Negativo:</b>	<b>Kodak</b>
<b>Laboratorio:</b>	<b>Fotofilm Madris S.A.</b>
<b>Cámaras:</b>	<b>Camarent Internacional S.A.</b>
<b>Ayudante de cámara:</b>	<b>Ramiro Sabell Salgues, Juan Martín</b>
<b>Auxiliar de cámara:</b>	<b>Ramiro Sabell Stewart</b>
<b>Attrezzista:</b>	<b>Francisco Calonge</b>
<b>Asistente de vídeo:</b>	<b>Miguel Angel Bardavio</b>

<b>Ayudante de decoración:</b>	<b>Marta Blasco</b>
<b>Foto – Fija:</b>	<b>Teresa Isasi-Isamendi</b>
<b>Peluquería:</b>	<b>Josefa Morales</b>
<b>Vestuario:</b>	<b>Helena Sanchis</b>
<b>Sastra:</b>	<b>Sonia Cebrian</b>
<b>Ingeniero de sonido:</b>	<b>Alberto Herena</b>
<b>Sonido Post-producción:</b>	<b>Bela da Costa</b>
<b>Coordinadora general:</b>	<b>Marta Murube</b>
<b>Ayudante de mezclas:</b>	<b>Alberto Ovejero</b>
<b>Editor sonido digital:</b>	<b>Juan Carlos Cid</b>
<b>Microfonista:</b>	<b>Antonio Rodríguez</b>
<b>Auxiliar de sonido:</b>	<b>Fabio Huete</b>
<b>Efectos sala:</b>	<b>Jorge Rodríguez</b>
<b>Jefe eléctrico:</b>	<b>Miguel Angel Cárdenas</b>
<b>Maquinista:</b>	<b>Anselmo Villalba</b>
<b>Eléctricos:</b>	<b>Antonio G. de Pedro, Miguel Angel Palomino, Justo Torrijos, Salvador Gines, Javier Casado.</b>
<b>Efectos especiales:</b>	<b>Reyes Abades</b>
<b>Steady cam:</b>	<b>Arturo Aldegunde</b>
<b>Maestro armas</b>	<b>Felipe Hita</b>
<b>Especialistas:</b>	<b>Juan Carlos Díaz, David Portero</b>
<b>Conductor unidad móvil:</b>	<b>Juan Embio</b>
<b>Conductores:</b>	<b>Bernardino Villanueva, Carlos López, Diego Fernández, Juan Fernández, Diego Aguirre, Juan Luis Grande, Gregorio Arranz</b>
<b>Jefe de prensa:</b>	<b>Rafael Luna</b>

**Duración: 90 minutos**

**Año: 1996**

**Película rodada en el Parque Natural de Cabo de Gata (San José-Nijar) y Tabernas (Almería).**

---

## Secuencias del film

---

Entendemos por SECUENCIA una serie de tomas que se caracterizan más bien por la unidad de acción y la unidad orgánica, es decir, la estructura propia que el montaje le da. Se admite que las secuencias deben iniciarse y concluir con planos generales y que los primeros planos tienen por objeto zambullir directamente al espectador en el drama del personaje.

TOMA lo vemos como un fragmento de película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene. Desde el punto de vista del montaje se define como un trozo de película entre dos cortes de tijera, y desde el punto de vista del espectador como un trozo de película entre dos ajustes.

Secuencia 1.- CARRETERA DESIERTO. EXT./TARDE.-

Secuencia 2.- CARRETERA DESIERTO. INT. / TARDE.-

Secuencia 3.- **CHIRINGUITO. CARRETERA DESIERTO. EXT./TARDE**

Secuencia 4.- CHIRINGUITO. CARRETERA DESIERTO. INT.

/TARDE Secuencia 5.- CHIRINGUITO. TERRAZA.

CARRETERA DESIERTO. EXT./TARDE

Secuencia 6 .- CHIRINGUITO. CARRETERA DESIERTO. INT.

/TARDE

Secuencia 7.- CARRETERA PLAYA. TAXI. EXT./ INT. /TARDE.

Secuencia 8.- CARRETERA PLAYA. AUTOCARAVANA.

EXT./INT. /TARDE

Secuencia 9 .- CARRETERA PLAYA. EXPLANADA.

EXT./TARDE

Secuencia 10.- PLAYA. EXT./TARDE

Secuencia 11.- HONDONADA OMBASI. EXT./TARDE

Secuencia 12.- PLAYA. EXT./TARDE

Secuencia 13.- CAMINO PLAYA. EXPLANADA. EXT.

/TARDE./NOCHE

Secuencia 14.- CARRETERA PLAYA. CARAVANA.

EXT./NOCHE.

Secuencia 15.- HONDONADA OMBASI. EXT./NOCHE

Secuencia 16.- CARAVANA EXT./NOCHE.

Secuencia 17 .- CAMINO PLAYA. EXPLANADA. EXT./NOCHE

Secuencia 18.- ALREDEDORES HONDONADA OMBASI.  
EXT./NOCHE

Secuencia 19.- HONDONADA OMBASI. EXT./NOCHE

Secuencia 20.- PLAYA. EXT. /NOCHE

Secuencia 21 .- HONDONADA OMBASI. EXT. /NOCHE.

Secuencia 22.- PLAYA. EXT./NOCHE

Secuencia 23 .- HONDONADA OMBASI. EXT. /NOCHE

Secuencia 24.- ALREDEDORES HONDONADA OMBASI.  
EXT./NOCHE

Secuencia 25.- HONDONADA OMBASI. EXT. /NOCHE.

Secuencia 26.- ALREDEDORES HONDONADA OMBASI. EXT./  
NOCHE.

Secuencia 27.- PLAYA. EXT./NOCHE.

Secuencia 28.- HONDONADA OMBASI. EXT./NOCHE

Secuencia 29.- PLAYA. EXT. /NOCHE

Secuencia 30.- COSTA. EXT./AMANECER

Secuencia 31.- HONDONADA OMBASI. EXT./AMANECER.

Secuencia 32.- ALREDEDORES HONDONADA OMBASI.  
EXT./AMANECER.

Secuencia 33.- GRAN DUNA . EXT./AMANECER

Secuencia 34.- HONDONADA OMBASI. EXT. /MAÑANA



Secuencia 35.- PLAYA. EXT./MAÑANA

Secuencia 36.- ATALAYA PLAYA. EXT./MAÑANA

Secuencia 37.- PLAYA. EXT./MAÑANA.

Secuencia 38.- ATALAYA PLAYA. EXT./MAÑANA

Secuencia 39.- PLAYA. EXT./MAÑANA.

Secuencia 40.- CAMINO PLAYA . EXT./MAÑANA.

Secuencia 41.- EXPLANADA .TAXI. INT./EXT./MAÑANA.

Secuencia 42.- CARRETERA DESIERTO. TAXI. EXT/INT.

/MAÑANA

---

## Fotografía: Javier Aguirresarobe

---

Los colores que caracterizan la película son los ocre y los marrones. Son los personales colores de Aguirresarobe, que también vemos, además de en esta película en otros de sus films, por ejemplo los que ha trabajado con el director Julio Medem, especialmente en *“Tierra”*.

Se percibe claramente el tratamiento de la fotografía, con ese valor simbólico, sobre todo en la caída de la tarde y el amanecer.

Simbólico, decimos, por la pérdida del día que se corresponde con la pérdida de valores de la familia y los muchos valores metafóricos que se le pueden asignar al amanecer teniendo en cuenta lo mucho que va a cambiar la situación. Y todo, claro está, en correspondencia con el paisaje. Ese Cabo de Gata, que impresiona y deja huella por la virginidad de sus playas y la dureza de sus dunas. Un paisaje como ese, bien fotografiado, da lugar a uno de los mejores aciertos técnicos de la película.

El propio Aguirresarobe se expresa en estos términos:

**Es una película de exteriores aparentemente sencilla, pero ha tenido un trabajo complicado con la luz debido a la complejidad a la hora de mantener el clima.<sup>119</sup>**

Y , por supuesto, no tenemos más remedio que volver a repetir la grandeza de la secuencia 33, un prodigio de fotografía y con la cual demuestra Aguirresarobe que es un grande entre los grandes.

Él sabe crear con sus colores y sus tomas una atmósfera muy determinada, que mezclada con los planos y las perspectivas consigue un efecto de gran belleza, como se puede apreciar. Sólo por esta parte a la que aludimos , la película merece la pena.

Y el espectador se deja llevar por la melancolía de las imágenes, por la decadencia del color, que no es otra cosa que las sensaciones que también vamos teniendo respecto a lo que ocurre en la trama de la película.

Sobre este director de fotografía, Uribe nos confiesa:

**He trabajado mucho con él y nos compenetramos muy bien. Sobre todo tiene una virtud y es que cuando yo propongo un plano, a veces lo discute o plantea una alternativa y muchas veces de esa discusión sale otra idea que no estaba prevista, distinta, y en ese sentido no solo el operador, sino mucha gente del equipo,...yo suelo trabajar casi siempre con el mismo equipo, intento reunir al mismo equipo, aunque a veces no se puede porque están en otras películas. Yo siempre que puedo les aviso con tiempo y trabajo con el mismo equipo porque ya nos conocemos y cada día dejo más libertad para que la gente opine y si... ¡hombre! si hay una idea mejor que la que hay sobre el papel, yo no tengo inconveniente en aceptarla, incluso a partir de ahí surgen nuevas ideas y entonces el rodaje**

---

<sup>119</sup> F. RUBIO, Andrés. *Bwana, de Uribe, elegida para los oscars*. EL PAÍS octubre de 1996, pág 40

**se convierte en una experiencia muy creativa, no es limitarse a retratar bien lo que pone en el guión.<sup>120</sup>**

E Ignacio del Moral también se pronuncia sobre el tema:

**La película tiene una fotografía fantástica, yo creo que es la mejor utilización del paisaje que se ha hecho en el cine español nunca.**

**El paisaje tiene una elocuencia que yo nunca había visto en una película española, que parece una película del oeste y está muy bien. Realmente magnífico.<sup>121</sup>**

Y estamos completamente de acuerdo.

---

<sup>120</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

<sup>121</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

---

## Estudio de una secuencia

---

En este apartado estudiaremos los movimientos de cámara, planos, duración de ellos, etc. para analizar con detalle una secuencia completa.

<b>TIPO DE PLANO</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>MOVIMIENTO DE CÁMARA</b>	<b>CONTENIDO</b>
<b>P. General con corte americano.</b>	<b>10''</b>		<b>El padre, los niños y Rafa desde la atalaya ven llegar a los skins. El padre manda a los niños al coche.</b>
<b>P. General.</b>	<b>5''</b>	<b>Ligero contrapicado desde la izquierda.</b>	<b>Ombasi sale del mar saltando entre las olas.</b>
<b>P. medio hacia Primer plano.</b>	<b>4''</b>	<b>Travelling hacia atrás.</b>	<b>Ombasi llega hasta Dori quedándose detrás de ella.</b>
<b>P. General.</b>	<b>9''</b>	<b>Travelling horizontal.</b>	<b>Seguimiento de motos por la playa.</b>
<b>P. Americano a P. Medio.</b>	<b>12''</b>		<b>Se bajan de las motos acercándose, vistos de espaldas, a Dori y Ombasi y estos quedan de frente.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>2''</b>		<b>Skin 1 se quita el casco y amenaza.</b>

<b>Primer plano.</b>	<b>4''</b>	<b>Campo – contracampo.</b>	<b>Dori y Ombasi asustados.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>2''</b>	<b>Campo - contracampo</b>	<b>Skin 1 nuevas amenazas.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>6''</b>	<b>Traveling horizontal a la izquierda.</b>	<b>Skin 2, chica, amenaza.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>4''</b>	<b>Traveling horizontal a la izquierda.</b>	<b>Skin 3, español, quitándose el casco.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>4''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Dori y Ombasi intentan persuadirles.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>4''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Skin, chica.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>4''</b>	<b>Traveling horizontal a la derecha.</b>	<b>Skin 1</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>6''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Dori y Ombasi.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>8''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Chica skin.</b>
<b>Primer plano a plano medio.</b>	<b>8''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Dori y Ombasi amenazados con la punta del bate</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>3''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Chica skin.</b>
<b>P. Medio</b>	<b>2''</b>	<b>Travelling a la derecha .</b>	<b>Skin 1.</b>
<b>P. Medio</b>	<b>3''</b>		<b>Skin español.</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>3''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Dori y Ombasi</b>
<b>Primer plano.</b>	<b>3''</b>	<b>Campo – contra</b>	<b>Skin 1.</b>

		<b>campo.</b>	
<b>Primer plano.</b>	<b>4''</b>		<b>Skin español.</b>
<b>Plano medio</b>	<b>2''</b>	<b>Travelling</b>	<b>Skin 1.</b>
<b>P.P.P.</b>	<b>4''</b>	<b>vertical hacia abajo</b>	<b>Gran cuchillo que pasa de la mano de skin 1 a skin chica</b>
<b>Primer plano</b>	<b>5''</b>	<b>Travelling hacia arriba</b>	<b>Chica skin</b>
<b>Primer plano</b>	<b>4''</b>	<b>Campo – contra campo.</b>	<b>Dori y Ombasi. Dori llama gritando a su marido.</b>
<b>P. General</b>	<b>6''</b>	<b>Ligero travelling hacia delante.</b>	<b>Antonio baja desde la atalaya hasta la playa, acercándose al grupo.</b>

Vemos, pues, que efectivamente , la secuencia empieza con un plano general del grupo en la atalaya mirando hacia abajo y termina con un plano general de Antonio bajando hacia la playa, desde esa atalaya.

Conclusiones a las que podemos llegar .

- 1.- El diálogo se mantiene normativamente en campo/contracampo.
- 2.- Los primeros planos de los skins ,curiosamente están cortados por arriba, es decir, el pelo de la cabeza no se ve completo, sin duda para dar mayor tensión al efecto dramático y mayor dureza a su expresión facial.

3.- Es muy bonito el travelling hacia la izquierda para que veamos a tres skins seguidos y de esta forma se dé una continuidad al momento y apreciemos que los tres se mueven con una sola idea: la agresividad.

4.- La abundancia de primeros planos claramente desempeña la función de destacar la expresión de los personajes y que se pueda captar con nitidez su miedo, su tensión, su agonía por lo que intuyen que va a suceder. Inmediatamente asciende la tensión dramática.

5.- El paso directo de plano general a primer plano es una señal de aumento de la tensión psicológica.

6.- El plano general final de Antonio descendiendo y acercándose al grupo también sirve para crear una espera angustiosa.

Así es como vemos y estudiamos esta secuencia, que en realidad fue concebida como dos diferentes, las números 38 y 39, pero que luego se rodaron en forma de una sola, suprimiendo partes de las dos, y conformando con ambas una sola.

Respecto al MONTAJE (unión de las secuencias de forma consecutiva para lograr un producto final que sería el film), diremos que estamos ante un MONTAJE NARRATIVO, que reúne planos según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia; cada uno contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático, o mejor dicho, el encadenamiento de los elementos de la acción sigue una



relación de causalidad, y , desde el punto de vista psicológico sirve para la mayor comprensión del drama por parte del espectador.

---

## El sonido

---

Estudiaremos aquí fundamentalmente tres apartados interconexionados:

1.- LA MÚSICA

2.- LOS DIÁLOGOS

3.- LAS CANCIONES

Aunque también deberíamos incluir el silencio, que en esta película ocupa un lugar importante, por lo que no es necesario decir y por lo que no se va a decir.

Los ruidos naturales como el viento y las olas del mar están también presentes, o en otro orden de cosas los ruidos del coche y de las motos y los ruidos humanos: suspiros, sonidos del esfuerzo en el entrenamiento de los nazis , gritos cuando luchan etc... .

Respecto a la música debemos decir que está fuertemente relacionada con la ambientación, para profundizar en la sensibilidad del espectador.. José Nieto ha buscado unos instrumentos que crean tensión por un lado, porque su función (entre las muchas que puede tener la música en

una película) es fundamentalmente dramática, y por otro lado es una música que se relaciona con el personaje Ombasi en las situaciones de mayor peligro para él. Se relaciona con él cuando aparece por primera vez con la niña en brazos, y es más fuerte cuando sale del agua y es amenazado por los nazis y sobre todo y con un alto grado de emoción al final de la película.

La banda sonora en general funciona en paralelo con la tensión dramática.

Debemos decir que el músico de cine junto con el director de fotografía son los dos principales creadores de la plástica cinematográfica.

Hablaremos de las canciones, típicamente africanas y compuestas y cantadas por un grupo de esta procedencia, que también acompaña a Ombasi a lo largo de la película y van in crescendo en los momentos de mayor tensión. Precisamente que sea una música de origen africano es lo que completa el significado de todo el argumento.

Sobre los diálogos debemos decir que son parcos porque su misión no es el entendimiento entre los personajes.

Más curiosamente cuando se utilizan varias lenguas. Además del castellano de los cuatro componentes de la familia y los tres

contrabandistas y un skin, tenemos el inglés y el alemán de los otros neonazis y el bubi , lengua africana que utilizan Ombasi y Yambo.

El castellano a veces es divertido , por ejemplo expresiones de los niños o Antonio, el padre, y a veces patético, por ejemplo cuando piensa dar una paliza a Dori por bañarse de madrugada invitada por Ombasi.

Las lenguas inglesa y alemana siempre son amenazadoras o de burla y humillación hacia Antonio.

Y el bubi de Ombasi es de miedo, de pena, de desamparo , es una petición de ayuda que cae en la nada.

Todas son voces IN, es decir, que proceden de los hablantes encuadrados. Es el sonido que acompaña a la imagen.

Voz en OFF ( excluída de la imagen) tenemos a Antonio cuando grita para pedir ayuda a los hombres de la playa, desde lejos en la noche y no se le ve, y cuando aparezca en encuadre descubrirá que son los traficantes. Ocurre en un par de ocasiones. Sería un sonido DIEGÉTICO-CITADO, porque el espectador puede identificar su procedencia.

Podríamos considerarlo como un sonido ACUSMÁTICO, si lo consideramos como un sonido que se percibe sin ver la causa o fuente de donde proviene, y aquí también entraría la banda sonora.

Sobre los códigos sonoros , podemos advertir que pueden ser diegéticos (presentes en el espacio), y dentro de estos aquí tendríamos un sonido off screen (fuera), o no diegéticos, que no es el caso.

---

## Elementos específicos del cine

---

Como decía Alberto Moravia en TV “¿Creemos en verdad que el cine tiene la misma capacidad de lenguaje que la Literatura?”

Y podríamos responder que probablemente no, o al menos, no en la medida que tradicionalmente conocemos. Pero sí es cierto que novelas u obras de teatro construidas cinematográficamente, facilitan su visualización y su universalización, más que nada por CÓMO lo ha expresado.

Esa expresión como producto final es el montaje del que ya hemos hablado, o la PUESTA EN SERIE, es decir, establecer una sucesión según la cual a una imagen le precede y/o le sigue otra, con lo que los elementos distribuidos en el encuadre reciben o lanzan una determinada información, que proviene de su articulación con otras imágenes.

Desde un punto de vista técnico, “la puesta en serie” significa pegar un trozo de película con otro trozo de película. De las distintas posibilidades que conocemos, en “*Bwana*”, tenemos asociaciones por

transitividad porque se relaciona una imagen con otra por representar dos momentos sucesivos de una misma acción, y también en la película observamos asociaciones por proximidad, si entendemos que una imagen se relaciona con otra por representar elementos diversos dentro de una misma situación.

Este sería el análisis que podríamos hacer del tipo de imágenes que nos encontramos en el film de estudio. Esta puesta en serie nos trasmite la forma de narrar que utiliza Uribe por medio de sus cámaras. Así también nos muestra sus puntos de vista , sus sentimientos sobre el tema que está tratando.

Esto nos lleva a pensar en las METAFÓRAS Y SÍMBOLOS que aparecen en la película, porque toda imagen implica más que explica.

Una metáfora cinematográfica, puede ser por yuxtaposición cuando mediante el montaje, dos imágenes se confrontan y producen en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la idea que el realizador quiere expresar a través de la película.

Podemos hablar de :

- Metáforas plásticas si se basan en una semejanza o analogía de estructura o tonalidad psicológica en el contenido puramente representativo de las imágenes. Por ejemplo las imágenes de la luna y el sol cuando

anochece o cuando amanece, para que veamos la continuidad del asunto, que la familia sigue aún ahí , que el problema no está resuelto.

- Metáfora dramática cuando tiene una función más directa en la acción , al aportar un elemento explicativo útil para la consecución y la comprensión del relato.

- Metáfora ideológica si un objeto hace brotar de la conciencia del espectador una idea cuyo alcance supera con mucho el cuadro de acción del film y que implica una postura más amplia en cuanto a los problemas humanos, por ejemplo la bujía. Este objeto es el que nos ayuda a tomar conciencia del tema que se trata y efectivamente, busca una toma de conciencia y que analicemos nuestra postura al respecto. La bujía tiene muchos valores en el film, pero es una metáfora clarísima para que se nos “encienda” en nuestra mente la conciencia.

Si hablamos de SÍMBOLOS podemos encontrar plásticos, dramáticos o ideológicos.

El rastrillo que exhibe el padre como elemento amenazador, con sus puntas y que sirve para crear distancias entre Ombasi y la familia, distancias que se irán acercando, pero que el miedo y la incomunicación agrandarán hasta la muerte.

El bate de béisbol, un símbolo muy obvio en nuestra cultura actual, siempre relacionado con la violencia. En nuestro país **difícilmente se**



significa con un deporte, más bien está estrechamente ligado con la agresividad.

El precioso símbolo del amanecer en la cara de Ombasi, magníficamente fotografiado por Aguirresarobe, como ya hemos analizado.

Los cantos simbólicos de muerte y paz que ejecuta Ombasi, mientras arroja arena sobre el amigo enterrado cerca de él.

Y creo que no debemos terminar este apartado sin creer que son efectivamente simbólicas las caras de Andrés Pajares y María Barranco, cuando una vez que deciden dejar a Ombasi a su suerte, concretada en la persecución de los nazis, y habiendo bajado el padre del taxi para intentar ayudarlo sin atreverse, vemos esas caras contraídas de dolor y...¿qué mayor símbolo que la mirada de Ombasi , tirado y abandonado en la carretera?

---

## Valoración estética

---

En el aspecto formal pensamos que es una película muy lograda. Su estética, bien por los planos que refuerzan la acción, bien por la muy comentada fotografía, es de las mejores del cine español.

Los planos, muy pensados por el director, el realizador, el director de arte y el director de fotografía, producen un gran impacto, sobre todo por la cercanía que hay en la mayoría de ellos y el ritmo rápido con que se unen. Se ve la impronta de Uribe, con su estilo y su capacidad de decisión para los ángulos de la cámara, los movimientos, etc..., es decir, lo que llamamos ESTILO y que en Uribe es tan particular y constante en todos sus trabajos y especialmente en los últimos desde *“Días contados”*.

Las escenas son funcionales respecto al guión y el ritmo consigue atrapar la atención, cosa que ha realizado muy bien Teresa Font en el montaje (hoy una de las profesionales de mayor prestigio en nuestro país y admiradora de Thelma Schonmaker, montadora de Martin Scorsese). Ella misma confiesa:

Si se ven los problemas, hemos fracasado al narrar.

La puesta de sol, la luna naciendo, la captación de la luz, la música, el sonido en general junto a la interpretación de los actores, complementan la unidad narrativa y estética.

Imanol Uribe, con todo ello, nos ofrece un film de tesis con una formulación sensible que puede llegar a todos los sectores de la sociedad.

Todos los factores que se integran en la película están al servicio del tema.

Y el tema es Ombasi y el padre, según percibamos el tema del racismo, etc..., o la posición de nosotros en lugar del padre, porque creemos que uno de los elementos más importantes para disfrutar un film es la emoción que suscita, que aquí es mucha. Los espectadores, la audiencia, necesita sentir con y por los personajes.

En fin, esta valoración estética es la que se hace teniendo en cuenta todos los elementos que más directamente permanecen en la memoria del espectador. Es lo que también se denomina PUESTA EN ESCENA, es un término que llega al cine desde el teatro y significa “montar un espectáculo”. En un film describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre.

Todos recordamos , por ejemplo, el vestuario de “*El perro del hortelano*”.

Todo el texto de un guión es montado espectacularmente para ser captado por la cámara. Incluye esos movimiento de cámara ya estudiados por nosotros, los planos y todo lo que el cine comparte con otros espectáculos y que conforman su estética, por ejemplo podríamos citar los decorados, en este caso naturales, el maquillaje, el reparto, los movimientos de los actores, etc..., es decir, lo que llamamos componentes de la producción y componentes humanos.

Aquí, vestuario, etc..., sirven especialmente para completar el retrato de esa familia de a pie, y por otro lado el vestuario característico negro, de cuero, de los nazis y la forma descuidada de vestir de los traficantes.

Es memorable la escena en la que los skins bajan de sus motos y de espaldas se aproximan a Ombasi y Dori que acaban de salir del agua. El contraste en la iluminación es marcadísimo.

Los neonazis, están de espaldas, completamente de negro, haciendo oscura casi toda la pantalla y en el centro, de cara, muy próximos uno a otro Dori y Ombasi, ella vestida de colores claros y los dos iluminados por los rayos del amanecer. El contraste es fortísimo y plantea el rayo de luz de la inocencia de **Ombasi y Dori**, que en ese momento no se plantea ningún

problema respecto a Ombasi, en medio de la oscuridad de los planteamientos nazis.

Concluyendo, podemos decir, que estéticamente es un film muy bello.

---

## **Aportaciones de la película a la obra de teatro**

---

Los cambios que hemos observado entre la obra de teatro y la película son muchos y muy significativos.

La película aporta otro significado diferente a la obra de teatro. Es mucho más dura.

Los personajes de la película cambian el equilibrio que existía en la obra literaria y de esta forma le permiten a Uribe acercarse a temas de actualidad desde otro punto de vista

En la obra de teatro la familia no es “buena”. El padre es agresivo en todo momento y con todos los componentes de su familia, y por supuesto, con Ombasi, al que hiere con la barra de hierro del coche y él pierde un ojo en la agresión mutua, así como también perderá a su familia a raíz de los acontecimientos ocurridos.

Pero en la película la familia es menos mala. La figura del padre aparece como cobarde, demostrándolo en varios momentos:

1.- En el chiringuito al comienzo de la película, que no planta cara e incluso paga a los que después veremos como contrabandistas, es decir personajes al otro lado de la ley y sin respeto por ella ni por nadie.

2.- Cuando por primera y segunda vez va a la caravana de los nazis; en la primera no reacciona con entereza y en la segunda ya no puede y su salida de allí es humillante.

3.- La cobardía es total cuando , y a pesar de su primer instinto de solidaridad, no se atreve a recoger a Ombasi antes de que lleguen los skins y lo maten. En su cara se refleja el sentimiento de dolor por Ombasi y por él mismo.

Luego la primera conclusión es que aquí Antonio, el taxista no es agresivo, no pega en ningún momento a Ombasi como en la obra de teatro, sólo hace conatos de pegar a los más débiles: los niños, pero, en realidad, tampoco lo hará nunca.. Si que curiosamente en el teatro amenaza a Ombasi con una palita infantil de jugar en la arena y más tarde con la barra del coche, y en la película desde el principio con un rastrillo más amenazador. Uribe ha cambiado completamente a ese padre.

Y la segunda conclusión es que esta actitud del padre servirá para unir más a la familia. La unión vendrá dada por la vergüenza, por el sufrimiento de lo que podrían haber hecho y no han hecho y por el cargo de conciencia de un asesinato, porque al fin y al cabo ellos también lo han

matado dejándole morir. Esto les une más y no les separa como en la obra original.

La obra es una tragicomedia, por los efectos de humor, que en el cine están más atenuados. En la obra, el humor de situaciones y de diálogos es bastante más abundante y sin embargo, en el film Andrés Pajares no busca un registro de humor, sólo alguna vez:

-“Yo no drink, taxista”.

O que Ombasi haya cambiado el “Butragueño” con el que saludaba en la función de teatro, por un más actualizado “Indurain”.

Pero poco más. De ahí que en cine se convierta en una tragedia, donde está más presente el PATHOS. La tensión va en aumento para dejarnos al final mal sabor de boca.

Por eso hemos venido analizando y defendiendo que es una película de TESIS, que apela a la razón defendiendo una idea y con clara intención de hacer reaccionar

Aparte de la gran interpretación de Pajares, convirtiendo al padre en otro personaje diferente al que creó el autor Ignacio del Moral, tenemos el personaje que interpreta María Barranco. Ella hace dos aportaciones importantes:

1.- El monólogo improvisado, que no tiene la obra de del Moral, muy bonito contando sus desdichas y otra aportación es que el personaje



que más se acerca a él, cuando en un principio es la más reacia a querer entender a Ombasi y termina , no solo viendo que no debe tenerle miedo , sino con un verdadero acercamiento a él. Por él y por ese baño al amanecer ella recobrará su juventud perdida, la que añora dentro de la infelicidad de su matrimonio.

De ahí que llegado este momento podamos decir también que en este aspecto ha quitado el protagonismo de la niña de entender a Ombasi. En la función de teatro es la niña la que le entiende y quiere hacer algo por él y aquí los niños tienen poca entidad, sólo son personajes de apoyo . A la niña solo se la da la oportunidad, igual que en la obra, de introducir a Ombasi en la acción.

Ahora bien, si decimos que Dori llega a tener un acercamiento a Ombasi, le ve como más listo que a su marido y ve que es bueno, también es curiosamente el personaje que más cambia. En la obra de teatro quiere defender a sus hijos, por encima de todo, del negro amenazador y en la película también es por los niños por lo que deja abandonado a Ombasi, pero por temor a los skins, y no a él. Ese es un cambio radical respecto a la obra literaria.

Esa patética exclamación:

- “ ¡Arranca, Antonio,¡ por Dios!!.”

O la siguiente, cuando fuera del taxi, Antonio duda entre recogerlo o no y le pregunta si está bien, cuando ella grita:

- “Los niños..., ¡ me matan a los niños!”

Se refiere a los neonazis. No es por Ombasi, es por los nazis, aunque el resultado sea el mismo al fin y al cabo, en la obra literaria Ombasi muere y en la película también y en los dos casos la familia ha tenido la oportunidad de ayudarle y no ha querido.

La diferencia es la ya mencionada: Antonio en el teatro pega a Ombasi y en el cine ese papel lo desempeñan los nazis, con lo cual se excluye a la familia y se les da el papel a los nazis, que todos asumimos que tiene que ser así, lo cual es muy grave. La prueba está en lo mal que se sienten Dori y Antonio, ya a salvo avanzando por la carretera dentro del coche con esos gestos de dolor y lástima. Los mismos que tenemos nosotros aunque no sabemos muy bien si nos los inspira Ombasi, la familia por su actitud o los propios nazis por la significación cruel que inevitablemente tienen.

Otra aportación es la realización fílmica de los sueños. Uribe materializa los de la madre, aunque sea con su marido y en la obra no. Y la profecía, la premonición del cadáver ( en el guión es el padre en vez de un amigo) también fílmicamente a nosotros nos parece correcta. Es más breve y menos lírica que en la función. Y las imágenes son correctas.

Por otra parte debemos decir que en la obra literaria la bujía no está perdida, sino en el forro de los bolsillos rotos del padre y en la película sí se pierde de verdad y Dori la encuentra en la playa, tal vez en unos hechos un tanto más inverosímiles.

Un efecto extraordinario en la película es que no entendamos a Ombasi y se mezcle con las otras lenguas alemana e inglesa, y se produzca en el espectador el efecto de la incomprensión total, porque además no hay subtítulos en castellano, de modo que el público tampoco sabe lo que están diciendo. En el teatro no ocurre, oímos y entendemos a Ombasi aunque se deje entrever que no es así.

La aportación más grande de la película a la obra es sin duda la incorporación de otros personajes: los tres skins y los tres traficantes. Todos ellos personajes al otro lado de la ley

¿Por qué? ¿Qué significado tienen? ¿Qué aportan?

Pues cambiar la mirada del espectador y servir para situarnos: a un lado la familia, al otro esos seis personajes y en el centro y vapuleado por unos y otros, Ombasi.

El cambio es tan grande al introducir a los skins, que son ellos los que asumen la mitad de la película y son los “malos” tópicos que todos tenemos en mente.

Eso ha sido una superficialidad del director.

Y respecto a los traficantes, sirven para una escena a la que no se le ha dado la importancia que verdaderamente tiene.

Cuando en la noche Dori y Antonio oyen el ruido de un coche y corren a pedir ayuda o una bujía que les saque de allí, de pronto se ven atrapados en las garras de los traficantes, a los que se les empieza a ver otros fines, especialmente con Dori y en los que uno de ellos, Rafa, no quiere participar. En una situación que parece cerrada, es Ombasi el que los salva. En el guión original, al ver llegar a lo lejos a Ombasi con unas teas ardiendo, los contrabandistas piensan que son los nazis que merodean por el lugar y huyen con pavor. En la realización definitiva de la película no llegan a emitir ese mensaje, sino que más bien el miedo a lo desconocido les lleva a apartarse rápidamente del lugar dejándose incluso a Rafa, ese personaje medio idiotizado que luego tendrá también su cometido. No parece muy normal, pero sí es capaz de separar el bien y el mal y ayudar a la familia.

Decimos que es una escena con una grandeza no estudiada suficientemente porque, en efecto, Ombasi les salva de una situación que a todas luces se perfila como tremenda para la pareja, y los dos quedan muy agradecidos, hasta el padre llega a decir:

**“- Te debo una”**

Y es una frase muy importante, porque efectivamente, la vida y la situación que se plantea le ofrece las circunstancias oportunas y necesarias para que le devuelva la moneda, para que ellos le puedan salvar a él; y la valentía e iniciativa que demostró Ombasi sin saber en qué se metía, no la demuestra el padre. Sigue mostrando la cobardía que le caracteriza en toda la película y que no aparece en la obra de teatro.

El tercer contrabandista, el ya mencionado Rafa, también tiene un papel determinante en la película (personaje que tampoco aparece en la obra), porque intenta ayudar a la familia en dos ocasiones y eso le conduce a la muerte, la misma que ve Ombasi tienen preparada para él. Este es el significado de este personaje, anticipar lo que sabemos ocurrirá con Ombasi. Ese apaleamiento de Rafa es una escena de las más duras de la película.

Sobre la película, Federico Monserrat, director del montaje de *“La mirada del hombre oscuro”* en Córdoba ha dicho:

**Creo que lo mejor de la película es su iluminación, la interpretación de A. Pajares y el tacto con el que se han interpretado y dirigido las escenas que más chirrían en cine: Ombasi/cadáver. Creo que lo sobrenatural, los espectros funcionan bien en teatro y mal en cine. La aparición de los neonazis resta fuerza y credibilidad. Es un tópico en una obra que pretende romper con los tópicos. Además el hallazgo de la bujía es más increíble que en teatro. Por otro lado, María Barranco parece un personaje de los Morancos y la interpretación de los niños es muy floja.<sup>122</sup>**

---

<sup>122</sup> Correspondencia del Sr. Monserrat con la autora. Aranjuez. Febrero de 1999.

El autor de la obra de teatro Ignacio del Moral dice:

**A mi como película, si yo no supiera nada de la obra es una película que está muy bien, tienen muchas virtudes, una de ellas la intencionalidad que es la de la obra y llevada a un paroxismo visual que implica una cierta simplificación, pero que es muy contundente y es una película honrada en este sentido, honrada y al mismo tiempo con malicia de hombre del espectáculo que vende la cosa, digamos, un poco a la americana.<sup>123</sup>**

Y el propio Uribe confirma

**Bueno, en realidad, ahora que me acuerdo...hacía 5 años que conocía la obra. A mí me enviaron la obra de Antena 3 que era quien estaba metida en la producción al principio, me mandaron un primer guión, no la obra, un primer guión escrito por Juan Potau, con el cual yo ya había trabajado en “El rey pasmado” y me lo enviaron por mediación de Pajares, o sea en realidad, quien leyó la obra y quiso convertirla en una película en un principio fue Andrés Pajares y él fue quien me mandó la obra y pretendía que la hiciera María de co - protagonista con él.**

**Yo leí el primer guión de Potau y no me hizo mucha gracia porque lo había encaminado en un tono que no me gustaba nada y entonces leí la obra de esa función de teatro que no he visto nunca, pero la leí y sí que me enganchó..**

**Pero del primer guión de Potau no utilicé absolutamente nada, yo hice otra versión y no había nada igual. Incluso tuve indecisiones con el final, que se rodó improvisadamente al final, porque curiosamente esta es la única película que he rodado casi en orden, no lo había hecho nunca y con varias posibilidades de final, incluso una parecida la obra de teatro, pero al final quedó así.<sup>124</sup>**

Esa es otra gran diferencia: el final. El final de la obra de teatro se centra en el diálogo de los dos negros - Ombasi y su amigo-, ya muertos y explicando qué ocurrió anteriormente, con un cierto efecto mágico.

En la película esto no sucede, el cadáver no mantiene conversación ninguna con Ombasi en ese final (sí curiosamente en la película tiene el

---

<sup>123</sup> Entrevista personal con el autor. Madrid. Noviembre 1998.

nombre de Yambo, y en la obra de teatro era simplemente el cadáver). Ese efecto mágico se desvanece y la película queda absolutamente realista.

Esa es otra de las aportaciones de la película, el crudo final.

Y hablando de esa terminación, las secuencias en las que la familia ya dentro del coche huyendo, ven avanzar por el lateral a Ombasi corriendo, desnudo y las miradas de todos los componentes se giran hacia esa acción son impresionantes, como lo será también cuando Ombasi se lanza sobre el capó para rogar ayuda. Ayuda que se le desestimaré.

Y cuando ya queda abandonado y no hace nada por incorporarse de la carretera, vencido de antemano, muerto ya, no comprendiendo la actitud de la familia y preguntándose ¿qué más le da ya todo? vemos esa patética imagen que es la misma que los niños ven desde la ventanilla, la que los padres también están viendo por el retrovisor y observamos ¡qué conjunto de expresiones! de pena por él mismo, por lo que no han sabido comprender.

Y ese desnudo de Buale, para impresionar más aún. Despojados de todo ¡despojémosle también de la vida entre todos! porque todos estamos ahí. La película implica mucho más que la obra de teatro. El teatro te deja complejo de culpa y la película creemos que va más allá. Buale sólo

---

<sup>124</sup> Entrevistas personales con Imanol Uribe. Madrid. Marzo 1999

arropado por el paisaje, su único compañero incluso al más allá, a la muerte, porque en ese paisaje morirá.



## Josep Maria Benet i Jornet

---

### DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS

---

**-20-6-1940:** Nace en Barcelona. Estudia Filosofía y Letras (Filología Románica entre 1962 y 1966). Es profesor de Literatura Dramática en el “Institut de Teatre” de Barcelona desde 1974 hasta 1981.

**-1963:** *“Una vella, coneguda olor”* (*“Un viejo y conocido olor”*). Premio J. M. de Sagarra en 1963. Estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1964 por la Compayia Titular Catalana el 30 de septiembre de 1964. Emitida por el circuito catalano-balear de TVE en 1975. Publicada en Occitania en 1964. Segunda edición en “Catalunya Teatral” nº 170 ed. Millá 1980

**-1964:** *“Fantasía per a un auxiliar administratiu”* (*“Fantasía para un auxiliar administrativo”*) publicada y estrenada en 1970 en Palma de

Mallorca . Estrenada por el Esbart Teatral de Castellar del Vallés en 21 de noviembre de 1970. Publicada en “Raixa” nº 78 ed. Moll, 1970

**-1966:** “*Cançons perdues*” (“*Canciones perdidas*”) publicada en Moll, Palma de Mallorca en 1970 y estrenada en 1971 en el Teatre Estudi de Reus por el grupo “La Tartana” el 4 de enero. Publicada en “Raixa” nº 78 ed. Moll 1970

**-1968:** “*Marc i Jofre o Els alquimistes de la fortuna*” (“*Marc y Jofre o Los alquimistas de la fortuna*”) publicada en Edicions 62 en 1970 Escrita entre 1966 y 1968. Premio Crítica de la Revista “Serra D’Or” 1970. Publicada en “El Galliner” nº 6. Tercera edición 1985. No estrenada.

**-1969:** “*La nau*” (“*La nave*”); publicada en 1977, estrenada en 1970, editada en castellano en el núm. 158 de “Primer Acto” en 1973, traducida por Jordi Coca y en inglés, traducida por George E. Wellwarth, y publicada en la revista de New York “Modern International Drama”, vol. 8, nº 1, Fall 1974 y 1976 y también en “Tres catalans dramatits”, Engendra Press, Montreal, 1976. Traducida al francés por Jean-Pierre Moumon y publicada en la revista “Antares”, vol. 9, La

Valette, France, 1983. Estrenada en el T. Romea de Barcelona en 1970 por el Grup de Teatre Independent, el 1 de junio de 1970. Emitida por el circuito de TVE catalano-balear el 1 de abril de 1981. Publicada por “El Galliner” nº 40. Edicions. 62, 1977. Segunda edición, 1983. .

**-1970:** *“L’ocell Fénix en Cataluña o alguns papers de láuca”* ( *“ El ave Fénix en Cataluña o Algunos papeles de las aleluyas”*). Pieza corta. Estrenada por el Patronat Cultural Recreatiu de Cornellà de Llobregat en 1971 por el grupo El Corn, el 8 de mayo de 1971. Publicada en la revista “El Pont” nº 41, Barcelona, 1970. Recogida en el volumen de “El Galliner” nº 22, Ed. 62, 1974. Segunda edición 1982.

**-1970:** *“Taller de fantasía o La nit de les joguines”* (*“Taller de fantasía o La noche de los juguetes”*), publicada en 1976 en Edicions 62 en Barcelona, EADAG. Escrita en 1970. Compuesta por piezas cortas para niños que aparecieron en la revista “Cavall Fort”, en los números 182, 186, 202, 211 y 220. Estrenada en el Teatro Romea el 7 de marzo de 1971 por la Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual. Algunas de las piezas de que consta fueron emitidas en traducción castellana por TVE en 1972. El original, con el añadido de dos piezas breves más, fue publicado por “El Galliner”, nº34, Ed. 62, décima edición, 1990. Traducida al castellano

por Ramón Pouplana y publicada por la revista “Yorick” nº 47, abril de 1971.

**-1971:** “*Berenàveu a les fosques*” (“*Merendabais a oscuras*”) publicada y estrenada en 1972 en Edicions 62 en Barcelona. Escrita entre 1970 y 1971. Premio Ciutat de Sabadell, 1971. Estrenada en el Teatre de la Passió de Esparraguera por el grupo GOC, el 1 de junio de 1972, y en régimen profesional, en el Teatro Capsa de Barcelona, por la Compañía Titular, el 20 de marzo de 1973. En 1976 fue emitida por el circuito catalano-balear de TVE. Publicada por “El Galliner” nº 13. Ed. 62, 1972; quinta edición, 1988. Traducida al castellano por Alberto Clavería y estrenada por TVE, con el título de “*Vivíais a oscuras*”, en el segundo canal, el 9 de septiembre de 1981.

**-1971:** “*Tedi de febrer*” (“*Tedio de febrero*”), publicada en 1972 y en 1974 en Edicions 62 en Barcelona. Pieza corta. Estrenada por la Agrupació Maragall en Sant Cugat del Vallés (Barcelona), el 6 de mayo de 1977. Publicada en la revista “El Pont” nº 56, Barcelona, 1972. Recogida en el volumen de “El Galliner”, nº 22 Ed. 62, 1974. Segunda edición, 1982.

**-1973: “*La desaparición de Wendy*” (“*La desaparición de Wendy*”)**

Escrita en 1973 y estrenada por el Centre Sant Pere Claver , en Barcelona, el 6 de febrero de 1977. En régimen profesional, estrenada en el teatro Villarroel de Barcelona por el Centre Dramàtic de la Generalitat, en marzo de 1985. Estrenada también por la misma compañía en traducción castellana de Jaume Villanueva en los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid en diciembre de 1985. Publicada en “El Galliner”, nº 22 y en Edicions 62 en 1974; Segunda edición , 1982.

**-1973: “*Supertot*” (“*Supertodo*”).** Estrenada en el T. Romea de Barcelona en 1974 por el Grupo “U de CUC” el 10 de noviembre de 1974. Publicada por “El Galliner”, nº 34 Ed 62, 1976. Décima edición 1990. En castellano, traducida por Francesc Alborch y publicada en “Teatro Edebé” nº 13. Ed. Don Bosco. Barcelona, 1975; tercera edición 1985. Esta traducción fue emitida por TVE en septiembre de 1975. En portugués, traducida por Roberto Blat Lage y estrenada en Sao Paulo (Brasil) el 17 de marzo de 1979. En euskera, traducida por Patxi G. Ardanaz y estrenada en Pamplona, en diciembre de 1987 y también por Producciones Quiquilimón en Gijón (Asturias)

**-1974 : “*En la clínica. Apunte sobre la belleza del tiempo-1*”**

**-1975: “*Revolta de bruixes*” (“*Motín de brujas*”),** publicada en 1976, estrenada en 1977, primero por Aem Teatre, de Lérida con dirección de Ramón Gilabert (dentro de la Mostra de Teatre Ciutat de Lleida) y posteriormente con traducción castellana del C. D. Nacional de Madrid para cerrar la temporada 1979-80 ( 24 de abril) en el teatro María Guerrero con la dirección de Josefina Molina, y traducción de Amparo Tusón. En el T. Romea de Barcelona en 1981 dirigida por Josep Montayés y Josep María Segarra y representada por el Teatre de L’Escorpí en diciembre de 1981 y en el Teatre Joventud de Barcelona en 1996 con dirección de Lourdes Barba. Emitida por el circuito catalano-balear de TVE el 23 de marzo de 1976. Publicada por Edicions Robrenyo de Teatre, nº 5, 1977; segunda edición 1981; tercera edición publicada por Ediciones 62/Ediciones Orbis, S.A., en la colección *Historia de la Literatura Catalana*, nº 19, 1984. En castellano, la traducción de Amparo Tusón fue publicada en “Rte escénico” nº 33 Ed. Preyson, Madrid. Traduc. al inglés.

**-1975: “*Helena a l’illa del baró Zodiac*” (“*Helena en la isla del barón Zodiac*”),** editada en francés en 1976. Estrenada en el Casino de l’Aliança de Poble Nou, Barcelona en 1975 por la Compañía de Pepa Palau el 13 de diciembre de 1975. Publicada por ediciones Robrenyo de Teatre, serie infantil nº 2, 1977. En castellano fue traducida por Carme

Barberá y emitida por TVE, dividida en dos episodios, en marzo de 1976. Al francés, traducida por Montserrat Romañá y publicada por “Théâtre Enfaance et Jenunesse”, París, enero-junio de 1976. En búlgaro fue traducida por Banko Bankov y estrenada en el teatro de la Juventud de Sofía en marzo de 1990.

**-1975: “*El somni de Bagdad*” (“*El sueño de Bagdad*”)** publicada en 1977 por Robrenyo de Teatre, estrenada en 1976, editada en castellano, colec. Edebé núm 14 ediciones Don Bosco en 1978. Estrenada en el T. Romea de Barcelona en 1976 por el Grupo U de Cuc el 22 de febrero de 1976. En castellano fue traducida por Francesc Alborch y publicada por Teatro Edebé, nº 14 Ed. Don Bosco, Barcelona, 1977. Esta traducción fue emitida por TVE, dividida en dos episodios entre enero y febrero de 1977

**-1977: “*Rosa o el primer teatre*” (“*Rosa o el primer teatro*”).** Pieza corta. Estrenada en 1977 en Orfeó de Sants, Barcelona, dentro del espectáculo “*Crac o la caiguda del teatre vertical*”. Publicada en “El Galliner” nº 86, en Edicions 62, en 1985

**-1977: “*La Fageda , Apunts sobre la bellesa del temps-2*” (“*El bosquecillo de hayas, Apuntes sobre la belleza del tiempo*”),** escrita en 1977 publicada en 1979 en “El Galliner” nº 48, en Edicions 62 Barcelona . Dos piezas cortas. Sala Beckett, Barcelona 1990.

**-1978:** “*Quan la radio parlava de Franco*” (“*Cuando la radio hablaba de Franco*”). En la redacción de esta obra se contó con aportaciones de Terenci Moix. Publicada en 1980, estrenada en 1979 en el T. Romea y por Producciones A. G. y Cooperativa Teatral en 1979. Emitida por el circuito catalán de TVE y publicada en “El Galliner” nº 55 Ed. 62, 1980, tercera edición 1990.

**-1978:** “*Descripció d’un paisatge*” (“*Descripción de un paisaje*”) publicada en 1979, Edicions 62, Barcelona. Primera edición castellana, núm 183 de la revista “Primer Acto” en 1980. Estrenada en el T. Romea, Barcelona, el 22 de noviembre de 1979 por el T. Estable de Barcelona. Escrita entre 1977 y 1978. Emitida por el circuito catalán de TVE. Publicada en “El Galliner” nº 48 Ed. 62, 1979. Al castellano traducida por Roser Berdagué y publicada en la revista “Primer Acto” nº 183, febrero de 1980

**-1979:** “*Baralla entre olors*” (“*Pelea entre olores*”). Escrita en 1979. Emitida por el circuito catalano-balear de TVE el 7 de enero de 1981. Al castellano, traducida por el autor y emitida por TVE con el título “*Un lugar para vivir*”, en 1987. Publicada por “Catalunya Teatral” nº173 ed. Millà, 1981

**-1982:** “*Elisabet i Maria*”, escrita en 1969. Inspirada libremente en Schiller. Emitida por el circuito catalano-balear de TVE, dividida en



cinco capítulos entre el 15 y el 22 de octubre de 1979. Publicada en “El Galliner” nº 68 Edicions 62 ,en 1982.

**-1985:** “*El tresor del pirata Negre*” ( “*El tesoro del pirata Negro*”) formando parte del libro “*Al peu de la lletra*” (“ *Al pie de la letra*”) escrito en 1983, ed. Onda, Barcelona 1985; traducida al castellano por Teresa Mañá . No estrenada.

**-1985:** “*El manuscrit d’Ali Bei*”, Edicions 62, Barcelona, 1985 . T. Lliure de Barcelona el 9 de marzo en 1988. Premio Sociedad General de Autores en 1984 y Premio de la Crítica de Serra d’Or en 1986. Escrita entre 1979 y 1984. Emitida por el circuito catalán de TVE el 10 de noviembre de 1989. Publicada por “El Galliner” nº 90 Ed. 62, 1985 seg. ed. 1988. Una tercera edición , acompañada con fotografías del estreno fue publicada por el T. Lliure en 1988. en castellano traducida por Mercedes Abad y publicada por Ed. Preyson. Madrid, 1985

**-1985:** “*Dins la catedral; Josafat*”, (“*Dentro de la catedral, Josafat*”). Emitida por el circuito catalano-balear de TVE con el título “*Josafat*”, el 13 de julio de 1976. Publicada por “El Galliner” nº86 Ed. 62, 1985. Adaptación de Prudencia Bertrana

**-1989-90:** “*El viatge*” (“*El viaje*”). Adaptación de la novela “*El pianista*” de Manuel Vázquez Montalbán, traducida por Josep M. Benet

- 1990: *“Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc”*, Edicions 62, Barcelona, 1989. Estrenada en el T. Romea de Barcelona en 1988 por el Centre Dramàtic de la Generalitat el 12 de febrero. Escrita en 1987. Publicada en “El Galliner” nº110. Ed. 62, 1989. Segunda edición 1989. En castellano traducida por Sergio Mustieles y publicada por Ediciones Antonio Machado S:A. en 1990. Basada en la obra de Joanot Martorell
- 1990: *“Ai, carai!” (“Vaya, vaya”)*, Edicions 62, Barcelona, 1990. T. Lliure en 1989, el 11 de octubre. Premio de la Crítica Serra d’Or en 1989. Escrita ente 1985 y 1988. Emitida por el circuito catalán de TVE el 1 de enero de 1990. Edición acompañada de fotografías del estreno, realizada por el T. Lliure, 1989. Trad. al inglés.
- 1990: *“Dos camerinos; apunts sobre la bellesa dels temps-3”*. Publicada en la Rev. Pausa nº3,
- 1990: *“La Fageda”*. Dirigida por Sergi Belbel. Compañía Sala Beckett.
- 1990-91: *“La historia de Carlota quan se’n va a anar a salvar el seu amic de les mans de la dona de neu”* . Barcelona Vicens Vives, 1992. Ala Delta, 42
- 1991: *“Desig” (“Deseo”)*, escrita en 1989. Publicada por la Revista Escena nº2, octubre de 1989 y Tres i Quatre, Valencia, 1991 (en castellano por S. Sinisterra, en *“Teatro español Contemporáneo. Antología”* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid, 1992 .

Estrenada por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya en el T. Romea de Barcelona en 1991 con dirección de Sergi Belbel y en Madrid en la Sala El Mirador en 1992, y en el GREC- 97. En Francia con traducción de Rosine Gars y dirección de Pierre Chabert también en 1997. Premio Crítica Serra D'Or 1989. "*Desire*", trad. de "*Desig*" en "*Contemporary catalan plays*". ed. David George and John London. Lodon: Methuen Drama 2000. 105-174 (Lectura dramatizada de "*Desire*": The studio, Royal Exchange Theatre, Manchester, Inglaterra "Made in Spain series", dir. Suzanne Bell, 11 de nov. 1999

**-1994:** "*Fugaç*" Estrenada en el T. Romea en 1994, y en Madrid por el Teatro de Fin de Siglo con dirección de Ernesto Caballero.

**-1994:** "*E.R.*", PREMIO NACIONAL DE LITERATURA DRAMÁTICA en el 95 . Estrenada por Teatre Lliure en 1994 en Barcelona con dirección de Josep Montanyés y escenografía de Chass Llach y Lluís Homar.

**-1996:**"*E.R.*". ( Fuera de Cataluña titulada "*Algún día trabajaremos juntas*"). Estrenada en circuito comercial en gira por toda España. En versión cinematográfica "*Actrices*". 3ª edic. Bacelona. Edicions 62, 1997 (Els llibres de l'Escorpí. Teatre/ El Galliner, 140). Premio Rojas de Toledo y Premio Celestina.

**-1996:** *“Testamento”*. Estrenada en primer lugar en el T. María Guerrero, 1996 bajo la producción del Centro Dramático Nacional, con dirección de Gerardo Vera. El 25 de junio de 1997 se estrena en el Teatre Romea de Barcelona, dirigida por Sergi Belbel. Traducción al francés y versión cinematográfica con el título de *“Amic/Amat”*. Barcelona, Edicions 62, 1996 (Els llibres de l’Escorpí teatre/ El Galliner nº 149) . Representada en la IV Muestra de Teatro Contemporáneo de Alicante por la cía Chácena

**-1997:** *“Precisament avui. Hotel de mala mort”*. Estrenada con dirección de Ferran Madicco por la Coordinadora de Salas Alternativas en el Teatre Artenbrut el 27 de julio de 1997

**-1997:** *“El perro del teniente”*. Estrenada en la Sala Beckett de Barcelona el 2 de febrero de 1999 junto con *“La sangre”* de S. Belbel. Las dos obras compartieron temática, reparto, espacio escénico y director.

**-2000:** *“Alopecia”* . Integrada en el espectáculo *“¡Hombres!”* del grupo “T de Teatre” y estrenada en Madrid y Barcelona.

**-2000:** *“Olors”*, dirigida por Mario Gas (TNC, 2000). Barcelona. Edicions Proa, 2000. Estrenada en el T. Nacional de Catalunya en 2000.

**-2001:** *“Eso a un hijo no se le hace”*. Estrenada en el T. Isabel la Católica de Granada en 2001.

-2002-2003: Escribe y estrena en Barcelona “*La habitación del hijo*”

EMITIDAS POR TVE: “*Taller de fantasía*”, “*Supertot*”, “*Helena en la isla del barón Zodiac*”, “*El sueño de Bagdad*” y otras en catalán en el circuito de Cataluña y Baleares : “*Una vella, coneguda olor*”, “*Berenàveu a les fosques*” y *Revolta de bruixes*”. También para este circuito adaptaciones de textos ajenos : “*Josafat*” y “*María Estuard*”

GUIONES ORIGINALES: “*Un somni i mil enganyfes*” (“*Un sueño y mil engaños*”), y “*Gerani a L’hivern*” en TV3 (Género dramático) “*La senyora Llopis declara la guerra*”, “*A través del celobert*” (*A través del patinillo*) (Telenovelas)

OBRAS NO TEATRALES:

-*Fidenet i la maldat amb potes. Barcelona ; Hymosa, 1983*

-*La malicia del text* (Lectures de narrativa i teatre en català), *Barcelona. Curial, 1992, Biblio. d’Els Marges*

Escribe, también, versiones de obras de otros autores como la de Angel Guimerá de su obra "*Terra Baixa*".

En las décadas de los 80 y 90 estrena con cierta frecuencia y con éxito y su popularidad últimamente ha aumentado por ser el autor de la más famosa serie televisiva catalana "*POBLE NOU*" (fenómeno socioteatral, que se ha mantenido en antena las temporadas 93 y 94), además de otras como "*Laberint d'ombres*"(del 98 al 00)

Otras series en la que ha participado para televisión en Cataluña son: "*Vidua peo no gaire*", "*Recordar, perill de mort*", "*Una hora en blanc*", "*L'Avinguda del desastre*", "*Pedralbes Center*", "*Rosa*"( serie de 33 capítulos de 50 minutos, escrita conjuntamente con Joan Marimon en las temporadas 95-96) y "*Nissaga de poder*"( más de 400 capítulos de 30 minutos del 96 al 98) y "*Nissaga /L'herencia*" ( 2ª etapa de "*Nissaga de poder*", desde 1999). Colabora con la televisión desde 1975 con guiones y adaptaciones teatrales . Una de sus últimas colaboraciones con TVE ha sido en la serie · "*El súper*".

Además como autor ha escrito guiones de cine y de radio (especialmente de ficción)

### OTROS PREMIOS:

- Josep M. de Sagarra ( 1963).
- Crítica Serra D´Ors (1970, 1986, 1989)
- Ciudad de Sabadell (1971)
- Ciudad de Palma (1977)
- SGAE (1984) en su primera edición para obras teatrales en lengua catalana por unanimidad del jurado a su obra “*El manuscrito d´Alí-Bei*”.
- Premio Nacional de las Artes Escénicas (1991)
- Premio Nacional de Literatura Catalana (1991)
- Premio Nacional de Literatura Dramática (1995)
- Homenaje a su persona y obra en la VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante (18-26 de noviembre de 2000)

---

## CONTEXTUALIZACIÓN

---

Josep María Benet habla de sí mismo explicando que su madre era ama de casa

Hija de un médico políticamente muy de derechas. Mi padre era oficinista e hijo de un humilde payés moderadamente de izquierdas. Tengo una hermana mayor que yo. Postguerra: angustia moral y material. Colegio de los padres escolapios de San Antón: allí, asustado, tomé conciencia de mi mediocridad. Siempre escribí, sin pretensiones de nada. Después del cuarto curso de bachillerato empecé algo llamado peritaje industrial. Desastre. Mi padre, desconcertado, asumió que tenía un hijo tonto, y me regaló terminar el bachillerato y empezar la carrera de Letras. Universidad, antifranquismo, conciencia de que pertenezco a una cultura minoritaria y, por tanto, siempre en peligro. Ya estaba escribiendo teatro. En 1963 gané –más sorprendido que yo, nadie- la convocatoria inicial del premio Josep M. de Sagarra con mi primera obra en catalán, “*Una vella, coneguda olor*”. Terminó la carrera. Escribo. Mili. Escribo , trabajos editoriales. Escribo. Algunos premios teatrales. Estreno poco y mal. Tiempos difíciles. Profesor en el Institut del Teatre, aproximadamente entre 1973 y 1981. A partir de 1975, y hasta hoy, casi de forma continuada, trabajo para televisión. A partir de 1978 mis obras empiezan a representarse profesionalmente con bastante regularidad, también hasta hoy. Me caso. Una hija. Me separo. Televisión y teatro, televisión y teatro. La televisión me ha dado amigos y comodidades materiales. También satisfacciones profesionales. El teatro...El teatro, sencillamente, le da un precario, pero fundamental sentido a mi vida. He escrito algo más de 30 textos de escritura dramática (...).”<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> BENET I JORNET, Josep. (1996) *Testamento*. Ed. Visor. Madrid. (Prólogo) p. 2



De las obras que ha escrito se puede decir que tienen gran compromiso político y que, todas ellas, bajo un cierto aire de entretenimiento, abordan temas psicológicos de interés, tratados con habilidad.

Su mundo surge de un país que ha salido de la guerra, ha pasado por el franquismo y después del 75, la transición, el período socialista y el desembarco del PP en el gobierno, evoluciona en otros sentidos e ideologías.

Entre 1963 y 1975 escribe 17 obras de teatro y posteriormente muchas más. Hablemos de algunas de ellas:

“*Berenàveu a les fosques*” y “*La desaparición de Wendy*”, tratan del pasado. La segunda desentraña el mito y habla del deseo de ruptura con el realismo.

“*Revolta de bruixes*” es una de las obras- clave en su trayectoria, y es necesario destacar la simbología de cada personaje .

“*Descripció d’un paisatge*” plantea dos vías temáticas paralelas: la visión actual e hipotética del poder político y una reinterpretación del mito de Hécuba (**Ragué-Arias: 1996:57**)

Y llegamos a las obras de compleja estructura como “*El manuscrit d’Alí Bei*” y “*Ai, carai*” que estrena el Lliure con Rosa M<sup>a</sup> Sardá como directora, (también ha dirigido otras y siempre ha revelado que los textos

de Benet son un regalo) . En “*Fugaç*” observamos el tema de la muerte y del amor imposible en un incesto, aunque su máxima lectura es algo mayor que esto.

Sobre el Premio Nacional de Teatro en 1995, por la obra “*E.R*”. se llegó a decir:

**“Galardón que recompensa una trayectoria que, sin conseguir momentos culminantes, ha sabido evolucionar del realismo costumbrista de sus primeras obras en los años 60 a una estética que, sobre todo a partir de “*Desig*” le acerca a las nuevas dramaturgias catalanas (Ragué :1996: 55)**

Y, como sabemos, siempre ha tenido muy buena relación con la televisión y ha sido muy acertada su vinculación con las teleseries, especialmente las catalanas y, por supuesto, con POBLE NOU, que ha llegado a ser un fenómeno televisivo, como todo el mundo dice

**la serie ha creado una tipología catalana que ha influido notablemente en la interpretación de los actores no sólo en televisión, sino también en los escenarios: es un cierto star-system determinante de la popularidad y éxito de algunos espectáculos estrenados coetáneamente a la proyección de la popular serie( Ragué:1996:55)**

Los temas más recurrentes en sus escritos son **LA INSATISFACCIÓN HUMANA** y **LA NOSTALGIA DE ALGO QUE NUNCA SE ALCANZARÁ**, temática propia de su generación y de la época que transcribe

Josep María Benet inicia la llamada “Generación de 1963”. Especialmente significativa en esos años en la dramaturgia española es “*El manuscrito de Alí Bey*”, Premio SGAE de 1984, estrenada en 1987 con el Lliure. Benet utiliza la historia del aventurero catalán Doménec Badia i Llebllich (1766-1818), quien al servicio de Godoy recorrió el Norte de África bajo la personalidad de Alí Bei, príncipe islámico. El texto no es sólo la historia, sino un triple juego escénico con un personaje, para hablarnos de la identidad y reflexionar sobre el compromiso del individuo con la sociedad.

Por otra parte, es nuestro deber hablar de la vinculación de Benet con el cine, como la mayoría de los dramaturgos actuales (recordemos a Ignacio del Moral, también) porque debemos destacar que ha estado nominado a los Goya por el guión adaptado de su obra “*E.R.*”, (en cine “*Actrices*”)

Digamos de él que, ha sabido evolucionar del realismo costumbrista a formas dramáticas más complejas, y añadir los contenidos que analizan la problemática del país desde distintos ángulos. Así lo vemos en la creación del mito de “DRUDÀNIA”, doble poético o alter ego de Catalunya, que abarca tres obras: “*Cançons perdudes*” (1966), “*Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*” (1968) y “*La nau*” (1970).

Autores contemporáneos suyos son : Josep María Muñoz Pujol y Jordi Teixidor, como más conocidos entre otros. Todos obtuvieron el Premio Sagarra al mejor texto en catalán cuando se vuelve a convocar, pero el primero que lo recibe, aún en el período franquista, será Benet, de ahí que se les conozca también como “Generación Josep María de Sagarra”, entre otras denominaciones que han recibido.

Hoy sigue siendo uno de los autores de referencia en nuestro país, de renombre y prestigio, que sigue escribiendo y que, con seguridad, aún nos deparará grandes obras propias de su microcosmos personal, que al fin y al cabo, es el de todos y cada uno de los seres humanos.

En Barcelona se dice de él que es el termómetro del teatro barcelonés, e incluso desde que estrena, ha inaugurado con sus obras diversas salas como El Principal, El Espai Brossa y cines que antes eran teatros, tales como El Tívoli, El Club Capitol y otros.

De sus amistades, podemos mencionar que fue alumno en los Escolapios de Sant Antoni, con Joan Manuel Serrat, Manuel Vázquez Montalbán y Terenci Moix.

---

## LUGAR EN EL TEATRO ESPAÑOL

---

Dice Benet i Jornet

Cuando yo empecé a escribir,... al cabo de muy poco tiempo de haber empezado a escribir, vino la época en que mi actividad fue considerada casi como delictiva. La literatura dramática estaba periclitada , había cumplido su ciclo y quedaba prohibido reincidir bajo pena de ostracismo casi total. Por aquel entonces empecé yo, pero también empezaron otros muchos autores que, en buena medida, no tanto por efectos de la inevitable selección natural como por la hostilidad creada a nuestro alrededor, y ante la imposibilidad de ejercer el oficio, fueron abandonando tristemente, aceptada la derrota, el campo de batalla. Otros continuamos, que conste en acta. Pero en el mejor de los casos, y para no insultar a nadie más, un servidor fue durante 20 años aquella joven promesa balbuceante, sin nada decente que ofrecer ni por el momento ni nunca, que inexplicablemente conseguía, de todos modos, ir estrenando piezas y era tratado, varapalos aparte, y también en el mejor de los casos, con paternal suficiencia, con cansada benevolencia, sin que, insisto, se admitiese nada sólido de mi presente ni se esperase nada interesante de mi futuro (...). Luego vino el deshielo. Hacia 1985 ocurrió el milagro (...) y la figura del escritor de literatura dramática fue reclamada en Europa y también en Barcelona .<sup>126</sup>

La Historia del Teatro Actual, ya hemos dicho que no se puede escribir sin hablar de “*Bajarse al moro*” de Alonso de Santos, pero

también se escribe con “*Testamento*”, o “*Desig*” del autor que nos ocupa, y alguna más como “*Ederra, o Dña. Elvira, imagínate Euskadi*” de I. Amestoy, “*El veneno del teatro*”, de R. Sirera (traductor al castellano también de Benet) y “*¡Ay, Carmela!*” de S. Sinisterra.

Estos autores, pero especialmente Benet y Sanchís Sinisterra han influido en los autores posteriores, por ejemplo los Bradomines y otros. Benet con 24 años gana el Premio Josep M<sup>a</sup> de Sagarra. Luego viene la crisis del autor literario, fomentada por el teatro colectivo, pero él siguió presentándose a los certámenes y ganándolos y estrenando.

De los componentes de la denominada “Generación del Premio Sagarra”, Benet es el que mantiene mayor presencia en los escenarios.

Benet ya había pasado por el teatro independiente y está muy vinculado a la Sala Beckett de Barcelona.

Sus inicios realistas culminan con “*Motín de brujas*”, obra con la que elevó a la categoría de símbolo la base realista del debate planteado en torno a la Razón y el Irracionalismo.

En 1993 se llevó a cabo en Alicante, durante la Muestra de Teatro Contemporáneo, un SIMPOSIO SOBRE SU OBRA, dirigido por Enric Gallén y también hay que redundar que es ganador del Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura.

Su nombre es relevante en la historia del teatro español y en el panorama catalán de hoy se le asocia con Joan Brossa, Rodolf Sirera y Sergi Belbel.

Desde “*Deseo*” sus obras se han renovado formal, técnica y estilísticamente. También los argumentos. Ha llegado a una culminación propia de la madurez personal e intelectual y de su preocupación por el hombre y la sociedad.

En general se puede hablar de pesimismo del autor y de la perplejidad ante el panorama desolador de una sociedad derrotada moralmente.

En varias obras habla de no entender el mundo, por ejemplo en “*Testamento*”, “*Descripción de un paisaje*” y otras.

En “*El gos del tinent*” y “*Desig*” se aprecia una fusión entre realidad y ficción. En la primera de estas obras vemos uno de los temas más apreciados de Shakespeare: el del poder triunfante, devastador y cruel que lo aplasta todo sin ningún tipo de contemplaciones ni de remordimientos. De esta obra también se ha dicho que es un intento de renovar la literatura dramática catalana actual.

“*La bofetada*” es un homenaje a la última generación teatral en la persona de Sergi Belbel, cuya obra le ha ayudado a marcar aspectos concretos de su obra a partir de “*Desig*”.

Benet y Belbel, en el plano personal son grandes amigos (Benet es el padrino del segundo hijo de Belbel) y profesionalmente su encuentro representa un beneficio mutuo del que Belbel ha llevado a Benet al conocimiento de cosas nuevas y Benet ha enseñando a Belbel los clásicos, a leerlos y a amarlos, como él mismo confiesa. Juntos han utilizado circuitos de Salas Alternativas (rechazando espacios más comerciales), para estrenar en un mismo espacio, con los mismos actores y compartiendo la dirección de Toni Casares, a quien los dos admiran, dos obras que se han visto durante toda la temporada en días alternos. Nos referimos a “*La sangre*” y “*El perro del teniente*”. Un gran reto para los actores, porque se exige una drástica disciplina para cambiar de personaje, situación y obra en días alternos.

Fue un experimento con el que los dos estuvieron muy contentos y que llevaron a cabo desde el 27 de enero de 1999 en la Sala Beckett. Entonces, ambos, Benet y Sergi Belbel se definieron con un matrimonio muy bien avenido.

Del encuentro entre estos dos hombres de la escena seguiremos hablando a lo largo de todo este trabajo. Belbel ha dirigido obras propias y de otros autores, entre ellos de Benet. Este autor dice de él:



**Belbel es un director que trabaja en equipo y que te pide que, como autor, participes directamente en el proceso de ensayos. Escucha todas tus opiniones y lo mismo hace con los actores. Curiosamente, el entendimiento con Sergi Belbel no se produce, en mi caso, con la generación inmediatamente posterior a la mía.<sup>127</sup>**

---

<sup>127</sup> Entrevista personal con el autor.

---

## EL PÚBLICO

---

Ya que como dramaturgo ha escrito mucha obra literaria y como guionista de televisión también, Benet tiene muy claro su punto de comunicación con los lectores y los espectadores, separando muy bien los diferentes medios, y por lo tanto, los espectadores de teatro y los telespectadores propios de televisión.

Compagina las dos cosas, casi desde siempre, pero especialmente en estos años

**Estoy metido en muchas cosas, estoy en una empresa...Yo empecé hace muchos años trabajando para TVE y en cosas distintas, desde dirigir un programa que se llamaba “El tiempo es oro” con Constantino Romero y hacer muchos guiones en el canal catalán de TVE y luego en TV-3 y ahora para TELE 5 ( que está en fase de lo que solemos llamar “La Biblia”) y se acaba de estrenar una cosa para la televisión gallega, una serie semanal que lleva ya 5 semanas (...) Y respecto al espectador, yo trabajo completamente distinto para teatro que para televisión. No es que me dé igual, pero pienso que esto es algo que quiero hacer y luego lo paso a varias personas y lo que me dicen va a misa y corto y cambio lo que me convenga y si una obra es para 1500 espectadores, pues lo siento pero no es igual que una Sala Alternativa para 100 espectadores, pero eso es lo más importante para mí, y la tradición, lo que te decía, como he hecho mucha televisión, la mayor**

**parte del tiempo mala, pero alguna cosa que está bien de la cual estoy contento, pues el gusanillo de la pantalla, aunque sea pequeña ya le tengo muy amortizado y eso me gusta mucho.**<sup>128</sup>

Vemos claramente que para él es importante a quién va dirigida su obra, pero más que tener en cuenta al público, él analiza cómo le va llegar a ese público su obra y no duda, como ya se ha dado el caso, en cancelar a los dos días del estreno una obra suya, por no estar satisfecho de cómo le llegaba al espectador. Eso nos da una idea de lo que es el público para Josep M<sup>a</sup> Benet i Jornet.

Respecto a la televisión siempre ha manifestado que lo que pretende es que, con sus guiones, traspase un mensaje de convivencia, respeto y tolerancia, sin asustar a nadie, y curiosamente confiesa que recibe cartas de espectadores que no diferencian ficción de realidad, insultando por la calle a los actores que hacen de “malos” en las series y cosas por el estilo. Él cree que eso es alienación.

También ha logrado que el público catalán se identifique con sus series y con sus personajes, lo que considera muy agradable.

---

<sup>128</sup> ENTREVISTA PERSONAL CON EL AUTOR. 26 de mayo de 2001

---

## TEORÍA TEATRAL

---

Para él, EL TEATRO ES SU VIDA , ya lo ha manifestado en público en diferentes ocasiones e incluso ha dicho:

**Es que soy un gandul, la única cosa en la que he trabajado mucho es en el teatro, de verdad, lo único que me gusta. Yo me pasaría el día tumbado y escribiendo**

Sobre su forma de escribir y sus influencias relata:

**Llevo...40 años,...no,...pero 35 como mínimo más o menos, estrenando y publicando. Y, claro, el tiempo pasa y la sociedad varía y la manera de enfocar, la manera de escribir debe evolucionar. A mí me da mucha grima y mucho miedo cuando veo gente de mi edad o mayor o incluso más joven que se emperran en lo suyo y que no aceptan nada nuevo y que están rarillos y que estar haciendo eso es quedarse anquilosado. Yo intento poner antenas y estar al tanto y (...) Sergi Belbel ha sido uno de mis maestros en un momento determinado (...). Uno procura encontrar su propia voz, pero no puede olvidar jamás que está siendo influido por mucha gente, es decir, yo empecé con influencias desde Buero Vallejo hasta Tennessee Williams y yo sé que por mucha más gente : los “angry young men” de los años 50-60 y...luego Brecht(...), me gustaba mucho y busco mi voz y todavía no la he encontrado, pero mientras tanto voy escribiendo y después, bueno, a partir de una crisis, pero no crisis de dejar de escribir , porque no he dejado de escribir nunca, pero sí que hacia finales de los 80 me encontraba que el registro del lenguaje que**

**utilizaba , las técnicas que utilizaba, me encontraba como en la oscuridad y en el año 89 o 90, me parece que en el 89 yo había**

escrito una obra corta que se titulaba “*El bosquecillo de hayas*” y la escribí cuando en los años 70 finalmente me di cuenta de lo enormemente bueno que para mí había sido Harold Pinter. Yo le conocía muy pronto, desde el año 60 y a veces a muchos autores los conoces y no te penetran, aunque los admires, pero en los 70, de pronto recuerdo que leí una obra de teatro de Pinter y fue un flechazo claro y dije pero si esto es una maravilla y entonces yo me acuerdo que escribí una obra intentado, digamos, escribir en mi estilo, pero al mismo tiempo pues escribí intentado respetar mi manera de ser pero con la lección delante de Harold Pinter, eso en los años 70, pero quedó en un ejercicio que nadie vio, se publicó, pero nadie hizo ningún caso, no recibí ningún comentario y bueno, continué por otros lados, pero a finales de los 80 por un lado apareció, aquí, en Cataluña una nueva generación de autores jóvenes, muy jóvenes, que estaban acaudillados, en el sentido de que tenía más enganche, por Sergi y a mí lo que más me llamó la atención de Sergi fue que por un lado hacía un espectáculo que se llamaba “*Minimal Show*”, que era audiovisual, estaba hecho por otros y él era el director y este señor hacía una adaptación de un texto que se llamaba “*El aumento*”, un teatro muy, muy visual y por otro, lado traducía en alejandrinos la “*Fedra*” de Racine y dije: ¡tate!, una persona que es modernísima pero le importan los clásicos, ese va bien, es un señor muy interesante. Me interesa la Fura dels Baus, Els Joglars, Els Comedians, me interesa todo el mundo, pero les veo muy dogmáticos en su manera de hacer y les veo un poco...que les falta un poco de tradición en el teatro, etc...En cambio Sergi Belbel era un señor que iba por otro lado, que unía los dos campos. (...) Hay muchos tipos de teatro de calidad”.<sup>129</sup>

Se aprecian en él aportaciones de Bernhard, Koltés, Mamet y Pinter, autores, que vemos que confiesa, le llegaron de la mano de su amigo Sergi Belbel, y por otro lado se observan influencias de Tennessee Williams, E. Ionesco, O'Neill, A. Miller, W. Gombrowicz (este último en “*La desaparición de Wendy*”), y en “*Desig*”, “*Fugaç*”, “*E.R.*” y “*Testamento*” se descubre a Beckett.

---

<sup>129</sup> Entrevista personal con autor. Ibidem.

Podríamos decir que es heredero del realismo psicológico del teatro de Strindberg y de temas como la inútil resistencia a la desesperación de Arthur Miller y la presentación de angustias de la sociedad.

También deberíamos buscar sus influencias de la infancia ya que él no reniega de los tebeos, de los seriales radiados y de las novelas de a duro que lo vieron nacer en el barrio de Sant Antoni. Él mismo se define como un dramaturgo de barrio. De ahí que intercale los encargos con obras que le permitan rasgar sus obsesiones más íntimas.

Respecto a la forma, siempre busca un estilo diferente, una forma de escritura nueva.

Sobre su teatro, que a nosotros nos parece de gran calidad, aunque él, modestamente, lo niegue en principio, se ve a sí mismo como un autor de compromiso

**Compromiso con la sociedad que me envuelve y conmigo mismo, por supuesto, y a finales de los 80 y principios de los 90 contacto con esta gente, principalmente con Sergi y con otra gente y di, seguramente, un cierto cambio en la manera de escribir, ¿sabes lo que pasa? que durante el franquismo, que yo vengo del franquismo, tenías, inexorablemente, tenías que escribir un teatro público y nunca me desprenderé de la cosa de tener un compromiso con la sociedad que me envuelve y la última obra estrenada es una obra en la que me cargaba la popular fashion, estoy harto(...), claro que he cambiado mucho, (...) ahora el compromiso es más social, más con la colectividad, hay dos tipos de teatro, hay muchos, pero podemos distinguir un teatro que trata problemas diríamos de hombre genérico, de la colectividad y luego otras obras que tratan del hombre en su individualidad. A mí me interesan las dos cosas y a partir de un momento determinado me gustó escribir unas cuantas obras que son**

**básicamente problemas, entre comillas, especiales y cosas que me angustian mucho y si se toca la persona, se toca lo ético, va implícito una cosa con otra<sup>130</sup>**

Con estas declaraciones observamos cómo el propio Benet interpreta su quehacer literario.

Está en consonancia con su forma de pensar. Ya en el 96 tuvo problemas por sus declaraciones sobre el Estado, del cual él cree que igual que propugna cubrir las necesidades de subsistencia, también debería velar por el desarrollo intelectual de las personas que conforman ese Estado, porque él cree que eso es lo propio de los hombres.

Por malinterpretar estas palabras tuvo problemas y desde entonces le aterroriza pensar cómo se pueden cambiar las palabras para dañar a las personas.

Respecto a su ideología se manifiesta de izquierdas y catalanista, pero confiesa que nunca ha apoyado explícitamente a nadie.

---

<sup>130</sup> Entrevista personal con el autor

---

## CONSTANTES TEMÁTICAS

---

Principalmente son de tipo real. Sus obras son textos que necesitan actores, EMOCIONES, con aromas de tragedias brechtianas, pero sus obras son distintas. Se aprecian registros diferentes: desde el humor y la fantasía hasta la tragedia.

Sí se puede decir que todos sus personajes son SERES HUMANOS. El propio autor mantiene que todas las personas, hombres y mujeres, son lo que los demás hacen y saben hacer que sean (como veremos en su obra “*E.R.*”)

Benet confiesa:

**Me gusta el teatro (...) dotado de cierta complejidad quizá formal pero por encima de toda temática, un teatro que continúa hablándonos de las perplejidades colectivas más amplias pero también, ahora, de las perplejidades individuales más subjetivas. Un teatro que repita una y otra vez las eternas preguntas, que no cese de indagar sobre la incierta aventura humana. Un teatro, me atrevería decir, moral.<sup>131</sup>**

---

<sup>131</sup> REVISTA ADE nº 50-51 p. 98



En realidad habla de un teatro de la inteligencia, de la razón, en el que el dramaturgo proyecte, hasta el último aliento, su pasión por la vida, su desazón ante un mundo del que tantos, ingenuamente, consideran haber obtenido ya la última respuesta, y que sin embargo se encuentra en el albor de su historia. Y del que no entendemos casi nada.

Pero podemos decir que LA IMPOSIBILIDAD DE LA FELICIDAD y EL SINSENTIDO DE LA VIDA que sólo segrega dolor, son los temas que forman su filosofía vital y la raíz de su teatro.

El hombre ansía ser feliz, pero está condenado al fracaso

**Em penso que és la naturalesa mateixa dels homes. El fet de buscar constantement, d'estar insatisfets del que tenem i buscar un sentit a la pròpia existència, no ja la seva personalment, sinó en gral. de l'existència, del sentit de l'aventura humana. Aquest afany de coneixement, d'entendre el món que l'envolta, és indestruïble de l'home i, d'altra banda, està condemnat al fracàs<sup>132</sup>**

También retrata las pasiones ocultas bajo las convenciones sociales y así el espectador puede ver los problemas más íntimos del individuo con su existencia.

El fracaso, la frustración, nada proporciona la felicidad, parece que son las constantes del autor. En "*Fugaç*" la felicidad es una estrella fugaz, probable resumen de su universo filosófico. El amor puede proporcionar plenitud, aunque no significa que dé felicidad (...). La pasión es fugaz y

duele mientras se tiene y continúa doliendo cuando ya no se posee. La única solución es la muerte, llega a insinuar él mismo.

Marta Nadal continúa:

**Por otro lado, a través de él también halla su escapatoria de la realidad: el teatro tiene esta dualidad, habla de la vida al mismo tiempo que permite alejarse de las propias circunstancias. Es realidad y es ficción. El teatro le proporciona la evasión a través de la fantasía, le permite crear historias que se configuran como otras realidades posibles gracias a la fuerza de la palabra. La palabra tiene el poder de crear nuevos mundos, permitir el viaje por la imaginación y vivir lo que materialmente ha quedado como la frustración de un deseo. En “*La desaparición de Wendy*”, “*Ventafocs*” ha quedado atrapado dentro del escenario con sus historias inventadas, reflejando lo que probablemente le suceda al propio Benet con el teatro.<sup>133</sup>**

El teatro de Benet es un teatro de palabras, de historias, pero tiene en cuenta todo lo relacionado con el escenario: la luz, el sonido para dar cuanta más información al espectador, mejor.

Ha utilizado tratamiento de sainete con “*Quan la ràdio parlava de Franco*” y en otros textos se observan técnicas de Brecht, por ejemplo en “*Cançons perdudes*” y “*Merendabais a oscuras*” surgida de una idea tras la lectura de “*Boquitas pintadas*”, obra narrativa del buen autor argentino Manuel Puig.

---

<sup>132</sup> NADAL, Marta, “*El teatre, el joc a apassónanant de J. M. B i J. SERRA D’OR* n° 345 (julio-agosto, 1988) p.31

<sup>133</sup> Ibídem p. 226

El tema de la insatisfacción humana se ve en *“Descripció d’un paisatge”* y *“El manuscrito de Alí-Bey”*.

*“Página de sucesos”* es una comedia de intriga según los cánones del teatro de boulevard. Bajo la risa de comedia, se aprecia un poso de amargura, de desencanto.

También ha escrito obras de teatro infantil, con temas apropiados para la reflexión a estas edades.

Y, por último citaremos las de temas sociales, y de estética simbolista: *“La nave”* en la que tenemos una cierta ciencia-ficción, o, comedias como *“Página de sucesos”*; otras son dramas existenciales como *“Testamento”*, tragedias como *“Motín de brujas”* y reflexión metateatral como *“E. R.”*

Pero la gran frase que sintetiza su pensamiento y que aparece constantemente en su obra y en su forma de ser es la siguiente :

**“O JODES O DEJAS QUE TE JODAN”**

de la que hablaremos en adelante más extensamente, pero que define totalmente su enfrentamiento literario y personal con el mundo.

Es, por tanto, un autor que ve el teatro como una responsabilidad social.

Como conclusión resumiremos en dos sus obsesiones:

1.-El vacío de las personas:

**La sensación constante de no haber vivido, de no estar viviendo lo suficiente. Esa insatisfacción que siente el empleado de banca, o yo mismo, un escritor, cuando vemos que no haremos nunca la gran aventura por excelencia. El vacío, la nostalgia por la experiencia suprema que jamás viviremos...De eso hablo<sup>134</sup>**

2.- La pregunta del porqué vivimos y por qué nos morimos.

No entiende qué hacemos en este mundo.

**Si contáramos las horas de placer y las de dolor que disfrutamos a lo largo de la existencia, veríamos que las malas arrasan. No le veo ningún sentido a una experiencia tan dolorosa que tampoco tiene una finalidad. A veces pienso : quien se acaba eres tú, la humanidad continúa. Pero de eso tampoco estoy seguro.<sup>135</sup>**

---

<sup>134</sup> EL DIARIO DE BARCELONA 24 DE JUNIO DE 1984 . SUPLEMENTO GENTE p.. 6

<sup>135</sup> *Ibíd.*

---

## LA OBRA LITERARIA: “Testamento”

---

“*Testamento*” es una de las obras dramáticas más reconocidas del autor. Está publicada en la Biblioteca Antonio Machado de la editorial Visor, volumen LVI, colección dirigida por Rosana Torres, y con el título original de “*Testament*”, traducida al castellano por Albert Ribas Pujol, y que ocupa el número 56 de dicha colección.

El mismo autor ha declarada en diversas ocasiones que esta obra resume buena parte de su pensamiento y dice que la obra concluye un ciclo temático que empezó con “Desig” y siguió con “Fugaz”, aunque en medio apareciese “E. R.”

Vamos a partir de un hecho aceptado por todos: la Literatura es un fenómeno social, es decir, nace en la sociedad e influye en ella, y también es un fenómeno de comunicación en el sentido amplio, en el sentido abstracto y en el más íntimo.

En el sentido amplio, como acto de comunicación de unos con otros, de hablar de esa Literatura, de sus escritos, opiniones, comentarios, etc... El sentido abstracto lo da la comunicación que supone entre autor y lector, que

estudiaremos más ampliamente en la RECEPCIÓN y en el sentido íntimo, con ese placer que supone el rito de la lectura, con esa implicación, o, a veces, esa introducción absoluta del lector en la obra para hacerla suya o hacerse partícipe de ella. Esa función de la Literatura, como placer, en muchas ocasiones doloroso, tal vez, refleja en los escritos los estados personales por los que no desearíamos pasar y sin embargo, los vivimos y además están en la Literatura, como espejo de las vivencias personales o las personales en la literarias y esa confusión es la vida, esa vida de la que hablábamos antes y que tan fielmente retrata Benet, y mucho más en esta obra de teatro.

La obra trata fundamentalmente del hombre perdido en el mundo que le ha tocado vivir y cómo para salir de ese laberinto se refugia en otros que crea él mismo para autoprotegerse, a veces lo llama religión, ciencia u otras terminologías. Borges ya habló de este problema metafísico que ahora se plantea Benet en sus escritos. Lo importante de nuestro autor es que hace creíble lo que ocurre en escena: el lector, el espectador siente y comprueba que es posible que ocurran estos hechos.

Decía Ortega y Gasset que los grandes escritores nos plagian, porque al leerlos descubrimos que están contándonos nuestros propios sentimientos. Y eso es lo que encontraremos en esta obra, nuestros sentimientos respecto a ese vivir que nos cuesta tanto trabajo. Vivir la vida,

que nos agobia y que, aún teniendo un gran coeficiente intelectual y muchos conocimientos, no tenemos los adecuados para llevarla a buen puerto: el de la tranquilidad y el sosiego, el de saber vivirla, sobre todo, y especialmente, con los demás.

¿Es una obra realista? Sí, pero no significa que presente la realidad directamente, sino que refleja lo que puede ser verosímil como si fuera real, como si ocurriera o pudiera ocurrir.

El hombre no puede ser feliz en este mundo, algo no funciona bien y el autor lo demuestra. El sistema democrático de bienestar ofrece aspectos turbios, desagradables para los ciudadanos, pero que manifiestan un modo de estar inmersos en la vida.

Estamos, pues, ante un DRAMA PSICOLÓGICO en el que el autor muestra la vida desgraciada y solitaria, al fin y al cabo, de varios personajes que desde luego, son personas, y que conviven, pueden convivir entre nosotros.

---

## PROCESO CREADOR Y MOTIVACIÓN

---

Respecto a la motivación que sintió el autor para escribir esta obra literaria nos confiesa:

**Yo tengo la teoría de que cuando te lo pasas muy bien llega un momento en que hay que pagarlo. No es que quiera que sea así, es que me encuentro que es así. Quieres mucho, te das un batacazo un día, por suerte. Entonces, si la vida es sufrimiento y tenemos en cuenta que el mundo avanza a partir del sufrimiento, es decir, si la gente hubiera estado integrada desde el origen , si no se hubiese sentido mal no hubieramos evolucionado jamás, ese logro diario no se hubiera dado,...entonces, mi idea, si es que es una idea, es que eso es el sufrimiento, que hay tanto,...que lo que llamamos tercer mundo ocupa  $\frac{3}{4}$  partes de la Humanidad , no lo olvidemos, vivimos en islotes de bienestar que no sé cuánto durarán y que a pesar de todo muchas veces lo pasamos mal, o sea que...la cosa está jodidilla y yo pienso que...todo este sufrimiento...te mueres y no tiene ningún sentido, no pasa nada, desaparecemos y dices ¿por qué no estaremos integrados como está este animal más o menos hoy? y como están todos(... Hay mucha gente que tiene, tenemos voluntad de salir de esos islotes,ya hemos evolucionado bastante sufriendo (...)) Para mí la Historia es la Historia del hombre insatisfecho, si el hombre no está insatisfecho no avanza, la gente que se contenta con salir al trabajo y volver a casa y que está al baño María que digo yo, esa gente no cambia nada; la gente interesante es la gente que cambia el mundo para mejor y para peor, es la gente que no se conforma y no se conforma porque no está satisfecha porque está sufriendo de nuevo. Entonces..., si en la vida sufrimos y morimos y todo es sufrimiento y un niño que está 5 años y a los 5 años le atropella un coche o un niño que pasa hambre o yo qué sé, ese dolor está inútil, no va a parar a ninguna parte, de tal modo que antes de esa obra escribí otra**



que se llama “*Fugaç*”, en ella hay varios puntos de vista sobre eso, sobre el sentido de la vida, una persona que se acoge a la trascendencia, digamos a la ambición, otra persona que se acoge a inmortalizarse o a hacerse alargar la vida a través de las obras que hace, ya sea un trabajo, o una escritura, o una pintura o gente que lo hace a través del amor, el amor pues ya llena la vida y eso pues ya da sentido a la vida, algo a través de los hijos, da sentido a la vida de mucha gente y luego hay gente también que lo sé que quizá lo más interesante, puede ser muy inteligente pero dicen no, el día a día, el que te dé de pronto en invierno el sol en el cogote que es una manía que está en varias obras mías, pues esto ya justifica y da sentido a la vida y estar leyendo un buen libro con una mano y con la otra te estás rascando el cabello, las mujeres, pues puede ser que digas: ¡qué bien! Esto es la vida. La plenitud, a veces está en ese tipo de momentos y no en el momento en que estás locamente enamorado y viviendo en estado de enamoramiento porque esos momentos los vives pero no los reflexionas, pero en cambio, en estos momentos eres capaz de reflexionar qué bien estoy. En todo caso hay muchas maneras de ver la vida, pero en esa obra había todas esas, sabía que había otras y todas me interesaban, pero yo focalizaba sobre un señor que decía, un médico que decía “La vida es sufrimiento, entonces como la vida es sufrimiento yo a quien quiero más es a mi hija, su hija tenía 23 ó 24 años, entonces su hija estaba en el momento en que no era feliz del todo, le faltaba una cosilla para la felicidad total que era eso que está fuera del texto, que estaba enamorada de su padre. Mi idea en esta obra, ese señor dice esta chica ahora es feliz, ahora es completamente feliz, jamás volverá a serlo, es el momento de matarla. Yo escribí esa obra, terminé esa obra y dije : ¿y ahora qué escribo? si he llegado a cero, claro, estaba a cero, había llegado al punto cero y además había focalizado mucho al personaje, entonces dije tengo que salir y para salir escribí “*Testamento*”, partiendo del mismo dolor sin hacer trampa, pero diciendo ahora lo entendemos, pero quizá alguien en el futuro nos salvará, no sabemos, no podemos imaginar cómo, pero a lo mejor dentro de mil, de diez mil años todo ese sufrimiento de la Humanidad, a lo mejor tendrá algún sentido para llegar a algo y si tuviese algún sentido para llegar a algo de algún modo nos habremos salvado. Eso es básicamente el hombre o lo que venga después del hombre si es que hay algo, o mejor todos a la mierda. Esperanza..., muy precaria, pero en todo caso una posibilidad y por eso como el futuro es tan desconocido como poddía ser el presente para R. Lull y quise montar el presagio de un chaval que nos fuera próximo pero muy extraño, cuyas últimas motivaciones nunca se explicaran, porque no sería...es el principio de ese futuro que no podemos entender y que, sin embargo, nos salvará o que quizá podría llegar a salvarnos y por eso nosotros nos explicamos mucho y el chaval apenas se explica.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Entrevista personal con el autor.

Esta es la explicación que el propio autor da sobre su proceso creador, su estado de ánimo después de acabar una obra y cómo fue buscando y cayendo en las redes de lo que posteriormente sería la obra que estamos tratando: “*Testamento*”.

Pero él siempre ha confesado que escribir supone para él un sufrimiento, aunque haya momentos agradecidos. De ese sufrimiento, que él comparte con todos, con la Humanidad nace este drama que vamos a estudiar desde la PRAGMÁTICA AUDIOVISUAL, es decir, vamos a rehacer el proceso creativo y vamos a estudiar todos los componentes que están ahí y las circunstancias que los elaboraron y a través de su estudio comprenderemos más, tal vez, al autor y a su obra. Eso es lo que pretendemos desde esta tesis.

---

## GÉNERO

---

Dice José Sanchis Sinisterra que leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria, que también la lectura personal es una puesta en escena, porque el lector es , en realidad, un lector virtual

**El buen lector de teatro (...) es capaz de tener presentes , en el curso de su lectura, todos los elementos, humanos o no, que ocupan este espacio; de percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí, funcionando, aunque el discurso textual no lo focalice o ni siquiera los mencione.**

**Las palabras y las acciones de los personajes, le sorprenden, le extrañan, le resultan sospechosas, le desconciertan: cree adivinar aquí y allá segundas y aún terceras intenciones, mentiras deliberadas, autoengaños inconscientes, referencias veladas a otras palabras y otras acciones, propias o ajenas. Pero en todo ello no ve solamente el genio de un autor o la complejidad de unos seres que parecen humanos. Percibe además otras voces del autor en los personajes, voces de otros autores en el autor. Imágenes insólitas invaden la escena, imágenes que provienen de viejos escenarios, de otros dominios artísticos, del borroso filme mudo de la historia y del mito... y también de su propio tiempo biográfico; jirones de la infancia, deseos y temores presentes, noticias, sueños, libros, experiencias.<sup>137</sup>**

---

<sup>137</sup> REVISTA "PAUSA", nº 11 , marzo, 1992 pp. 28-29

Todo esto lo mezcla en su obra Benet i Jornet.

Con “*Testamento*” estamos, sin duda, ante un DRAMA QUE REFLEJA LA INUTILIDAD DEL ESFUERZO HUMANO A LA HORA DE GOBERNAR NUESTRO DESTINO.

Los personajes tienen miedo a que su vida carezca de significado más allá de los roles que representan y cada uno acude a un refugio: el muchacho al desprecio por todos y fundamentalmente por sí mismo, el profesor a su herencia biológica o no, el padre a su paternidad y su sentido responsable y todas y cada una de las voces que se cruzan a lo largo de los distintos actos.

Podríamos hablar mejor de METADRAMA, tal vez, ese buscar lo negativo más allá del drama propio e individual que viven cada uno de los personajes y que, sumándolos, nos hacen obtener algo “más allá del drama” al uso.

Por otro lado esta obra es un ESPEJO en el que claramente se refleja nuestro tiempo, lo que nos está tocando vivir, de ahí que sí podamos clasificarla como obra de DENUNCIA, y por lo tanto, enmarcarla en la LITERATURA DRAMÁTICA REALISTA.

¿Es por ello necesario denominar esta obra como DRAMA SOCIAL?

Puede que la respuesta tenga, forzosamente, que ser afirmativa, porque sí estamos de acuerdo en que es un TEATRO –TESTIMONIO, e incluso llegaríamos más allá si nos atrevemos a conectar esta obra y sus dramáticos personajes con la tragedia unamoniana y sus doloridos personajes, fruto de las circunstancias sociales que los enmarcan.

El muchacho ha visto cómo el mundo se derrumbaba a su alrededor, con la figura del padre, con el dolor que ha pasado y al que no está dispuesto a volver y así sólo puede tener una VISIÓN TRÁGICA DE LA VIDA. Un elemento noventaiochista que nunca, a lo largo del siglo pasado, nos ha abandonado ni en la Literatura ni en la Filosofía, ni en la vida, y que ha tenido otro gran representante en Buero Vallejo y sus obras.

En “*Testamento*”, el personaje de la VOZ FEMENINA MADURA, que, hablando por teléfono cierra la ENTRADA dice

**VOZ FEMENINA MADURA.- Me das risa. ¿Qué esperas? No hay esperanza, no hay futuro, no hay nada; lo lamento, nada. En el fondo pretendes lo contrario. Nada, lo siento. Saberlo ayuda a salir adelante con, no sé cómo decirlo, una chispa de serenidad. Saberlo...Ningún futuro, nada de nada. (pág. 9)**

No se puede hablar de un género concreto. Esto ya va siendo una constante en el teatro actual, es normal la mezcla de géneros para llegar a conformar una sola obra que llegue a distintos tipos de lectores y luego funcione bien en teatro.

Sí es justo decir de *“Testamento”* que es una obra de sentimientos, tal vez y claramente, encontrados, pero sentimientos que los personajes intentan esconder y no pueden. Lo vemos en el muchacho que no quiere amar ni a la chica, ni al profesor, ni a ese hijo que está por nacer y termina dejando un pequeño resquicio a que eso será lo que ocurra.

Los sentimientos del profesor, que también como posición “dura”, nunca ha querido desvelar los que sentía por su amigo y al final de su vida lo hace. ¿Por qué? Por salvar esos sentimientos que son los que verdaderamente conforman la “vida” de una persona.

¿Y el amigo? Nos preguntamos por sus verdaderos sentimientos, que los tiene y los manifiesta desde el principio de la obra. Los presenta y los mantiene, a veces los niega, respecto a su hija, al profesor, pero hace lo que cree conveniente para que no le interrumpan su vivir y el de los demás.

No vamos a especificar aquí si esos sentimientos son de amor, indiferencia u odio porque corresponde a otras páginas, pero los sentimientos mueven el mundo y mueven completamente la obra que nos ocupa de principio a fin.

Y después llegaremos a esa visión de PASAR FACTURA después de haber disfrutado. Esa idea fija que lleva y trae Benet en toda su

obra y sobre la que volveremos recurrentemente a lo largo de estas páginas, ese acabar mal, hasta cierto punto que tiene la obra, ese

“O JODES O DEJAS QUE TE JODAN”

que en esta obra puede volverse contra él, dependiendo de las múltiples lecturas que podamos y debamos hacer.

Pero, como conclusión, diremos que sí es un DRAMA, pero nuevo, con nuevas connotaciones propias de la Literatura de finales de siglo.

Ya en páginas anteriores hablábamos de las indicaciones de M. Pfiester para medir el potencial de tensión de un drama con 4 criterios: el grado de identificación del receptor, el riesgo en relación con la Historia, el suministro de informaciones orientadas hacia las secuencias posteriores y el valor informativo de la secuencia siguiente. Cuanto más intenso es el grado de identificación del espectador con la figura dramática, tanto mayor es el interés que siente por su destino.

Es cierto que la obra presenta varios PROBLEMAS. Interpretamos este concepto en el sentido de aspectos que requieren solución y planteamos los siguientes:

-Problema del muchacho y la aceptación de su propia circunstancia inicial: Está en la universidad, estudiando, con un buen potencial intelectual, cuando es algo que no le satisface y que para él no representa una opción de futuro.

-Problema del muchacho al saber que va a tener un hijo, al que no acepta pues rompe su armadura contra el mundo.

-Problema del padre de la chica, el amigo: Un personaje plantado en la burguesía catalana tradicional a quien ya costó entender la rebeldía de la hija y acepta su embarazo, pero no al chico, a quien conoce como estudiante y que al tener noticia del medio de vida del muchacho, siente un enfrentamiento total hacia él y lo que representa.

-El profesor, con su enfermedad, que le lleva a plantearse otro problema, el de la herencia. Él sigue la tradición catalana del HEREU, pero aquí, en esta obra, indudablemente, más polivalente.

Todo esto nos hace llegar a una TRAGICIDAD, y empleamos este término conscientes de su significado, puesto que existen los problemas, se plantean en la obra y se discuten y ya sabemos que SI no se discuten, no hay tragicidad. Ahora bien, podríamos plantearnos:

¿Es una situación límite?

Y tal vez, por esas palabras finales, esperanzadoras, del muchacho,

debemos dar una respuesta negativa



**MUCHACHO.-Volverás. No te quedará más remedio. Conmigo llagarás al fondo. Y volverás muchas veces. Nadie te dará lo que yo te daré. Me caes bien. Y necesito pasta. (Pausa. Como si bromeara) Tengo que mantener a un hijo.(Pág 62)**

El mensaje queda ahí, encubierto, y así debe ser por parte del dramaturgo, un mensaje no personal, no individual, sino sociológico. La misión del autor es señalar, (como tantas veces ha descubierto otro dramaturgo -Antonio Gala- ),dónde está el enigma, la cuestión, la señal.

Es, por tanto DRAMA, REALISTA, OBRA DE TENSION PSICOLÓGICA, mezcla, como siempre decimos de varios géneros y posibilidades, pero es, ante todo, TEATRO DE LA PALABRA Y LOS SENTIMIENTOS.

---

## TÍTULO

---

¿Por qué “ *Testamento*”? ¿Cuál es ese testamento? ¿El que quiere dejar el profesor a su alumno, y lo llamaremos INTELECTUAL? ¿El que quiere dejar el profesor a su amigo y lo llamaremos HUELLA? ¿El que quiere el amigo que el chico cumpla con su hija y lo llamaremos PATERNIDAD? ¿El que quiere la chica respecto al muchacho y lo llamaremos COMPROMISO? ¿O tal vez AMOR?

Sin duda, y empezando por donde debemos, es decir, por el principio, lo primero que debemos especificar es que el autor, Josep María Benet y Jornet lo saca de Ramon Llull, de su obra, con el juego de títulos que también usará Pons posteriormente para su película.

Es curioso que el tema del HEREU, en Catalunya, sea una constante no sólo en la Literatura de todos los tiempos, sino en la vida diaria. La gran empresa, la banca, e incluso en los aspectos más tópicos como el fútbol o el cine, se plantean constamente la idea del “HEREU”.

Debemos decir que el HEREU es el nombre que se le da al varón, porque la heredera femenina es la PUBILLA.

Este HEREDERO responde a la idea de conservar el patrimonio familiar, independientemente de que después se comparta con los hermanos. El HEREU recibe el núcleo de ese patrimonio y evita su disgregación por la familia y de ahí tal vez a la pérdida de lo fundamental : lo que es propio de la familia.

Por eso se aprecia la reiteración del profesor por ese HIJO, debe ser su hijo, el hijo del muchacho y del profesor. El hijo biológico del muchacho y el hijo intelectual del profesor y por tanto, su nieto: su HEREU, verdaderamente.

Para la comunidad catalana, la herencia, lo que debe perdurar de unos a otros, representado en una persona, es prácticamente una obsesión. Así lo vemos en la política, a diario, y así lo llaman ellos. Lo mencionan constantemente y más ahora con la sucesión a la Presidencia de la Generalitat.

Esa obsesión se ha traído a la Humanidad en general y nos preguntamos: Pero... ¿qué queremos legar? ¿Verdaderamente arrastramos algo valioso, tan valioso, que tengamos que hacerlo perdurar?

¿¿ Y por qué??

¿Quiénes nos creemos que somos para que continúe nuestra memoria, nuestro recuerdo, nuestro legado, nuestra herencia?

¿Acaso porque la grandeza del héroe no son sus hechos, sino la huella que dejan, como se ha dicho siempre?

Todo esto es lo que sólo con el título, Benet nos quiere hacer pensar, porque lo importante es que todo TESTAMENTO, es una responsabilidad para aquel a quien se adjudica y el muchacho no quiere esa y ninguna responsabilidad y, curiosamente, terminará acatándolas todas: la herencia intelectual, la biológica y la sentimental.

El título, pues, es un verdadero resumen de todo el texto.

Es la sugerencia de lo que nos vamos a encontrar después, pero el contenido chocará frontalmente con lo que habíamos supuesto y nos habíamos planteado en el inicio.

---

## TEMÁTICA

---

El tema clave que venimos manteniendo es el de la **HERENCIA**.

Ya Raimon Llull parece ser que llamó *Testamentum* a un corpus de obras, de cuya autoría aún hoy se duda.

Raimon Llull es mucho más que un autor literario, al que no se le puede separar de sus conceptos filosóficos, apologéticos y científicos. Su saber se cifra en sus escritos, tratados, a los que se refiere con la palabra ARTE (*“Arte abreujada d’atrobare veritat”*, *“Art demostrativa”*, *“Ars inventiva”*, *“Ars generalis ultima”* e incluso un *“Ars amativa”*), aparte del *“Llibre de contemplació en Déu”*, *“El Blanquerna”*, *“El Libro de las bestias”* y *“Félix o Llibre de Meravelles”*. Obra la suya tan magna (más de doscientas obras), que siempre se ha creído que debió contar con colaboradores.

Vamos a centrarnos en dos aspectos que nos interesan: El libro denominado *“Ars amativa”*, de 1290, que ayuda al hombre a “enamorar de Dios” y el segundo aspecto interesante es el de las obras pseudolulianas,

que junto con las catalogadas del autor y algunas que se han perdido (como las copias escritas en árabe) forman ese LEGADO del autor: LA HERENCIA LULIANA que hoy tenemos, es decir, su TESTAMENTO.

Es lo que da el pleno sentido a la obra. Es por tanto, el TEMA PRINCIPAL. Está muy tratado en el teatro de referencias rurales y en textos de finales del XIX como “*El abuelo*” de Pérez Galdós o el teatro catalán con Sagarra y otros.

Dependiendo de este tema principal tenemos otros:

-LA COMPLEJIDAD DE LAS RELACIONES HUMANAS:

**VOZ MASCULINA.-Puede parecer una tontería, pero...¿Cómo podemos ponernos de acuerdo si me escondes alguna preocupación? (Pág. 17)**

-LA SOCIEDAD Y EL INDIVIDUO:

**VOZ FEMENINA 2ª.-Claro que aguantará; como yo. Una servidora no se morirá ni dejará que la jodan. Si hay que robar, mire lo que le digo, robaré. Haré lo que sea si es necesario. No, no voy a dejar que me jodan.(pág, 8)**

**-LA INSATISFACCIÓN HUMANA:**

**MUCHACHO.-Nunca conseguirás el afecto real de nadie**

**(pag. 35)**

**-LA INTROSPECCIÓN:**

**VOZ MUJER EXASPERADA.-(...)Cómo es posible que lo quiera si sufro, si sufro, si sufro...(...) (Pág. 47)**

**-LA MARGINALIDAD:**

**MUCHACHO.-¿Le da vergüenza reconocer que alquila chulos? Soy discreto. Ahora lo entiendo mejor. Pero, ¿por qué ha de tener vergüenza un hombre con su experiencia, un hombre que ha vivido como usted?**

**PROFESOR.-Vergüenza. No sé lo que es a estas alturas. Tú. El problema eres tú. Tú no eres homosexual.**

**MUCHACHO.-(Burlón) ¿No?**

**PROFESOR.-Has preñado a una chica.**

**MUCHACHO.-No tengo prejuicios. Mi campo de intereses sexuales tiene pocos límites, ¿el suyo, sí?. Lástima, no sabe lo que se pierde. Eso, sí, no me interesa prolongar ninguna relación. Atadura, ninguna. Los demás pueden confundir las cosas, pero la culpa no es mía. Estoy solo y viajo solo según sopla el viento.(Pág. 33)**

**-LA AUTODESTRUCCIÓN:**

**VOZ MASCULINA 1ª.-(...) Nos alcanzan , una tras otra, sucesivas oleadas de dolor, y nosotros no paramos tampoco de enviar a los demás oleadas de dolor...)(pág. 62)**

-EL IMPOSIBILISMO (IMPOSIBILIDAD DE MANTENERSE AL MARGEN):

**AMIGO.-;Quiero saber qué ha pasado! ;No me iré sin haberlo entendido!(pág.49)**

-LA VIOLENCIA:

***ACOTACIÓN PÁG. 38:***

**(Se abalanza sobre el profesor, lo abofetea y le da puñetazos. El profesor no sabe o no puede o no quiere defenderse).**

-EL CONCEPTO DE TRANSGRESIÓN:

**MUCHACHO.-He transgredido las leyes elementales del oficio (p.36)**

-LA REBELDÍA HUMANA:

**MUCHACHO.-(...);No has entendido nada! ;No me comprarás, maricona! ;Tengo muy clara mi vida! ;Tengo ojos! ;Sé dónde estoy! Mi plan es éste: leeré, follaré-por gusto o para ganarme la vida-, y haré todo lo que me salga de los cojones, todo lo que me venga en gana. ;Sin atarme a nadie!(...)(p. 37)**

-LA NECESIDAD DE LOS DEMÁS EN LOS MOMENTOS

**CRÍTICOS:**

---



**PROFESOR.-Lo quieres. Siempre lo has querido. Sientes su muerte y sientes no haberte podido agarrar nunca a sus estúpidas creencias.¡Te dolió tanto que fracasara, que no tuviera razón...! (...) Te quiero tanto como tú has querido a tu padre (...) pp. 57-58)**

**-LOS ERRORES QUE IMPLICAN A OTROS:**

**AMIGO.-Mi hija puede tratar con quien le dé la gana. Si en un momento determinado te eligió a ti, mala suerte. El chaval que se ha hecho a sí mismo. Has paseado tu arrogancia por la facultad, demostrando que eras más listo y sin dignarte siquiera perdonar la vida de compañeros y profesores. Nunca me has gustado. Nunca me has dado lástima. No querías que te la tuviesen y lo has conseguido. Eres un personaje desagradable. Y has dejado preñada a mi hija. No la quieres, ¿verdad? Ella quizá sí, no estoy seguro, pero ya se le pasará. (pag. 48)**

-Los temas propios de la postmodernidad: La soledad, la incomunicación, la incompreensión, la reflexión sobre el hombre actual

**-LAS PSICOLOGÍAS INASIBLES:**

**-LA SEXUALIDAD QUE SE HERMANA CON LO TRÁGICO,** porque no hay que olvidar que la sexualidad –**HETEROSEXUALIDAD**- entre la chica y el chico es uno de los desencadenantes del problema que plantea el texto.

Y de otro lado, la sexualidad, –**HOMOSEXUALIDAD**-, también se vive trágicamente porque el profesor nunca se atrevió a confesar su gran

amor a su amigo, el profesor, excepto cuando la muerte es inminente (aunque por otro lado, los dos lo sabían) y no podemos olvidar cómo se plantea su sexualidad (el profesor) también respecto a sí mismo con el muchacho.

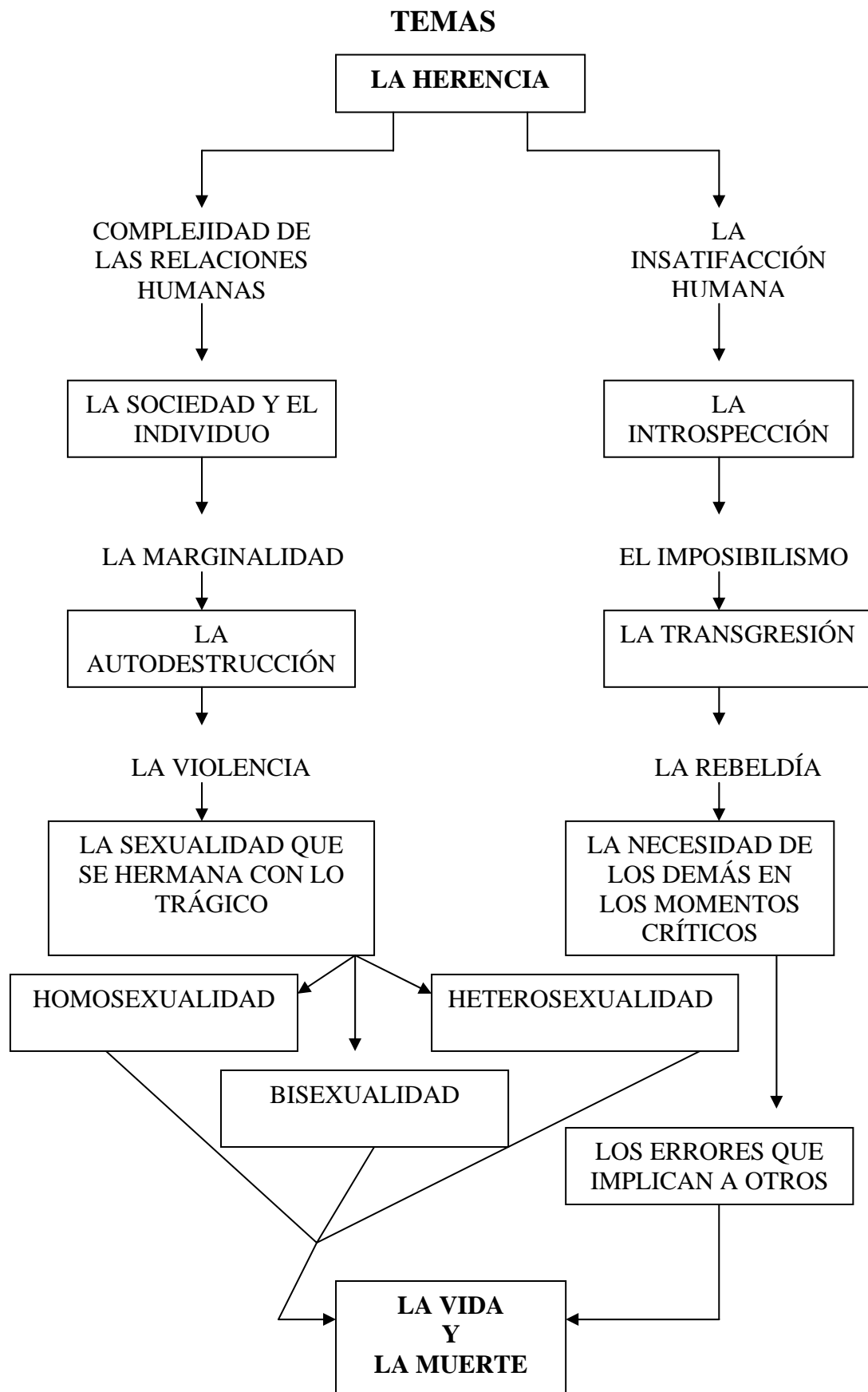
Es necesario también hablar de la BISEXUALIDAD del muchacho, que emplea en beneficio propio, bien como comercio carnal (para vivir) o bien como satisfacción personal (en sus relaciones con la chica).

Y, por supuesto, la HETEROSEXUALIDAD, que también plantea problemas, en este caso a la chica, quien después de su relación con el muchacho está totalmente desorientada respecto a su vida y su futuro. Parece, más bien, que depende de una palabra del chico, que parece que mencionará, aunque después de finalizar el texto.

Todos estos temas son constantes en la producción literaria de Benet i Jornet, y que se resumen en lo que él llama LA INSATISFACCIÓN DE LAS RELACIONES HUMANAS. Por no hablar de los dos grandes temas de la Humanidad y de todos los tiempos: **LA VIDA Y LA MUERTE** que también están aquí. La vida que surge, como sea, incluso el niño que está por nacer, y la vida, en el sentido de vivir, que es lo que quieren todos: el padre quiere que el chico deje vivir a su hija, el profesor quiere que viva su legado, el chico quiere que su forma de vida siga viviendo. Todos quieren vivir como han planeado y según sus formas. Pero, ahí también está la

MUERTE, presente, incidiendo poco a poco. La muerte humana del profesor, que queda ahí sin concluir; la muerte de unos sentimientos de la chica, que también nos mantiene en el enigma, la muerte de un “modus vivendi” del chico, que deja entrever en su última intervención, que se hará cargo de su hijo, y por tanto, parte de lo que venía promulgando, muere.

Y, mencionaremos también, ahí, en un huequecillo, el tema del ABORTO, que se plantea la familia de la chica, incluso sin saber su opinión, o tal vez, sabiéndola.



---

## ARGUMENTO

---

Ciertas voces que mantienen conversaciones telefónicas nos hacen reflexionar sobre los distintos aspectos de la vida y las personas. Intercaladas con ellas, conocemos a varios personajes en sus distintos ámbitos: el muchacho, el profesor, el amigo y otros, a los que, simplemente, se mencionan.

Así conocemos la trama de los acontecimientos: El muchacho es un joven que vive sólo, tal vez, hostigado por los recuerdos de un padre que luchó por su ideología y los intereses comunes de la sociedad e incluso dio la vida por ello, ahorcándose, por la insatisfacción que le produjo el hecho de no poder cambiar el mundo. El chico no se lo perdonó y decide olvidarle viviendo sin prejuicios y sin ataduras de ningún tipo. Comercia con su cuerpo para vivir, lo que le procura una forma holgada de vida, estudiando por placer, sin que le suponga un reto ante la vida. Conoce a una chica a la que deja embarazada, pero no quiere compromisos y conoce a un profesor que le logra interesar intelectualmente.

Este profesor, ha vuelto a esta universidad para dejar un ensayo sobre Literatura Medieval, concretamente Raimon Llul, que él piensa que será su obra póstuma, puesto que está enfermo (¿tal vez sida?) y sabe de su pronta muerte. Viene a dejar ese ensayo y a despedirse de sus amigos, cuando es deslumbrado por la inteligencia del muchacho.

Entre esas despedidas está la de un amigo suyo, profesor de universidad también, al que confiesa su amor desde siempre. Ambos saben que el profesor es homosexual y ambos supieron en su día de ese amor que nunca quisieron reconocer, pero del que ahora pueden hablar libremente. Han pasado los años y eso los libera. También ambos saben que uno de ellos va a morir, aunque uno no se hace la víctima y otro traga su dolor intentado fingir que la enfermedad no es nada y que acaba de enterarse.

Así, en medio de esa conversación de bienvenida a la universidad, que no es otra cosa que una despedida, sabemos también que el amigo se debate en un conflicto que su mujer intenta solucionar con su hija, que renunció a su forma de vida burguesa y se emancipó con sus amigas y ahora está embarazada y no sabe bien las intenciones del padre de ese hijo.

Ese padre no es otro que el muchacho, del que poco a poco, y por distintas conversaciones con los personajes, vamos conociendo los vericuetos de su vida: Su historia familiar, a la que renuncia, su forma de

ganarse la vida, en la que tropezará con el profesor , al contratar éste sus servicios sin saber que será el muchacho el que acceda a su casa para servirle, su problema con la hija del amigo del profesor y terminaremos viendo cómo el profesor le lleva poco a poco a aceptarse a sí mismo, a aceptar su pasado e incluso, a aceptar su futuro.

El profesor pretende que tenga ese hijo y admita su ensayo como propio y así le lega dos de las cosas importantes en la vida: la misma vida y la inteligencia.

Se lo plantea al amigo como un nieto de los dos (el profesor y su amigo a través del muchacho y la hija del amigo). Ese nieto y su herencia intelectual serán lo que puede legar el profesor ante su inminente muerte, y así, cree, que todo ello le hará “inmortal” en cierto modo.

La repulsa del muchacho a estos hechos le llevará a pegar al profesor, a no querer, ni tan siquiera oír hablar de ello, pero al final dejará un atisbo de esperanza a aceptar esos hechos, pues ante un cliente reconoce que necesitará dinero para cuidar a un hijo y además él es el único que ha leído el ensayo del profesor, cuando éste ha destruido todas las copias. Él, en su mente, lo tiene todo registrado. HE AHÍ EL VERDADERO Y TOTAL TESTAMENTO.

## LISTADO DE ESCENAS

**-ENTRADA:** Convesaciones telefónicas.

**-ESCENA 1 :** Ámbito del muchacho.

: Conversación telefónica entre voz masculina y femenina.

**-ESCENA 2 :** Ámbito del amigo.

: Conversación entre voces de muchacha y hombre.

**-ESCENA 3 :** Ámbito del profesor

: Conversación telefónica entre voces masculina joven y femenina joven

**-ESCENA 4 :** Ámbito del amigo.

: Voz de mujer exasperada y voz de mujer serena por teléfono.

**-ESCENA 5 :** Ámbito del muchacho

: Voces de mujer mayor y muchacho muy joven hablando por teléfono.

**-ESCENA 6 :** Ámbito del profesor

: Voces de mujer 1ª y mujer 2ª por teléfono.



**-ESCENA 7** : Ámbito del muchacho.

: Una primera conversación telefónica entre voz masculina 1ª y voz masculina 2ª y otras entre voz femenina y voz masculina

**LAS CLAVES** para entender este texto las podemos descifrar en un resumen por escenas:

**ESCENA ENTRADA:**

Unas voces femeninas y masculinas hablan sobre cómo empezar. Es una conversación telefónica que va desapareciendo a medida que oímos la siguiente.

A continuación, una voz masculina muy joven y otra madura intercambian ideas sobre las relaciones paterno-filiales.

Según se pierden estas voces, aparecen otras (voz femenina 1ª y voz femenina 2ª) que tratan de la vida.

Una nueva conversación sobresale. En este caso, una voz masculina senil refleja su añoranza.

Y la última que podemos escuchar es la de una voz femenina madura sobre cómo se enfrenta a la vida con una visión muy negativa de ella.

Todas las conversaciones son retazos. Escuchamos fragmentos de conversaciones que se superponen unas a otras.

**ESCENA 1:**

Un profesor de Literatura Medieval llega con un alumno al apartamento de éste. Conocemos, por la conversación, el presente del chico (vive bien), el pasado( su padre se suicidó por su compromiso con la vida) y el futuro (el chico como lección aprendida no se comprometerá con nada: estudios, personas u otros). El profesor se plantea ayudarle y por una llamada telefónica descubre que el chico ha dejado embarazada a una chica, que no es otra que la hija de su amigo, profesor de la universidad a la que ha vuelto él.

El profesor había prestado al chico el disquette con un ensayo sobre Llull y quiere conocer la opinión del chico, lo cual les lleva a hablar de la vida y vemos lo que significa para uno y para otro. De la profunda disparidad de criterios se llega a una situación incómoda de desprecio, que se zanja con el enfado del chico, que termina echando de su casa al profesor y rompiendo su disquette.

Por otra llamada de teléfono vemos que el chico se prostituye como forma de vida.

La escena acaba con un retazo de conversación telefónica entre una voz masculina y otra femenina que explican los miedos a los que se enfrentan en la vida.

## ESCENA 2

El amigo y su mujer hablan por teléfono sobre el problema de su hija, no tanto por el embarazo de ella, sino porque no entienden la relación que tiene con el chico y se preguntan si lo entienden incluso los dos chicos.

El padre muestra sus reticencias sobre el chico, al que conoce de la universidad. A continuación llega el profesor, que estaba invitado como bienvenida por su vuelta a esta universidad. Los dos rememoran su vida de encuentros y desencuentros y así conocemos mejor al profesor y sabemos de su homosexualidad y de su enfermedad mortal.

Llegado un momento, el profesor, conocedor del problema por la llamada de teléfono en casa del muchacho se aventura a ofrecer ayuda a su amigo en forma de herencia, la de ese niño como nieto de su amigo e hijo del chico del que parece que se ha enamorado (¿de él o de su inteligencia?).

En las páginas de contactos del periódico encuentra una referencia que le llama la atención y se cita con el hombre del anuncio

La escena acaba con un fragmento de teléfono entre una voz de muchacha y una voz de hombre sobre la amistad y el amor.

### **ESCENA 3**

El muchacho del anuncio que llega a casa del profesor no es otro que el chico, con lo cual todos tienen ya las cartas sobre la mesa. El chico está dispuesto a cumplir con su servicio pero el profesor empieza hablando de sí mismo y confesando su amor por él. Al chico le da lástima y más cuando el profesor insiste en que tenga el hijo y admita su herencia intelectual. La insistencia en algo que no entra en los cánones de vida del chico hace que éste vaya de la irritación al enfado más profundo e incluso rompa el ordenador donde está guardado el ensayo sobre Lull y le agrede físicamente.

Cuando el muchacho se va, el profesor llama a su amigo para volver a su casa y la escena termina con un momento de la conversación telefónica entre una voz masculina joven y una voz femenina joven que hablan sobre el entendimiento en la vida.

#### **ESCENA 4**

La llegada del profesor herido a casa de su amigo, le hace sospechar a éste si habrá hecho proposiciones homosexuales al chico y ese habrá sido el desencadenante de la situación. No sabe nada. Conversa con el profesor, quien insiste también a su amigo en que convenza a su hija para que tenga el hijo que será como un nieto de ambos, como la herencia de los dos, y le pide el disquette del ensayo que le había dejado también a él para que le diera su opinión.

Termina la escena con el amigo que llama al chico para aclarar la situación que tiene con su hija y con un hilo de conversación telefónica entre una mujer exasperada y una voz de mujer serena que se preguntan por el amor.

## ESCENA 5

Asistimos a la conversación entre el amigo (padre de la chica) y el muchacho. Ahora no le interesa tanto la relación entre ambos, sino el problema que ha surgido entre el profesor y el muchacho. El profesor no ha querido contarle nada y el chico, al saberlo, tampoco. Se entera de la enfermedad de aquel y siente un remordimiento por haberle pegado. En ese momento vuelve a llamar por teléfono el profesor para que el chico vuelva a su casa y el amigo le recomienda prudencia. Aún no sabe nada, pero al llamar un cliente al chico para concertar una cita es cuando, horrorizado, el amigo del profesor comprende la vida del chico y el hombre le sentencia y le amenaza.

El chico queda con el profesor y la escena acaba con otro fragmento entre una mujer mayor y un muchacho muy joven; el chico no entiende la vida y la mujer mayor lo comprende por su experiencia.

## **ESCENA 6**

Es el nuevo encuentro entre el chico y el profesor. El chico se disculpa por su violencia y el profesor repite su invitación a quedarse con su ensayo como legado a cambio de que tenga ese hijo. Le chatajea emocionalmente y volvemos a ese desencuentro entre los dos. De nuevo romperá el disquette (aquel que tenía el amigo del profesor y le ha devuelto), el último que quedaba, pero el profesor entiende que el chico lo había leído y ahora él lo tiene en su memoria y ese no lo podrá inutilizar.

Hablan por teléfono el profesor y el amigo para que constatemos que el amigo nunca aceptará al chico y termina la escena con unas voces femeninas que parece que no tienen que buscar más, pues ya han encontrado la solución para la felicidad.



## **ESCENA 7**

La voz de la chica deja en el contestador automático del chico sus sentimientos. Éste la va a contestar, pero una llamada de un cliente, para concertar sus servicios, le hace contestar, después de haber meditado en ello, diciendo que le espera contento porque necesita clientes para mantener a su futuro hijo, con lo cual nos deja un resquicio para la esperanza en ese futuro y termina la escena y la obra, con el chico vistiéndose o desvistándose para recibir a su cliente, al tiempo que asistimos a conversaciones telefónicas que sirven como conclusión, sobre el no entenderse los unos y los otros con palabras, sobre las cosas que se hacen en nombre del amor y sobre la salvación final que no es otra que encontrar lo que cada uno busca.

La profesora Carmen Bobes (1987:287) habla de LAS CATEGORÍAS DEL TEXTO DRAMÁTICO y diferencia las siguientes:

- 1.-LA FÁBULA
- 2.-EL PERSONAJE DRAMÁTICO
- 3.-EL TIEMPO EN EL DRAMA
- 4.-LOS ESPACIOS DRAMÁTICOS.

De todas ellas, vamos a detenernos en LA FÁBULA a la que describe

**Es un conjunto de motivos “narrativos” que adquieren unidad en la obra, tienen además coherencia interna y externa, es decir, son compatibles entre sí en el conjunto cerrado que forman y cobran un sentido en el marco de las ideas de una época en que se crea la fábula o se interpreta (1987: 283)**

Tratándose del teatro, dice también la profesora que la fábula además de un conjunto de motivos, es también su representación escénica, donde utiliza unos determinados signos paraverbales y no verbales que intensifican, contrastan, subrayan unos motivos frente a otros, o unas partes frente a otras.

Pero posteriormente ella misma afirma que la fábula no es la suma de unidades narrativas sino todo aquello que le da sentido en la representación y por eso es necesario estudiar los personajes, el tiempo, etc...así como las acciones, situaciones y otros elementos, y termina

diciendo que una obra dramática presenta una historia, con hechos y relaciones humanas que cambian, con situaciones, tensiones que viven unos personajes, en un tiempo y un espacio, a la vista del espectador o lector y por eso estudia principalmente estas facetas.

Por otro lado tenemos la definición tradicional de fábula, que viene desde Aristóteles como conjunto de acciones que se suceden.

La fábula es uno de los aspectos más estudiados en la Literatura. También podemos entenderla como un material que no ha recibido todavía una configuración dentro del texto ( pero ésto se utiliza más para los textos narrativos)

Y se diferenciaría de TRAMA porque este término se dedica al material que se encuentra textualmente configurado (es decir, provisto de forma) y permite ver la manipulación del escritor sobre el material.

Estos términos (FÁBULA Y TRAMA) los tenemos desde Tinianov, y aquí la FÁBULA sería la idea que tiene el dramaturgo que contarnos: una herencia muy especial entre personas con relaciones especiales también y difíciles y, la TRAMA la articulación que de esta idea tenemos en la obra literaria propiamente dicha, es la forma que le ha dado en el libro que estamos leyendo y analizando. En inglés se da el nombre PLOT a la TRAMA.

También se suele decir, en general, que todo ARGUMENTO consta de HISTORIA (lo que se cuenta) y TRAMA ( cómo se cuenta).

Respecto al CONFLICTO, entendiendo éste como elemento esencial que estructura y caracteriza la obra dramática, podemos decir que la “tensión dramática” la presenta la consecución de una meta, importante para ellos, la trasmisión de la herencia, encontrar al HEREU intelectual y ¿biológico? que da fuerza a la trama.

El profesor Alonso de Santos ( 2001: 110 ) presenta varios tipos de conflictos:

- 1.-CONFLICTO INTERNO
- 2.-CONFLICTO DE RELACIÓN
- 3.-CONFLICTO DE SITUACIÓN
- 4.-CONFLICTO SOCIAL
- 5.-CONFLICTO SOBRENATURAL
- 6.-OTROS

Nosotros preferimos quedarnos con el conflicto DE RELACIÓN, para referirnos a esta obra, entendiendo que se enfrentan las metas, “mutuamente excluyentes del protagonista y el antagonista”

El profesor Ríos Carratalá también hace una clasificación muy parecida (1996:139)

El profesor Pérez Rasilla incluye el CONFLICTO como parte del tema al vislumbrar con él el eje principal de la acción, que en nuestro caso es la obsesión del profesor de dejar su herencia intelectual al chico y que este perdure biológicamente en su hijo. Vemos la necesidad del otro y la dificultad de todo ello porque estos dos personajes constantemente se atraen y se repelen.

Pero podríamos citar otros conflictos latentes en la obra: el del padre con su hija, el del profesor con su amigo, e incluso, el del muchacho consigo mismo.

El profesor, citado en numerosas ocasiones, Eduardo Pérez-Rasilla estudia CONFLICTO, TEMAS, TRAMA, y también los PERSONAJES como partes integrantes del CONTENIDO. Y estamos de acuerdo con él, pues todo junto ayuda a entender el verdadero significado de una obra.

Y, con el mismo profesor, también reiteradamente citado, Alonso de Santos, ( 2001: 345), terminaremos diciendo que siempre hay una relación de tema, argumento y tipo de lenguaje, a la vez que personajes, trama y palabras son representativos de personas, acontecimientos y lenguajes de la vida real, transformados en un mundo de ficción por medio de la creación del autor .

Eso es lo que ha logrado hacer el autor con esta obra, ofrecernos datos de la realidad para que pensemos, reflexionemos y quede ahí un poso de conocimiento para que podamos o sepamos comprender a los demás si ese es nuestro deseo, porque, a veces, tampoco queremos comprendernos.

Esta obra, una de las últimas que ha escrito y estrenado, culmina una trayectoria de búsqueda tanto de formas como de profundización en los temas que le obsesionan y que de nuevo aparecen aquí, con unos personajes muy concretos, pero no ajenos a nuestro entorno. Eso es lo interesante de esta obra, la manera que tiene de mostrarnos aquello que a él le interesa y quiere tramitarnos. Por eso ha sido una de las que mayor éxito ha tenido, de público, de crítica y por eso también, para un mayor acercamiento, se ha llevado al cine.

Contiene esos ingredientes que siempre enganchan al público: intriga desde el principio, interés creciente y progresivo, sorprendente final, contenido humano, historia sencilla, pero bien organizada, y no olvidemos el componente trágico que conlleva, ya mencionado anteriormente, porque la tragedia surge de las discrepancias entre los personajes que sufren unas circunstancias que no habían previsto en su horizonte vital.

TRAGICIDAD INTERNA , que plasma los conflictos personales ( el dilema entre el deber y las inclinaciones) que aquí observamos en los deseos del profesor y los del muchacho.

TRAGICIDAD EXTERNA, la que se revela a través de la situación (condicionamientos que imponen el entorno, los obstáculos insuperables erigidos por los hechos externos, ). En un principio, ninguno de los personajes prevee lo que está por ocurrir.

Y además aquí debemos tener en cuenta lo que conocemos con la denominación de DEUS ex MACHINA , es decir, todas las intervenciones externas a la historia y encaminadas al desenlace, que serían la historia anterior al comienzo de la obra de teatro, es decir, el pasado del chico y la relación con su padre, tan determinante para el chantaje emocional que el profesor hace con el chico, y también la historia del profesor antes de volver a la universidad y todos los acontecimientos (el embarazo de la chica,etc...) que ocurren antes, porque, en realidad, la obra de teatro lo que hace es cerrar todos estos acontecimientos. La obra de teatro es el final, la culminación de todas las historias que no aparecen en el texto literario.

Y también se incide mayormente en la tragedia si vemos el personaje del profesor representando el PATHOS.

PATHOS= PROFESOR, en el sentido de que es el que lleva el afán de realizar lo que ha de ser con una fuerza precipitativa. El profesor, efectivamente, precipitará los acontecimientos, aún no pensándolo, aún no queriéndolo.

El drama que presenta la obra viene dado por las numerosas dualidades que presentan los sentimientos encontrados de los personajes:

-Amistad/Odio

-Tranquilidad/Violencia

-Admiración/Desprecio

-Relajación/Tensión

-Naturaleza quijotesca de los personajes dramáticos (viven para lo imposible)

Esos conflictos son la sustancia del texto.

Y...¿cómo evoluciona el conflicto?

¿Cuál es el conflicto más importante?

-¿La agresividad ¿es gratuita?

Y los muchos silencios, que dicen mucho más que las palabras.

Constantemente en las acotaciones aparece “Pausa”.

Todo ello nos lleva a la amargura, a esa amargura que vive nuestra sociedad actual, que aquí se dramatiza en las tensiones que vive la sociedad en la que se desenvuelve el autor, luego estamos ante un escritor que representa la conciencia de la sociedad.



---

## ESTRUCTURA

---

La estructura nos debe servir para aclarar la técnica teatral utilizada por el autor.

Analiza la organización extrínseca de materiales y el espacio y el tiempo en ella. Obedece a una manera de “narrar” que elige el dramaturgo

Dice Curtis Canfield ( 1995 : 68) que dividir una obra en actos es el modo usual para señalar los puntos de interrupción lógica de la historia.

Un acto llega hasta un cambio en la situación original o una alteración en la intensidad de las emociones de los personajes.

Los actos pueden tener temas separados, identidad especial y representan un segmento total y específico de progresión teatral en el desarrollo del argumento.

Los CUADROS presentan cambios de escenografía (lugar y tiempo) dentro del mismo acto, sin interrupción.

Y la ESCENA es un elemento estructural natural y básico. Es una unidad con sentido estructural, sintáctico y semántico. Es una minihistoria coherente.

¿Qué marca el cambio de escena? Ya sabemos que la salida o entrada de un personaje que cambia el estado de fuerzas.

La trama avanza con las escenas hacia el desenlace. Es una unidad mínima indivisible.

Los actos son, pues, la estructura básica, y en la obra que estamos estudiando tenemos 7 actos más la llamada ENTRADA. Pero según las definiciones anteriores, también podríamos decir que son 7 cuadros o 7 escenas. No se adecúa a lo establecido tradicionalmente.

La ENTRADA es la INTRODUCCIÓN a los diferentes temas de los que tratarán los actos siguientes. Es una especie de PRÓLOGO, en el sentido clásico del término.

ACTO I : PRINCIPIO : Complicación inicial: Hijo y disquette.

ACTO II : MEDIO : Introducción y descripción de personajes.

ACTO III : MEDIO : Comienzo del final: Clímax

ACTO IV : MEDIO : (Impasse)

ACTO V : MEDIO : Aclaración de aspectos.

ACTO VI : MEDIO : Anticlímax. Se cierran los aspectos de intriga.

ACTO VII : FINAL : Consumación de los problemas

El acto llamado ENTRADA sirve para SITUARNOS en los temas que encontraremos para reflexionar a lo largo de la obra. Parece, como hemos dicho, un PRÓLOGO. Ocupa 5 conversaciones telefónicas diferentes, que podríamos catalogar como 5 escenas diferentes puesto que presentan personajes diferentes también y en ellas podemos observar:

1ª: Declaración de intenciones del autor.

**VOZ MASCULINA.-No soy lo bastante listo...¡Ojalá! No es que exija demasiadas facilidades. ¿Sabes lo que pediría, quizá? El sentido de la palabra acertada...que persuade. Si estuviera convencido de que puedo actuar con palabras, que..., que tengo el poder de dominar las palabras...Si yo...¡Imáinate!: palabras que llegan al fondo, embriagarme de palabras exactas que brillan y deslumbran. Pero , ¿cómo empezar? ¿Me oyes? ¿Cómo dar con la manera astuta de entrar, como sea en...? ¿Cómo voy a empezar?(p.7)**

La 2ª CONVERSACIÓN deja iniciar el tema del HEREU:

**VOZ MACULINA MADURA.-¿Te avergüenzas de mí? Tú eres lo que más quiero, hijo. Lo único que aún me sostiene.**

.....  
**VOZ MASCULINA MADURA.-En lo único que me comprometeré es en tu vida. Eres el espejo en que me miro.**

.....  
**VOZ MASCULINA MADURA:-Sólo tú hijo. Y, además, he de pedirte que me perdones. Mañana...Tengo la sospecha de que no llegarás a entender el mundo mejor que yo...¿Hijo? ¿Me escuchas? (p.8)**

La 3ª CONVERSACIÓN nos presenta la postura negativa ante la vida que siempre tiene el autor y trasmite a todos sus personajes

**VOZ FEMENINA 1ª.-Corren malos tiempos.**

**VOZ FEMENINA 2ª .-No son muy buenos, pero hay que salir adelante. Y, ¿sabe cómo?:o jodes o dejan que te jodan; eso si no quieres morirte. (p. 8)**

La 4ª CONVERSACIÓN trata de la añoranza

**VOZ MASCULINA SENIL.-...Nos pilló eso que llaman añoranza. ¿Añoranza de qué?, ¿de qué? , dime. El porqué de aquella añoranza nunca he llegado a entenderlo...Eramos muy jóvenes; éramos muy jóvenes y ya éramos presa de la añoranza. (p.9)**

Y la 5ª y última CONVERSACIÓN vuelve otra vez a la postura negativa ante la vida:

**VOZ FEMENINA MADURA.- Me das risa. ¿Qué esperas? No hay esperanza, no hay futuro, no hay nada; lo lamento, nada. ...(p.9)**

A continuación vienen los ACTOS 1 y 2, que nos presentan al muchacho y al profesor fundamentalmente. Conocemos sus problemas

personales y los que los relacionan. La presencia del amigo es, simplemente, para que ahondemos más en el conocimiento de dichos problemas.

El ACTO 3 es el CLÍMAX: alguien, el muchacho, empieza a cambiar una situación. Es el momento decisivo, es una crisis irrevocable: es el punto de negación del muchacho a todas las propuestas del profesor: no quiere al hijo, no quiere el ensayo, no quiere al profesor y le agrade...

Y, finalmente, los actos 4, 5, 6 presentan las consecuencias, vamos más allá de ese punto de negación del muchacho .

Y, el acto 7 , por fin, puede ser, queremos que sea, un desenlace, porque en realidad son los intentos de los personajes para ajustarse a las situaciones que siguen al momento culminante. Es el resultado del clímax y muestra a los personajes en sus relaciones nuevas, que son eso, completamente nuevas y diferentes de la situación original. Sería este ACTO 7 y parte del 6 lo que se puede llamar ESCENA OBLIGATORIA en el sentido de que es la escena que espera el público, más o menos conscientemente, que prevé, que desea y que si no estuviera, se resentiría mucho la historia que cuenta esta obra de teatro.

¿Responde esta estructura a una propuesta clásica?

Pues la respuesta puede ser afirmativa, si entendemos que ya el autor desde el principio va dando pistas para que veamos la dirección del argumento: los personajes, su relación entre ellos, el pasado, los hechos para que el público entienda lo que va ocurrir.

Después se plantea el conflicto que se debe resolver y el desenlace es verosímil, creíble y hace que el público quede satisfecho.

Si examinamos la obra desde este punto de vista sí podemos afirmar que responde a una estructura claramente clásica, pero no lo es ni por el número de actos, ni por su proporción en el reparto de los temas, ni de los acontecimientos ni por la clásica división de cuadros, actos y escenas, puesto que aquí no las hay.

Los ACTOS-CLAVE pueden determinarse de la siguiente forma:

Son importantes para el conocimiento previo el 1 y el 2. El 3 es importantísimo porque precipita los acontecimientos y el 6 es el principio de la aceptación de una nueva base de relaciones entre los personajes y en el 7 entendemos o que el autor abre una vía a un posible final “agradable” o por lo menos, no tan negativo como se esperaba o se dejaba dilucidar al comienzo de la obra.

Vemos pues que menos importantes, aunque no prescindibles serían los actos 4 y 5 que sirven de puente entre unos puntos de máximo nivel, es

decir, el 4 es un anticlímax y el 5 nos prepara para un comienzo de la solución.

Dentro de todo esto aún sobresaldrían los actos 3 y 6. El 3 sirve para presentar el incidente desencadenante: la agresión física del muchacho al profesor para que le deje en paz con su vida y no le lleve a compromisos de ningún tipo. A partir de esa duda que le queda al muchacho en la mente llegarán los actos posteriores, entre los que brilla especialmente el 6 porque aún con una nueva rebelión del chico, el profesor, por fin, consigue lo que quiere: que piense en la posibilidad de tener ese hijo (como veremos que ocurre ya en el acto 7) y que admita que en su cabeza está todo el ensayo sobre Lllull que él escribió y ahora tiene el chico.

Se ve claramente casi en el final del acto 6

**PROFESOR.-Adiós (El muchacho no se mueve). Te llevas lo que habías venido a buscar. Adiós. ¿Qué más quieres?**  
**MUCHACHO.- Nada. (p 59)**

Puede que no sea un final del agrado de todos los lectores, pero es un final ABIERTO a posibilidades positivas, que de ninguna forma estaban al principio de la obra ni estaban en la personalidad de los personajes.

Es, a nuestro entender, un final propio de los tiempos en los que vivimos y con los problemas que las personas sienten en este mundo. No

podemos esperar otro final. Más dulce hubiera sido imposible y hubiera roto la obra. Un final peligrosamente negativo hubiera dejado un mal sabor de boca en los lectores que se hundan más en la insatisfacción humana que es de lo que siempre habla el autor, pero un final, así, a dos bandas, probablemente es lo que demanda el público, no pide nada extraordinario, sólo pide un destello, una estrella fugaz (como en el título de otra de sus obras ), para poder agarrarse a él. Es importante y el autor lo concede. Parece que Benet hace caso de esa frase de O'Casey :

“Una obra de teatro no ha de ser una copia de la vida, sino un comentario de ella”.

Y, hemos dejado para el final la curiosidad técnica que presentan cada uno de estos actos.

Todos empiezan con un lugar, un tiempo y unos personajes diferentes, y todos acaban con una conversación telefónica entre otros personajes que no pertenecen a la obra propiamente y que hablan enlazando con lo ocurrido en ese acto. Así observamos lo siguiente:

Ya hemos dicho que en la ENTRADA están las principales ideas del autor: CÓMO ESCRIBIR, EL TEMA DEL HEREDERO, LA AÑORANZA, LA VISIÓN NEGATIVA DE LA VIDA, LA ESPERANZA.



En el ACTO 1 : El muchacho y el profesor hablan y no se entienden. No se ponen de acuerdo sobre lo que les interesa, en el fondo, a ambos. Casi al final vemos por una llamada telefónica que el chico se prostituye con hombres y por eso vive mejor que el resto de los estudiantes. Es la llamada para concertar cita con su cliente, no se conocen y el chico le da todas las facilidades y termina diciendole al cliente que sí, que se pondrán de acuerdo.

Se hace oscuro y empezamos a oír en la oscuridad una conversación telefónica entre otras personas que empieza de la misma forma que ha terminado de hablar el muchacho.

**VOZ MASCULINA INDECISA.-** Mañana, si puedes.  
**MUCHCHO.-**Sí, puedo. Nos pondremos de acuerdo. Seguro.

*(Se superpone el sonido de otra conversación telefónica que eclipsa sus voces. Mientras dura la nueva llamada el muchacho continúa hablando, sin que se oiga lo que dice, durante un momento al menos. Y a continuación se hace la oscuridad. Por tanto, es en la oscuridad, sobre todo, donde se desarrolla la conversación anónima)*

**VOZ MASCULINA .-**Puede parecer una tontería, pero..¿Cómo podemos ponernos de acuerdo si me escondes alguna preocupación?  
(p.17)

En el ACTO 2 el amigo y el profesor rememoran viejos tiempos y llega el momento de las declaraciones, de decir las verdades, aquellas que nunca han querido decir, a pesar de conocerlas, y de hablar de los

problemas que se les presentan en el presente y la “solución”. que ha elaborado el profesor desde su punto de vista de una muerte próxima, la que ha elaborado como amigo de su amigo, como un verdadero amigo, pero el amigo consulta con su mujer, a la que realmente necesita, puesto que su relación de ¿amor? es diferente a la de amistad, de ahí que el acto termine:

**AMIGO.-Me necesitas; te necesito; nos necesitamos. Tú y yo. Al menos tú y yo. La amistad es otra cosa. La amistad es...una cosa distinta.**

*(Se superpone el sonido de otra conversación telefónica que eclipsa su voz. Mientras dura la nueva llamada, el amigo continúa hablando con su mujer sin que se oiga lo que dicen, al menos durante un momento, y luego se hace la oscuridad. Por tanto, es en la oscuridad donde tiene lugar, sobre todo, el diálogo anónimo entre un hombre y una mujer)*

**VOZ DE MUCHACHO.-Tenemos suerte de poder decir que aún somos amigos, ¿sabes? A nosotros nos queda eso**

**VOZ DE HOMBRE.-Es demasiado poco. Te quiero. Has dado el portazo y el amor se ha ido.(...)(p. 31)**

El ACTO 3 presenta al profesor que ha requerido los servicios de un chico y se ha encontrado con el alumno. Ahora entiende su modo de vida y aún así le cuenta su plan. El chico lo rechaza. Él insiste. Le declara su amor para que el chico lo pueda entender, pero éste destruye el ordenador y se niega a tener ese hijo. Por ese mantenimiento de posturas encontradas se

llega a la violencia y el chico le da una paliza. El profesor recurre a su amigo porque es el único que tiene una copia del ensayo y le llama por teléfono porque lo necesita

**VOZ AMIGO.-¿Qué te ocurre? ¿Quieres que pase a buscarte?  
PROFESOR .-No hace falta. He de verte. Necesito...necesito...**

*(Se superpone el sonido de otra conversación telefónica que eclipsa sus voces. Mientras dura la nueva llamada, el profesor seguirá hablando con el amigo, pero sin que se oiga lo que dicen, al menos durante un momento, y luego se hará la oscuridad. Por tanto, es, sobre todo, en la oscuridad donde tendrá lugar la conversación telefónica entre una voz masculina y una voz femenina)*

**VOZ MASCULINA JOVEN.-¿Eres tú? ¿Oye, eres tú?  
VOZ FEMENINA JOVEN.-¿Me oyes? ¡Necesito..., necesito que me entiendas! (P. 40)**

Que como apreciamos sirve para que veamos el final del acto propiamente dicho.

El ACTO 4 nos lleva a la visita del profesor a su amigo para que le entregue la copia única ya del disquette con su ensayo. El amigo no entiende nada. Se teme lo peor respecto a las inclinaciones sexuales de su amigo respecto al chico, porque aún no sabe el medio de vida de éste. Tampoco entiende la propuesta del profesor, y menos aún cuando ha recibido una paliza del chico, cuestión que él cree que debe aclarar

**VOZ MUCHACHO.-No puedo salir de casa porque tengo trabajo.  
AMIGO.-¿No busques excusas! ¡Será inútil, voy! ¿Endendido? ¡Voy  
enseguida!**

*(Se superpone el sonido de otra llamada telefónica, que eclipsa sus voces. Mientras dura la conversación, el amigo seguirá hablando con el muchacho sin que se oiga lo que dicen, durante un momento, al menos, y luego se hace la oscuridad. Por tanto, es en la oscuridad, sobre todo, donde tiene lugar el cusimonólogo anónimo de una mujer que habla con otra).*

**VOZ MUJER EXASPERADA.-No ha venido. Se ha largado. Creía que lo decía en broma, que sólo eran palabras. Habíamos discutido, ¿sabes? (...) (p. 47)**

En el ACTO 5 el amigo va visitar al chico, más que para hablarle de su hija, para aclarar la situación respecto al profesor. Al decirle que está enfermo, el chico se arrepiente de haberle pegado. Cuando parece que, por fin, van a llegar a un pacto, una llamada de teléfono descubre la vida del chico y el profesor no acepta esas conductas, por lo que promete echarle de la Facultad y terminar con él, pero antes ha visto como el profesor invita de nuevo al chico a su casa a pesar de todo.

**VOZ PROFESOR.-¿Cuánto tardarás?**

**MUCHACHO.-Un cuarto de hora como máximo. Dentro de un par de horas tengo que estar de nuevo en casa.**

**VOZ PROFESOR.-Estarás de vuelta. Me alegro. Tendría que...**

**sentirme triste, pero ahora...**

*(Se superpone el sonido de otra conversación telefónica que eclipsa sus voces. Mientras dura la nueva llamada, el muchacho sigue hablando con el profesor, sin que se oiga lo que dicen, durante un momento al menos, y entonces se hace la oscuridad. Por tanto, es en la oscuridad, sobre todo, donde tiene lugar la llamada anónima entre una mujer mayor y la de un muchacho muy joven).*

**VOZ MUJER MAYOR.-¿Por qué estás triste? (...) (p. 53)**

Llegados al ACTO 6, nos encontramos de nuevo al muchacho en casa del profesor, quien sigue obstinado en su idea de la herencia, que el muchacho sigue rechazando. No quiere el hijo y tampoco el único disquette que queda. El profesor se lo regala para que haga con él lo que quiera y lo rompe, pero al confesar que lo había leído, sabe que lo tendrá para siempre en su cabeza y ese es el legado del profesor. Respecto al hijo, el profesor le habla al chico de su padre, lo que le enfurece , pero parece que surte el efecto deseado. Una vez que el chico se ha marchado, el profesor llama por teléfono a su amigo para decirle que se encuentra bien

**VOZ AMIGO.- Pero si necesitas algo, me lo dices. Cuando sea.  
PROFESOR.-Sólo descansar. Sólo necesito descansar. Descansaré.  
Seguro que podré descansar.**

*(Se superpone el sonido de una conversación telefónica que eclipsa sus voces. Mientras dura la nueva llamada, el profesor continuará hablando con el amigo, sin que se oiga lo que dicen, durante un momento al menos, y luego se hace la oscuridad. Por tanto, es en la oscuridad donde tiene lugar la llamada anónima entre dos mujeres).*

**VOZ MUJER 1ª.-Procurarás descansar, procurarás relajarte, ¿verdad?. Fácil de decir. No podrás, ¿no te das cuenta? (pág. 60)**

Y, por fin, llegamos al ACTO 7, cuando el muchacho llega a su apartamento y escucha los sentimientos de la chica en el contestador. Al decidir llamarla, está dejando clara su postura de recuperarla a ella y al niño, pero en ese momento llama un cliente y al planificar la noche con él le dice, y nos dice, que necesitará el dinero para mantener a su hijo. Mientras se viste para el encuentro oímos nuevas conversaciones telefónicas, hasta que llega el cliente a llamar a la puerta y acaba la obra.

**VOZ MASCULINA CÁLIDA.-Sí, por eso vuelvo siempre.**

**MUCHACHO.-Y no será la última vez**

**VOZ MASCULINA CÁLIDA.-De ti depende**

**MUCHACHO.-Volverás. No te quedará más remedio. Conmigo llegarás al fondo. Y volverás muchas veces. Nadie te dará lo que yo te daré. Me caes bien. Y necesito pasta. (Pausa. Como si bromeara) Tengo que mantener a un hijo.**

*(Se superpone el sonido de dos conversaciones telefónicas sucesivas, que eclipsan sus voces. Al cabo de un momento, el muchacho cuelga. Se oye la primera conversación mientras él, pausadamente, empieza a desnudarse).*

**VOZ MASCULINA 1ª.-Vivir es doloroso. Pretendemos eliminar nuestro dolor y lo único que hacemos es pasárselo a los demás.**

.....  
**(El muchacho ha ido desnudándose completamente, prenda a prenda. Mientras tanto, la segunda conversación telefónica enlaza con la primera)**

**VOZ FEMENINA.-;Cálmate!;Tienes que aceptarlo, no te excites!**

.....

**(Ahora que está completamente desnudo, el muchacho se coloca sobre el cuerpo alguna cosa estridente, obscena, vulgar, pero seguramente efectiva, que de hecho no oculta su desnudez, sino que la adorna y la realza. Se trata seguramente de alguno de los posibles uniformes profesionales)**

**VOZ MASCULINA 3ª .- (...) Un día..., un día encontraré lo que busco, llegará el día en que vuestra risa se helará, y aquel día me habré salvado! ¡Yo habré inventado la salvación! ¡Yo habré inventado la salvación! ¡Yo habré inventado la salvación! (pp.62-63)**

Una conclusión a la que podemos llegar es que todas las escenas empiezan igual ( con una conversación telefónica que poco a poco se va apagando), en una oscuridad, que enseguida da paso a la luz apareciendo un ámbito (apartamento) determinado: del muchacho, del profesor o del amigo).

Allí transcurren unos hechos, que terminan con una conversación telefónica entre estos personajes, sobre la que se superpone otra conversación telefónica ( entre otros personajes diferentes, anónimos para nosotros), que apaga la anterior y cada vez se va oyendo más claramente. Mientras, volvemos a la oscuridad, desde la que oímos la mayor parte de la conversación y vuelta a empezar.

Estamos, pues, en una estructura completamente circular en cuanto a la técnica:

**-CONVERSACIÓN TELEFÓNICA**, que acaba (entre personajes anónimos) **-HECHOS- CONVERSACIÓN TELEFÓNICA**( entre personajes conocidos) **-CONVERSACIÓN TELEFÓNICA** (entre personajes anónimos que empieza y acabará en la escena siguiente)

Y se complementa con la luz de la siguiente forma:

**OSCURIDAD -LUZ** (hechos y conversación telefónica entre los personajes conocidos) - **OSCURIDAD**.

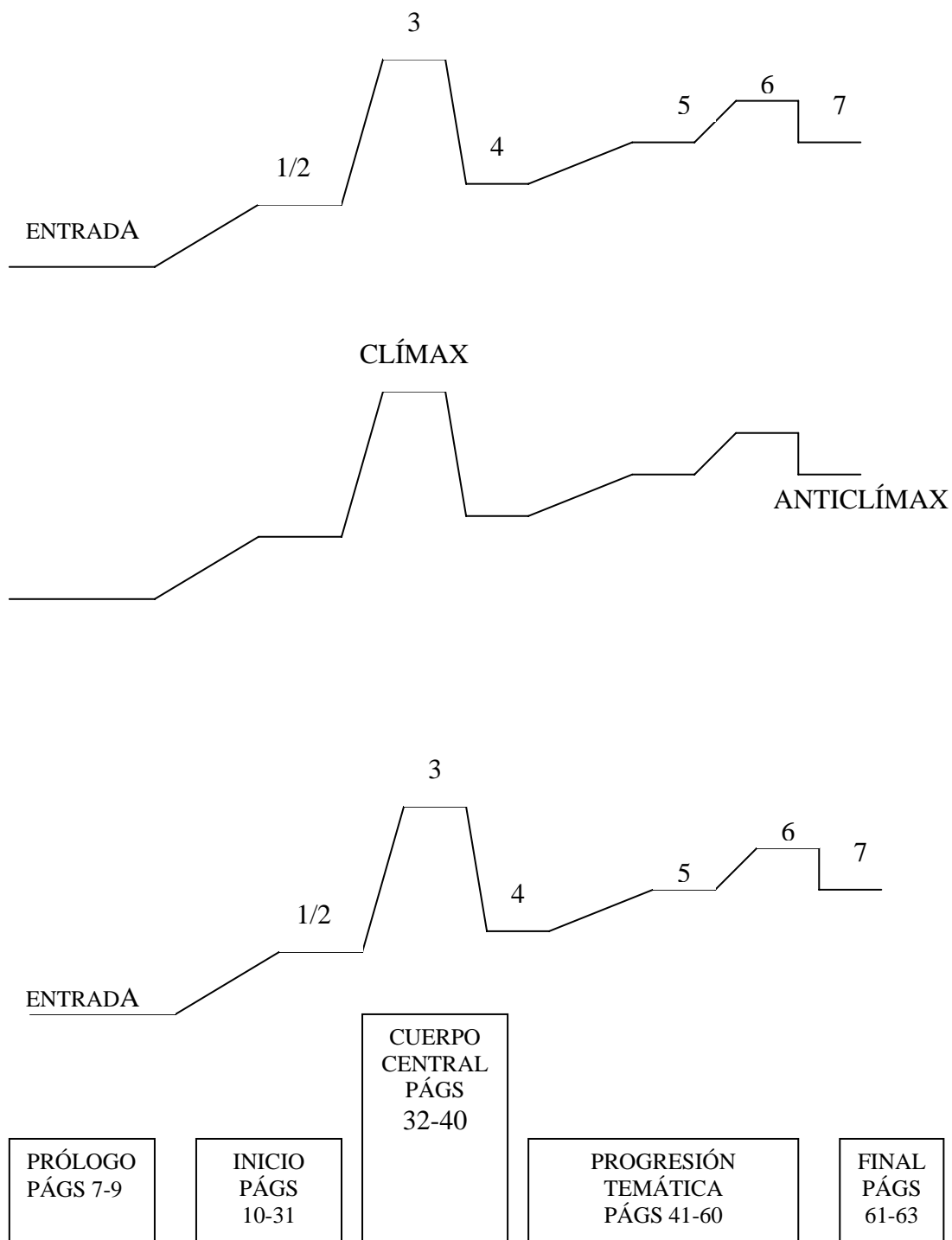
Todas las escenas son iguales entre sí y todas son iguales cada una de ella, es decir, cada escena es igual que la anterior y la siguiente, tienen la misma estructura y cada una en sí misma, independientemente, tiene la misma estructura interior, empieza igual que acaba.

Por tanto, vemos una técnica de rotación en sí misma para cada escena y de rotación entre todas, excepto la ENTRADA y el final del ACTO 7 que tienen sólo varias llamadas de teléfono entre personajes anónimos, pero como ya hemos venido anunciando, en la ENTRADA aparecen todos los temas que pertenecen al “imaginarium” del autor y que tratará a lo largo de la obra y al final, en el ACTO 7 los irá cerrando como él aspira a que sea la vida, aunque en el pesimismo que le envuelve no lo vea así.



Esta estructura, esta técnica formal, aparece en otros dramaturgos europeos como Arthur Shnizler en su obra “*La ronda*” y en otros españoles como Sergi Belbel, autor que estudiaremos próximamente.

GRÁFICA



- EL MUCHACHO tiene 3 escenas (ACTOS)

-AMIGO tiene 2 escenas (ACTOS)

-PROFESOR tiene 2 escenas (ACTOS)

Y se reparten así:

MUCHACHO

AMIGO

PROFESOR

AMIGO

MUCHACHO

PROFESOR

MUCHACHO

## CUADRO DE PRESENCIAS Y CONCEPTO EXPRESADO

CUADRO	PERSONAJES	CONCEPTO
Entrada	-Voz fem/mas -Voz mas. joven/Voz masc. madura -Voz fem 1/Voz fem 2 -Voz masc. senil -Voz fem madura	Conversaciones deshilvanadas que se suceden Enfrentamientos y desacuerdos.
1	- Prof./Muchach. -Voz fem/Voz mas.	Presentación Alabanzas al trabajo del alumno El muchacho y su vida Llamadas de teléfono por las que sabemos que una chica está embarazada e intuimos a qué se dedica el chico Conversaciones finales que sirven para reflexionar
2	-Amigo/Voz de mujer -Profesor -Voz de muchacha -Voz de hombre -Voz de chica	Conversación telefónica del amigo con su mujer sobre la hija Hablan del muchacho como inadaptado, soberbio y gran alumno El profesor ha vuelto y está enfermo El profesor y su homosexualidad Confiesa que sabe lo de la hija del amigo Hablan del heredero. De lo que les da miedo en la vida El profesor elige en el periódico un contacto sexual El amigo y su esposa se necesitan Conversaciones telefónicas sobre el amor.
3	-Prof./Much. -Voz masc. joven/Voz fem. joven	El muchacho responde a la llamada del contacto sexual y ninguno se espera al otro. El profesor le confiesa su amor. El muchacho le desprecia El profesor le propone un trato: La chica y el ensayo Reaccion con indignación Historia del padre que se suicidó Desacuerdo entre ambos que provoca la pelea Voces masc. y fem. muestran la incomprensión y la incomunicación
4	-Amigo/Prof. -Voz de mujer exasperada/Voz mujer serena	El amigo presta ayuda al profesor Disquettes destruidos Herencia biológica(el hijo) e interlectual (el ensayo) El amigo también quiere hablar con el muchacho

		<b>La mujer exasperada sufre por el abandono de otra persona</b>
<b>5</b>	<b>-Amigo/ Much. -Voz prof./Voz mas. cálida -Voz mujer mayor/ Chico joven</b>	<b>El amigo y el muchacho hablan de la hija y del profesor El chico descubre la enfermedad grave del profesor El amigo (padre de la chica) descubre la forma de vida del chico Le amenaza con destruirle Las voces hablan de la vida como experiencia</b>
<b>6</b>	<b>Muchacho/Prof. -Voz amigo -Voz mujer 1/ Voz mujer 2</b>	<b>El chico vuelve a casa del profesor Se disculpa Hablan de Lull, de la herencia, del pasado, del futuro El chico no quiere dejarse atrapar por compromisos intelectuales o sentimentales Las voces tratan de la felicidad</b>
<b>7</b>	<b>-Voz fem adolescente -Muchacho -Voz masc. cálida -Voz fem./Voz masc. 3</b>	<b>Por medio de la cita que el muchacho está manteniendo con un cliente sabemos que ha decidido tener el hijo y ha aceptado el legado del profesor La primera conversación telefónica es una conclusión sobre el dolor de vivir y cómo nos lo pasamos unos a otros como una verdadera herencia. La segunda trata de la aceptación, la resignación y de alcanzar lo que se busca.</b>

ESCENA	PÁGINAS	AMBIENTE	RUIDOS
ENTRADA	7-9	A OSCURAS	Sonidos inidentificables: ¿música? ¿palabras? ¿Ruido de ciudad? Conversaciones telefónicas
1	10-18	Oscuridad Luz:Ámbito del muchacho.Un ordenador. Oscuridad	Silencio Timbre del teléfono Contestador automático Teléfono varias veces Gritos del muchacho Destrucción del disquette Conversación telefónica Risas
2	19-31	Oscuridad Luz:ámbito del amigo.Una mesita con un periódico. Oscuridad	Conversación telefónica Timbre de la puerta Ruido de marcar el teléfono Conversación telefónica
3	32-40	Oscuridad. Luz: ámbito del profesor.Un ordenador	Timbre de la puerta Ruido de pelea Ruido de un cuerpo al caer al suelo Sollozo profundo y bestial del chico Se rompe el ordenador Sonido del teléfono Conversación telefónica
4	41-47	Oscuridad. Luz: ámbito del amigo. Oscuridad	Ruidos de idas y venidas Voces en tono alto Conversación telefónica
5	48-54	Oscuridad Luz:ámbito del muchacho Oscuridad	Teléfono varias veces Contestador Risas
6	55-60	Oscuridad Luz:ámbito del profesor Oscuridad	Ruptura del último disquette Gritos Suena el teléfono Conversaciones telefónicas
7	61-63	Oscuridad Luz:ámbito del muchacho Oscuridad	Contestador Timbre del teléfono Conversaciones telefónicas Fortísimo suena el timbre del apartamento

---

## ACOTACIONES

---

Todo texto teatral (prescindamos de la Literatura experimental contemporánea) tiene acotaciones que sirven al director, entre otros, para la puesta en escena, especialmente para los datos del espacio escénico.

Sabemos de autores que utilizan grandes acotaciones llenas de detalles al comienzo y entre las intervenciones de los personajes, para no dejar mucho margen de libertad a los directores. En otras ocasiones, como vimos en la obra de Ignacio del Moral, encontramos una escena que sólo es una acotación.

Desde la tradicional definición de las acotaciones como “fragmentos puestos por el autor para dar indicaciones al director o bien a los actores para sus movimientos o creación de los personajes”, hasta hoy, es evidente que han variado mucho.

Patrice Pavis (1984:136-137) prefiere hablar de DIDASCALIAS definiéndolas así:

**Instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes. Por extensión, en su empleo moderno: acotación..El término acotación parece más apto para describir, en el curso de la Historia del teatro, el papel metalingüístico de este “texto secundario”**

Alfredo Hermenegildo (1991:130), en cambio opina:

**El sintagma BLOQUE DIDASCÁLICO nos parece más útil, puesto que su característica fundamental es la identificar un conjunto de signos imperativos, indicadores y condicionantes del momento de la representación, aunque estén integrados en uno o varios órdenes de textos**

En general podemos decir que son (llamadas de un modo u otro) marcas de representación explícitas e implícitas. Las explícitas son las que aparecen fuera del diálogo y las implícitas las que están dentro del diálogo de los personajes.

Anne Ubeersfeld (1978: 253) va más allá y se pregunta por la función de estas didascalias, y llega a la siguiente conclusión:

Las hay de dos tipos:

- 1.-Las que condicionan el sentido de las enunciaciones y el diálogo
- 2.-Las que fabrican mensajes autónomos.

Michael Issacaroff (1988: 59-74) distingue 4 tipos y las llama : extratextuales, autónomas, técnicas y normales.

Jerelyn Johnson (1999: 432), de la Brown University, en “*Una aproximación al estudio de las didascalias en “¡Ay, Carmela! de José Sanchís Sinisterra*” se plantea:



¿Son las didascalias simplemente una comunicación entre el autor y el director o el actor? o ¿Son el vehículo de un código teatral, cargado de significación, que sirve como puente entre el propósito del autor y lo que el público o lector recibe?

Y, efectivamente, es una reflexión interesante que se saldaría con una respuesta afirmativa a las dos cuestiones.

En la presente obra de Benet i Jornet encontramos alrededor de 200 acotaciones de diverso tipo que vamos a clasificar del siguiente modo:

1.-Por un lado tenemos las acotaciones del principio de cada cuadro que sirven para situarnos en un tiempo y en un espacio:

**ENTRADA:**

*(A oscuras. Sonidos inidentificables: ¿música?, ¿palabras?, ¿ruidos de ciudad? Se va precisando y aflora a la superficie una conversación telefónica)*

.....

*(La conversación se desvanece y, antes de perderse del todo, se mezcla a otra nueva conversación que aflora y la reemplaza)*

.....

*(La conversación se desvanece mientras se mezcla a otra conversación, que de hecho es un monólogo sin respuesta, que aflora y la reemplaza).*

.....

*(El monólogo se desvanece mientras se mezcla a otro, el último).*

### ACTO 1.-

*(Tres segundos de súbito silencio total mientras empieza acrecer la luz lentamente. Nítido, el timbre del teléfono. Le responde la voz de un contestador automático).*

.....

*(Calla la voz , abruptamente, demasiado abruptamente. La iluminación es total y ante nosotros se encuentra el ámbito del personaje que denominaremos muchacho. Están el muchacho y el profesor, quietos, como si acabaran de llegar).*

### ACTO 2.-

*(Hacia el final de la conversación telefónica anterior se ha ido haciendo la luz y ante nosotros aparece el ámbito del personaje que denominamos amigo. Algún periódico sobre una mesita. El amigo está hablando por teléfono).*

### ACTO 3.-

*(Al final de la conversación telefónica anterior se ha ido haciendo la luz y aparece ante nosotros el ámbito del personaje que hemos denominado profesor. Hay un ordenador. El profesor se ha cambiado de ropa: algún cambio quizá frívolo que supone que le favorece. Se coloca ante el ordenador. Lo conecta. Da órdenes con el ratón hasta que aparece un texto. Hace que lo lee, y no parece satisfecho; más bien inquieto. Suena el timbre de la puerta del apartamento. Apaga el ordenador. Se le escapa un ademán para ponerse bien la ropa, pero reacciona con escepticismo. Va a abrir. Aparece el muchacho. Un silencio de plomo. El muchacho lleva ropa deportiva. Aunque de forma estereotipada, su atractivo físico está voluntariamente realzado. Se miran y les cuesta reaccionar).*

**ACTO 4.-**

*(Al final de la conversación telefónica se ha ido haciendo de nuevo la luz y nos encontraremos ante el ámbito del amigo. Este entra casi sosteniendo al profesor, que todavía está sangrando y con la ropa desgarrada como en la escena anterior.)*

**ACTO 5.-**

*La conversación telefónica se desvanec, mientras se hace de nuevo la luz y aparece ante nosotros el ámbito del muchacho. El amigo y él, enfrentados).*

**ACTO 6.-**

*(La conversación telefónica se desvanece, mientras se hace de nuevo la luz y ante nosotros aparece el ámbito del profesor. El profesor se ha cambiado de ropa y recibe al muchacho).*

**ACTO 7.-**

*(La conversación telefónica se desvanece y, mientras tanto, se va haciendo de nuevo la luz y ante nosotros aparece el ámbito del muchacho, que acaba de llegar, pensativo y excitado a la vez. Echa una mirada distraída al contestador automático y ve que hay una llamada. Lo pone en marcha).*

.....

*(El mensaje ha terminado. El muchacho cavila. Pasea, quizá se quita alguna prenda de abrigo. Mira el teléfono, de lejos. Se decide y se acerca de nuevo. Pero entonces suena el teléfono. Una mueca de asco y lo coge).*

2.-Otro tipo de ACOTACIONES que podemos encontrar son las que van dirigidas a los actores para que encarnen sus personajes y les otorguen la personalidad que les corresponde . Así encontramos: “Alerta, Con aprensión, Desabrido, Sin ganas, Tenso, Atrapado, Rápido, Irónico, Seco, Reprimiendo cierta furia, Agresivo, Cínico, Risa nerviosa, Tajante, Alterado, Casi divertido, Incontroladamente malicioso, Incómodo, encaja el golpe sonriendo, Burlón, Con fingido aire inocente, , Ha recibido la última frase con indignación, Sarcástico, Tembloroso, Encolerizado, Atrapado, Sorprendido, Estalla, Con dureza, Sonríe, malicioso y mira al amigo.

3.-Por otro lado tenemos las ACOTACIONES que significan ACCIONES importantes para el desarrollo de la obra:

**(El muchacho da un salto hasta el teléfono y, de manera abrupta, pone el volumen a cero. El profesor lo observa, perplejo, culpable, pero impertinente)(p.15)**

**(El muchacho sale. Pausa. De nuevo suena el teléfono: una , dos, tres veces. Se pone en marcha el contestador, pero no se oye la voz. El profesor se acerca y sube el volumen)(p.15)**

**(El muchacho rompe el disquette mirando a la cara al profesor, desafiante)(p. 16)**

**(Cuelga. Va a brir. Vuelve con el profesor)(p. 19)**

**(Sale. El profesor toma el periódico que hay encima de la mesita y empieza a pasar páginas al azar. De golpe se para y mira atentamente. Sonríe. Se acerca al teléfono con el periódico en la mano y maraca un número. Al otro extremo de la línea descuelgan). (p.29)**

**(El muchacho empieza a quitarse la ropa)(p.33)**

**(El profesor se la quita despacio. El muchacho ya se la ha quitado. Contraste entre el cuerpo joven y fresco del muchacho y el cuerpo maduro y gastado del profesor)(p.34)**

**(Iba a desabrocharse el pantalón, pero se para)(p.34)**

**(Se pone la camisa despacio, pero no vencido)(p. 36)**

**( Se abalanza sobre el profesor, lo abofetea y le da puñetazos. El profesor no sabe o no puede o no quiere defenderse)(p 38)**

**(Finalmente lo suelta. El profesor ha caído al suelo, ensangretado y con la ropa desgarrada, hecha un asco. El muchacho se vuelve de espaldas,**

tenso como la cuerda de un arco, y deja escapara un sollozo profundo y casi bestial)( p. 38)

(Sin pensárselo dos veces el muchacho coge un objeto contundente – o simplemente lo hará a patadas- y la emprende contra el ordenador, destrozándolo completamente. El profesor lo mira sin levantarse del suelo)(p.39)

4.-Además, la ACOTACIÓN que más repite a lo largo del texto es :  
(*Pausa*), para los silencios , tan significativos en la obra, cuando están hablando los personajes y esta indicación sirve para que entendamos bien lo que está aconteciendo.

5.-Y no queremos dejar de nombrar las relacionadas con la ropa. Son de las pocas que ofrecen algún dato

*(... El profesor se ha cambiado de ropa: algún cambio quizá frívolo que supone que le favorece ) (p. 32)*

cuando está esperando al chico de los contactos, que no será otro que el muchacho, alumno suyo.

Así mismo, respecto al chaval, el autor en la misma acotación nos indica

*(...El muchacho lleva ropa deportiva. Aunque de forma estereotipada, su atractivo físico está voluntariamente realzado)*

Después, y ya que había venido para eso

*(El muchacho empieza a quitarse la ropa (p. 33)*

Que se la quite pone de manifiesto las diferencias entre un cuerpo gastado y otro joven

*(El profesor se la quita despacio. El muchacho ya se la ha quitado. Contraste entre el cuerpo joven y fresco del muchacho y el cuerpo maduro y gastado del profesor) (p.34)*

Y cuando el chico golpea al profesor

*(...El profesor ha caído al suelo, ensangretado y con la ropa desgarrada, hecho un asco...)(p.38)*

Y con la ropa desgarrada seguirá cuando vaya a ver a su amigo.

Ya en el acto 6 nos informa

*(...El profesor se ha cambiado de ropa y recibe al muchacho) (p.55)*

Y en el acto 7 aún

*(El mensaje ha terminado. El muchacho cavila. Pasea, quizá se quita alguna prenda de abrigo...)(p. 61)*

Y en la página siguiente, tras haber quedado con un cliente, empieza a desnudarse( está escrito en una acotación) y un poco más allá, casi al finalizar la obra

*(Ahora está completamente desnudo, el muchacho se coloca sobre el cuerpo alguna cosa estridente, obscena, vulgar, pero seguramente efectiva, que de hecho no oculta su desnudez, sino que la adorna y la realza. Se trata seguramente de alguno de los posibles uniformes profesionales) (p.63)*

Y en la última acotación, con la que se cierra el acto y el texto completo vemos al muchacho, que aunque acepta su paternidad, no deja su trabajo

*(De golpe, estridente, fortísimo, suena el timbre del apartamento. Las voces que hablan al teléfono se interrumpen completamente, en seco. Silencio total. Pausa. El muchacho se prepara. Mira hacia la puerta. Oscuridad)(p.63)*

La ropa, vemos, que sí es un elemento al que el autor dé importancia, tal vez por el oficio al que se dedica el chico.

En general, podemos decir, que las acotaciones son pocas, pobres. Los datos son escasos, mínimos, porque el dramaturgo con las informaciones de las acotaciones no aporta muchos datos ni sobre el tiempo, ni sobre el espacio, y otorga la mínima comunicación sobre lo que les pasa a los personajes. Sólo cuando no tiene más remedio, para la perfecta asimilación de la obra y lo que en ella acontece.



## CUADRO GENERAL

ENTRADA : 5 ACOTACIONES

ACTO 1	: 53	“	(10 GRANDES)
ACTO 2	: 39	“	( 3 “ )
ACTO 3	: 31	“	( 8 “ )
ACTO 4	: 12	“	( 5 “ )
ACTO 5	: 23	“	( 6 “ )
ACTO 6	: 21	“	( 5 “ )
ACTO 7	: 10	“	( 5 “ )

Y en cada uno de ellos tenemos:

**ENTRADA:** Sonido inidentificado. / Conversación telefónica que decae y empieza otra hasta 5 veces

**ACTO 1 :** Contestador varias veces / De manera abrupta  
Reprimiendo cierta furia /Seco /Llega precipitadamente/  
Furioso/Agresivo/Cínico/Se controla/Discretamente  
cordial/Sin entusiasmo/ Incómodo/Con aprensión/Desabrido/Tenso/

Ríe/ Seguro/ Tranquilo/ Alerta/Mirada circular en  
torno/Atrapado/Cediendo/Cauteloso/Irónico/ Gesto de sorpresa/ Sube  
el volumen/Doblemente sorprendido/ Constatando, admirado/  
Cansado.

**ACTO 2.**-(Algún periódico sobre la mesita. Teléfono que sería el  
que coja el profesor y allí verá el anuncio)

AMIGO.-Súbitamente incómodo/ Seco/ Tajante/ Alterado/  
Reponiéndose/ Eludiendo la cuestión / Desolado/ Incómodo/Encaja  
el golpe sonriendo/ Con suavidad/ Calla

PROFESOR.-No mostrará la seguridad irritante que mantenía  
frente al muchacho/ Mira a su amigo con una punta de malicia/  
Incontroladamente maliciosos/ Casi divertido/ Fingiendo  
intrascendencia/ Ahora es él el interesado/ Sopesando lo que dice/  
Irónico/ Alerta.

**ACTO 3** .-Ordenador. Se quitan la ropa. Cuerpos de los dos. Se abofetean. Destrucción del ordenador.

MUCHACHO.-Cauteloso, pero escapándosele una pizca de insolencia/ Tajante/ Brulón/ Con fingido aire inocente/ Neutro/ Ha recibido la última frase con indignación/ Encolerizado/ Sarcástico/ Tembloroso

PROFESOR.-Cansado, pero no vencido/ Respirando con dificultad/ Febril, impaciente, se arrastra hasta el teléfono.

**ACTO 4**.-Toalla, alcohol. Idas y vueltas, se levanta, da la mano.

AMIGO.-Súbitamente, endurece el semblante y la voz/  
Nervioso

PROFESOR.-Atrapado

**ACTO 5**.-Idas y vueltas

AMIGO.-Con dureza/ Busca palabras/ Estalla/ Aturdido, sin saber si el muchacho está al corriente de las tendencias del profesor/  
Se ha quedado atónito

MUCHACHO.-Sorprendido/ Cínico/ Interrumpiéndole, una vez asimilada la información/ Duda/ Fingiendo cierta suavidad/Sonrie, malicioso/ Ríe/Parece que va a abalanzarse sobre él, pero se contiene.

**ACTO 6.**-Le da el disquette. Se rompe.

MUCHACHO.-Incómodo/ Súbitamente irritado rompe el disquette/ Como si se quitara de encima un bicho peligroso

PROFESOR.-Apenas reacciona/ Tranquilo/ Adopta un tono más trivial/ El profesor se queda solo/ Ríe

**ACTO 7.**-Llega. Pone en marcha el contestador

MUCHACHO.-Ríe/ Como si bromeara/ Empieza a desnudarse/ Se coloca ropa vulgar.

Todavía, y para finalizar queríamos plantearnos la importancia de la luz en esta obra, los oscuros y las luces y deberíamos cuestionarnos:

¿Qué logran las DIDASCALIAS LUMÍNICAS?

Y como respuesta diríamos que probablemente otorgan una complicidad con los personajes, que podríamos decir que sirve de gran ayuda al significado de la obra para el lector, crea un ambiente de intimidad muy propio para los temas que plantea.

---

## **CRONOTOPOS: EL TIEMPO**

---

El TIEMPO, junto con el ESPACIO, son los dos conceptos dramáticos más importantes. Tienen gran valor semántico y su relación es inseparable.

El tiempo sirve para ordenar los acontecimientos. Se ha escrito mucho acerca de este concepto y se ha dividido de muchas formas, entre ellas:

-TIEMPO PSICOLÓGICO : la duración de las horas no se percibe de la misma manera. En la obra que estamos estudiando, pasan horas de las que nosotros, como lectores, no somos conscientes.

Cuando en una conversación leemos:

**VOZ PROFESOR.-¿Cuánto tardarás?**

**MUCHACHO.-Un cuarto de hora como máximo. dentro de un par de horas tengo que estar de nuevo en casa**

**VOZ PROFESOR.-Estarás de vuelta. Me alegro (...)**

**(p.53)**

Efectivamente pasa ese tiempo, que nosotros no percibimos, y en la escena siguiente estamos dos más horas más allá.

-TIEMPO FIGURADO.- Es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria.

En “*Testamento*”, creemos, que el tiempo que abarca toda la obra es , simplemente, un atardecer hasta la entrada de la noche. Podríamos precisar que el muchacho y el profesor llegan al apartamento de aquel a media tarde, y las sucesivas visitas de unos a otros transcurren a lo largo de las siguientes horas (tal vez las siete, las ocho, las nueve de la tarde-noche) y termina , cuando el muchacho recibe a su cliente para pasar toda la noche con él, que, fácilmente, puede ser, a partir de las once de la noche.

### **POSIBLE TIEMPO FIGURADO**

ENTRADA: Tiempo indefinido. Oscuridad. Luz,

ACTO 1 : El profesor acompaña al chico a su casa ( Aprox. : Son las 17 h.). De sus comentarios se deduce que ya han estado en clase y hablando sobre ella, han llegado allí, sin darse cuenta.

ACTO 2 : El profesor visita a su amigo (Aprox. : Las 19 h.). En ningún momento hablan de cenar.

ACTO 3 : El chico acude a un servicio a casa del profesor (Aprox.: 20 h.). ¿Anocheecer?

ACTO 4 : El profesor recurre a su amigo (Aprox.: Son las 21 h., o 21, 30 h.). Está ensangrentado, va en su coche y hablan de llamarse MAÑANA ya.

ACTO 5 : El amigo visita al muchacho y éste se cita de nuevo con el profesor (Aprox.: Las 22 h.). El amigo ha aguantado todo lo posible, pero no puede dejar la visita para mañana. Va hoy, aunque sea tarde, deducimos por sus comentarios.

ACTO 6: El muchacho vuelve a casa del profesor ( Aprox.: Son las 23 h. ). Tarda poco. Lo dice.

ACTO 7: El muchacho regresa a su casa y se dispone a pasar la noche con un cliente (Aprox. son las 23, 30 h. o las 24 h. )



En total, la historia transcurre en 6 ó 7 h. como máximo.

No hay ninguna referencia exacta, ni en acotaciones, ni en los diálogos de los personajes, sobre el tiempo, de ahí nuestra aproximación.

Respecto al tiempo, en general, debemos tener en cuenta lo importante que es el pasado en la obra.

PASADO inmediato: La chica, por su relación con el muchacho, ha quedado embarazada. Anteriormente, se emancipó de su familia.

PASADO ANTERIOR: El tiempo en que vivió el padre del muchacho, comprometido con la vida y que se suicidó, repercutiendo tanto en la vida y la forma de ser del muchacho.

Todo esto ha ocurrido en un pasado anterior al comienzo de la obra literaria, y lo debemos tener en cuenta.

Son referencias que aparecen en el texto y que, cuando empieza éste, tienen mucha importancia, porque provocan los hechos sucesivos y afectan al desarrollo de las acciones

---

## **CRONOTOPOS: EL ESPACIO**

---

En este caso los espacios aludidos en las escenas se llaman ÁMBITOS.

Es importante la información que nos dan sobre los acontecimientos y es en ellos donde se sitúa la acción. El lector tiende a crear una ilusión de realidad, respecto a ellos, cuando lee la obra.

También suele desempeñar, como ya hemos visto, un papel importante en la estructura.

Nos dan información sobre los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y su relación con los personajes, que al moverse, alteran las relaciones entre ellos. Las acciones transcurren en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan estática o dinámicamente en el espacio, aunque esas acciones se desarrollen en el espacio, porque es el marco en el que se sitúan los acontecimientos.

En la obra que nos ocupa, todos los espacios son cerrados, son habitáculos, habitaciones características de cada uno de los personajes, de

ahí que los denomine el dramaturgo : “Ámbito del muchacho”, “Ámbito del profesor” y “Ámbito del amigo”. Son sus espacios peculiares, personales, espacios que identifican a esos personajes.

Estamos ante espacios interiores y por cierto, bastante indefinidos. El dramaturgo Benet no da en ningún caso detalles en las acotaciones para crear esa atmósfera personal que les identifique. Pasamos de la oscuridad a la luz y con un solo objeto: un ordenador, una mesita, ya hemos cambiado esos espacios propios del muchacho, el profesor o el amigo. Nada más. Las acotaciones no dan más posibilidades, y sin embargo, es suficiente para que nos imaginemos esos ambientes propios de cada uno de ellos.

Estamos ante lo que podríamos llamar un ESPACIO PSICOLÓGICO, por esos ciertos objetos que caracterizan a las personas, por la luz (que se apaga y se enciende ) y las voces (que empiezan y acaban cerrando y abriendo con la oscuridad y la luz esas distintas escenas con los distintos ámbitos.

Cada espacio pertenece a un personaje.

En la ENTRADA tenemos una oscuridad sobre la que se escuchan conversaciones telefónicas.(Páginas 7-8-9)

ACTO 1.-ÁMBITO DEL MUCHACHO (Páginas 10-18) =	9 págs.
ACTO 2.-ÁMBITO DEL AMIGO (Páginas 19-31) =	13 págs.
ACTO 3.-ÁMBITO DEL PROFESOR (Páginas 32-40)=	9 págs.
ACTO 4.-ÁMBITO DEL AMIGO (Páginas 41-47)=	7 págs.
ACTO 5.- ÁMBITO DEL MUCHACHO (Páginas 48-54)=	7 págs.
ACTO 6.- ÁMBITO DEL PROFESOR (Páginas 55-60) =	6 págs.
ACTO 7 .- ÁMBITO DEL MUCHACHO (Páginas 61-63)=	3 págs.

Cada ÁMBITO, cada espacio, como ya hemos dicho, se corresponde con una escena y se identifica con un personaje.

Estos espacios oscuros, son muy propios de la dramaturgia contemporánea y los encontramos en otros autores como Juan Mayorga, Yollanda Pallín y otros.

---

## LOS PERSONAJES

---

Los personajes son lo más significativo de esta obra. Estamos ante un MICROCOSMOS MASCULINO, creado por el dramaturgo, muy rico en posibilidades y que merece la pena estudiar exhaustivamente

Los personajes que aparecen en el texto son:

-MUCHACHO

-PROFESOR

-AMIGO

Y también unas VOCES ( sin presencia física)

No hay más personajes, y como vemos son todos masculinos, aunque aparece la voz de una mujer (del amigo) y de una muchacha( que queda embarazada del chico). Y, por otro lado, están las voces anónimas masculinas y femeninas que hablan por teléfono al cierre y la apertura de cada escena.

**Nº DE APARICIONES DE CADA PERSONAJE**

PERSONAJE	ACTOS							TOTAL
	1	2	3	4	5	6	7	
PROFESOR	36	58	30	3	6	35	0	202
AMIGO	1	71	4	41	24	5	0	146
MUCHACHO	38	0	26	5	31	30	8	140

Todos los personajes están al servicio de una idea, y todos, en esta obra, son personajes CENTRALES, es decir, esenciales a la obra y se relacionan todos con todos, y transforman los acontecimientos con sus acciones.

Son , pues, PRINCIPALES. Pero los debemos estudiar por separado para comprenderlos mejor.

## MUCHACHO

Empezamos por él, porque es el personaje que más empatía arrastra.

Está claro que es el dramaturgo el que hace hablar a sus personajes.

El propio autor dice de este personaje, al ser preguntado por el origen de él:

**Me lo inventé. Vamos, yo no...este muchacho, aparte de que se dedique al comercio carnal del que se saca mucho dinero, y, vamos, está clarísimo, es una forma de tener dinero. Lo hace como en una nebulosa, que es con lo que se juega.**

**Yo..., no conocía este tipo de prostitución, pero un tipo determinado de prostitución muy...poquito, pero la conozco. Cuando escribes, siempre tienes que agarrarte a algo que de algún modo conozcas, pero hacer transfer...debes coger un material que de un modo u otro conozcas, pero actualizando, cambiándolo, pam, pam, haciendo cosas y tiras para adelante. Ese personaje para mí es un personaje enigmático.**

**-Me encanta- contesté yo**

**-A mí también, yo estoy a favor de él, además para mí es la víctima. De algún modo, entre comillas, es la víctima de la obra. Él desde el principio va como dominando la situación.**

**-¿Quería Vd. que fuera víctima o salió sólo?**

**-No, yo nunca, en mis obras nunca sale nada solo. No sé, no sé...**

**-¿No escribe de un tirón?**

**-No, yo escribo primero para decirlo todo.**

**-¿Y quería que ese chico sufriera?**

**-Quería que sufriera, la vida no es un camino de rosas, pero los demás también sufren. (...) El chico vive así fantásticamente, si vas a**

mirar le va muy bien, pero la vida le atrapa el coco, como dicen ahora y le mete la herencia dentro, porque mi obra va sobre la herencia y por eso se llama “*Testamento*” y además tiene una carga homosexual total.<sup>138</sup>

Sobre lo que ha vertido de sí mismo en este personaje nos dice:

-Cuando yo era jovencito, era de un origen muy sencillo y en cambio, me enloquecía leer

-¿Entonces por qué no acepta esa herencia intelectual del profesor?

-Poque yo creo que los mayores le han jodido mucho. A él le gusta leer, pero él no quiere entrar en el “establiment” de los mayores, no quiere meterse a profesor ni nada, ni enseñar, ni nada. Y quiere vivir, lo que pasa es que se engaña, porque el profesor se lo dice, que si quiere nadar... y eso duele. Pero ¡claro!, ya veremos qué pasa con él y la sociedad

Y Benet termina confesando que el chaval es el centro de la historia.

Admite que al final, el chico se implica en la sociedad, pero al mismo tiempo sigue haciendo su trabajo, porque al final cuando acepta su legado también se prepara para los menesteres propios de su oficio, pero lo más importante es que acepta.

Sobre su físico debemos decir que no podemos describirlo muy bien, porque en ningún momento hay datos que nos ayuden a establecer una

---

138. ENTREVISTA PERSONAL CON EL AUTOR. Mayo 2001.



imagen del mismo. Las acotaciones no aportan nada, excepto su juventud, aunque no tanto, porque en un momento del comienzo el profesor le dice:

**PROFESOR .-Has empezado a estudiar tarde(...) (p. 12)**

Por lo tanto deducimos que 18 años no tiene, pero sí un cuerpo espléndido, por el contraste con el del maduro y enfermo profesor, cuando en el acto 3, el chico al hacer un servicio a un cliente a domicilio, se encuentra con que es el profesor, y al quitarse la ropa, una acotación del dramaturgo aclara

*(El profesor se la quita despacio. El muchacho ya se la quitado. Contraste entre el cuerpo joven y fresco del muchacho y el cuerpo maduro y gastado del profesor) (p. 34)*

¿Qué sabemos, pues de él? Que vive de la prostitución masculina, que estudia sin ningún afán de proyectar esos estudios en el futuro, que su forma de vida es no comprometerse con nada, ni con nadie, y que será así mientras dure. Así lo explica él mismo:

**MUCHACHO.- (...) Me gusta follar y me gusta leer.(Desafiante). No aprenderé nada leyendo. Leer no enseña nada. Los escritores y los profesores de literatura suponen que sí. Leer ayuda a pasar el rato. Y ya está. Me gusta leer, sí. Sí, es cierto, me gusta.(p. 13)**

Y más adelante

---

**MUCHACHO.-(Rápido). Me gustan sus clases. Me lo paso bien en sus clases. Pero, cuando acabe la carrera, no seré profesor, no me presentaré a oposiciones, no haré nada de lo que usted y los demás esperan de mí.**

.....

**MUCHACHO.-Siempre hago lo que me viene en gana. Hasta que se acabe. Nadie me ayudará. (p. 14)**

O en la página 37

**MUCHACHO.-(...) ¡No has entendido nada! ¿No me comprarás, maricon! ¡Tengo muy clara mi vida! ¡Tengo ojos! ¡Sé dónde estoy! Mi plan es éste: leeré, follaré-por gusto o para ganarme la vida-, y haré todo lo que me salga de los cojones, todo lo que me venga en gana. ¡Sin atarme a nadie! Y el día que me mire al espejo y me vea la mitad de estropeado de lo que estás tú, el día que mi cuerpo empiece a darme vergüenza, aquel día, lo tengo muy claro, ¡aquel día me suicido! (...) ¿Lo captas o quieres que rebobine?**

Él tiene muy trazada su vida, pero ¿quién se lo cree?

Benet utiliza a este personaje como instrumento para que nos adentremos en este mundo y tengamos una cierta visión de él y se sirve del chico para que conozcamos otra forma de pensar, que no es la habitual para un señor de la calle. Este chico pertenece a un segmento de población que existe y que se encuentra en nuestro entorno social, y que no sabemos, ni él tampoco, cómo y cuál va a ser su futuro, igual que le pasaba a Raimon Llull, que quería saber cómo se verían sus obras en el futuro. Ahí tenemos un dato.

Ya hemos afirmado la corriente de “simpatía” que inspira el personaje. No es rechazado en absoluto por el lector, ni de edad madura ni joven tal vez por esa rebeldía que todos tenemos a una cierta edad de juventud; este personaje ha sabido plasmarla y otros no pudimos o no quisimos y los jóvenes lectores piensan que se puede hacer, vivir sin ataduras, sin nada y de otra forma.

Sus cualidades, escasas, tampoco las muestra el autor, pero nosotros sabemos que tiene sentimientos. Lo que ocurre es que quiere ocultarlos con esa coraza de “no me afecta nada”, pero no es verdad y el profesor lo descubre, especialmente por lo que sabe y sabemos sobre su pasado y la relación con su padre:

**MUCHACHO.-Mi padre...hizo un viaje a Panamá. Pasó drogas. Lo intentó, quiero decir. Lo pescaron. Le metieron en la cárcel. Se moría de vergüenza, pero de vergüenza no se muere nadie, y se suicidó. (Ríe) Las cartas boca arriba: todo eso usted ya lo sabe (p.13)**

Por eso no tiene familia, vive solo, pero no le gusta que hablen de su padre, porque sí le afecta

**PROFESOR.-¿Te llevabas bien con tu padre?**

**MUCHACHO.-Era pobre. Más pobre que una rata. Quiso hacerse el listo. No fue la única equivocación de su vida. Había creído en algunas cosas. Había...Y se colgó. Adiós, muy buenas. Había creído en algunas cosas. Ideas. Grandes ideas. Yo no las tengo, no sé lo que son.(...) (p.13)**

Y el profesor utilizará ese “clic” para hacerle reflexionar

**MUCHACHO.-** (...) El día que me mire al espejo y me vea la mitad de estropeado de lo que estás tú, el día que mi cuerpo empiece a darme vergüenza, aquel día, lo tengo muy claro, ¡aquel día me suicido! Sí, lo mismo que el desgraciado de mi padre, ¿qué pasa? Pero sin haberme dejado engañar como él, sin haber creído nunca en nada y después de habérmelo montado de puta madre. (...) (p.37)

**PROFESOR.-**No lo harás. Ese día queda aún lejos y puedes hablar de suicidio. Suena bien. Pero no. Hablas demasiado. ¡Qué coño has de suicidarte! ¿Tú? Te agarrarás a la vida como un cabrón (...) ¿De qué fardas, chaval? Tu padre, aquel infeliz, creía en cosas, sí, y precisamente por eso se pudo suicidar.

**MUCHACHO.-** ¡No sabes nada de mi padre!

**PROFESOR.-**¡Calla! ¡Había creído, y por eso se suicidó! No tienes la misma excusa. (...) (p.37-38)

El tema de su pasado y de su padre es lo que intenta ocultar bajo la coraza de los NO-SENTIMIENTOS, pero se ve que es muy vulnerable a ellos.

Por eso el profesor lo justifica cuando habla con su amigo:

**PROFESOR.-**(...) Un chaval con grandes posibilidades. Un futuro espléndido, si quisiera y si no fuera tan... Introvertido, desagradable a veces... sus antecedentes familiares lo justifican, supongo.

**AMIGO.-**Un imbécil

**PROFESOR.-**¿Sabes a quién me refiero?

**AMIGO.-**Un pozo sin fondo de soberbia. ¡No me digas!, ¡su triste pasado! ¡Consintámosle todo, con unos antecedentes tan lamentables!

**PROFESOR.-**Ve que sabes a quién me refiero.

**AMIGO.-**Listo, de acuerdo. Y mal compañero, incapaz de adaptarse a los demás, ¡incapaz de hacer un gesto para acercarse a los demás! (p. 21)

Deja bien claro desde el principio lo que le parece ese chico, cuando habla con su mujer y le dice

**AMIGO.-El chico no me gusta. Me da miedo, no sé por qué. Hablaré con él. (p.19)**

Y aún dirá más, cuando se refiere a él, como la persona a cuya paternidad se atribuye el embarazo de su hija

**AMIGO.-(...)Tengo miedo de que mi hija, (...) se cree problemas al dejar que nazca una criatura que, además ha salido de los cojones de un individuo desagradable, irresponsable, asocial...Un cabrón, yo también lo he tenido de alumno(...)(p. 28)**

Pero al chico, indudablemente le gusta estudiar. No en vano ha realizado un trabajo sobre Llull en el Seminario de Literatura Medieval, que ha deslumbrado al profesor, y éste aprecia su trabajo

**PROFESOR.-(...) Un trabajo inteligente, ¿quién iba a decirlo? Un trabajo personal, sin tópicos de manual, y curiosamente sin paridas. Un trabajo inteligente sobre un escritor que poco tiene que ver con nosotros(...) y allí estaba tu endemoniado trabajo que conseguía dar apariencia de vida a Llull. Conseguiste que aquel fósil antediluviano volviera arecuperar algo de su sangre, que la sangre corriese por las palabras que había escrito hacía no sé cuantos siglos, lleno de fe y de entusiasmo. No hablo de su poesía. Tu trabajo, para entendernos, salvó a Ramón LLull. Rescató a un muerto. Lo resucitaste, al menos, por un momento. Hablaba por tu boca. Hablaba de una manera llena de vida- ¡llena de vida!, y yo, francamente, no había previsto una cosa así. Hablaba a partir de un chaval como tú, con la sensibilidad de un chaval como tú. Llega un alumno de aspecto inofensivo, abre la boca y te deja de una pieza y estuopecto. (p. 11)**

Pero él no es un alumno convencional, no acepta cumplidos, aunque sean ciertos. No “va” de intelectual, no quiere hacer comentarios al ensayo que el profesor ha escrito sobre Lull, NO QUIERE COMPROMETERSE, tampoco, con sus propios comentarios: “No lo entiendo”, “No sé si me interesa”, “No voy a tener opinión”, será su forma de eludir el tema.

Y rechaza todo tipo de ayuda.

En principio, no alardea de su modo de vida. El profesor se sorprende, al llegar al apartamento, porque sabe que una beca no da para vivir así y que no tiene familia. Cuando suena el teléfono, el chico no lo coge y baja el volumen del contestador cuando él cree que puede ser un cliente y ocultar así al profesor su modo de vida.

Pero tras confesar al profesor que ha leído el ensayo entero y, cuando le va devolver su disquette, vuelve a sonar el teléfono y el profesor, aún sorprendido de que lo haya leído, se acerca al contestador y sube el volumen, escuchando una voz conocida, la de su amigo, que exige hablar con el chico sobre su hija. El muchacho en su afán de preservar su intimidad viene corriendo a quitar esa voz y cuando el profesor anuncia que ha identificado esa voz del contestador, el chico estalla y le manda que salga de su casa.

Se ha quebrado una ley, le han invadido su espacio privado. El profesor se toma unas ciertas libertades, parece que propias de creerse en una condición superior al muchacho y éste no está dispuesto a aceptar semejante intromisión, de ahí que en un momento de furia y como venganza por esa actitud ¿incomprensible? del profesor, rompa el disquette de su ensayo como diciendo: tú me has roto algo a mí, yo te rompo algo a ti. Con lo cual se ve claramente que no acepta que nadie sepa nada de él para que no le pueda afectar y tampoco quiere nada con el profesor y también grita que no tendrá ese hijo.

Con sus clientes mantiene una actitud dulce, de comprensión, porque no olvidemos que es su medio de vida

**MUCHACHO.-***(Intentado facilitar la conversación)* Bien, bien. Ahora ya ne has encontrado: ¿quieres que sea hoy? (p. 17)

Se reconoce a sí mismo como un puto, un chulo

**MUCHACHO:-** Sí, cobro por follar. Prostitución. Masculina. Un mariconazo. (p52)

Sexualmente se define

**MUCHACHO.-No tengo prejuicios. Mi campo de intereses tiene pocos límites; ¿el suyo, sí? Lástima, no sabe lo que se pierde. eso sí, no me interesa prolongar ninguna relación. Atadura, ninguna. Los demás pueden confundir las cosas, pero la culpa no es mía. Estoy solo y viajo solo según sopla el viento (p.33)**

Y es un buen profesional, que, incluso en la situación incómoda que se le plantea con el profesor, él hace lo posible para que el profesor se sienta bien, incluso le provoca cuando el profesor entiende de qué vive y le asegura que como cliente puede divertirse como quiera, tiene derecho porque paga, incluso haciendo daño

**MUCHACHO.-(...) ¿En qué voy a pensar para animarme, mientras contemplo y abrazo tu piel, tus carnes que los años han empezado a reblandecer? Las putas lo tienen más fácil para fingir. deberías ir al gimnasio. Aún estás a tiempo. No tengas miedo, se me empinará. Podrás creer que me interesas. Un magnífico profesional soy. Lo vas a pasar en grande. Tú a tu rollo. No te cortes. Hablabas de mi padre.(p. 34)**

El tema de su padre y el del futuro será lo que le haga estallar y pegar al profesor, que lo quiere es pactar con él ese futuro. El profesor sabe, lo ha dicho, que no podrá suicidarse. Le preveé un futuro oscuro de dependiente de ropa interior y le hace ver lo que será de él . Le obliga a



comparar: él, un profesor universitario y el chico un dependiente, nada más.

Pero, después de dar la paliza al profesor, sigue pensando que no quiere el pacto, no lo acepta: no quiere tener el hijo y no quiere el ensayo del profesor y para evitarlo incluso rompe el ordenador que lo almacena

**MUCHACHO.-(Sarcástico, tembloroso).; Un pacto! ;El ensayo ya no existe y yo soy un delincuente! ;Un pacto! ;Has perdido! No habrá ningún pacto! ;Supongo que tendré noticias tuyas! ¿De la policía también? (p. 39)**

Pero se arrepiente, llora, grita. SÍ TIENE SENTIMIENTOS.

No puede llevar a cabo sus planes de futuro. Sí le afectan las cosas y las personas. Le afecta el estado del profesor cuando se entera de que está enfermo. Le afecta positivamente que no le haya delatado, incluso nos atreveríamos a decir que se le nota cierto afecto hacia el profesor

**MUCHACHO.-¿Le va la vida? Es un buen profesor. Mierda (p.50)**

Le afecta lo que el padre de la chica siente, él venía a pactar con el chico sobre su hija, pero debe también velar por los intereses de su amigo, el profesor, pero cuando comprende la situación del chico no le perdonará

y en un momento determinado le amenaza. Prueba de que al chico le afecta lo que los demás sientan por él o piensen de él es que está dispuesto a pegarle, pero lo piensa mejor.

Le afecta lo que siente la chica por él, pero no lo quiere confesar, no se lo quiere confesar a sí mismo. Cuando vuelve de casa del profesor, después de que éste le presente claramente su oferta de futuro, su testamento a través de los sentimientos a su padre, leemos

**MUCHACHO.- ¿Por qué lo haces? ¿Por qué? ¿Porque me quieres? ¿Tanto me quieres?**

**PROFESOR.-Me hago la ilusión de que eres mi hijo**

**MUCHACHO.-¡Ni tú tienes hijo ni yo tengo padre! ¡Mi padre era un coñazo! ¡Un payaso patético! Padre, hijos, ¿no sabes pensar en nada más? ¡Mi padre! ¡Mi padre era una nulidad! ¡Un anulación! ¡Murió como tenía que morir! ¡Está olvidado! ¿Tú te acuerdas de la basura que tiraste ayer? ¡Yo tampoco me acuerdo de mi padre!**

**PROFESOR.-Lo quieres. Siempre lo has querido. sientes su muerte y sientes no haberte podido agarrar nunca a sus estúpidas ceencias. ¡Te dolió que fracasara, que no tuviera razón...! Nunca te has agarrado a nada, Él creía poder salir adelante de alguna manera. es eso, ¿no? Es eso, ¿no? Yo creo en mucho menos (pausa) Te quiero tanto como tú has querido a tu padre (Pausa) El disquette es tuyo.(pp.57-58)**

Y aunque siga rechazándolo, es su herencia, porque romperá este último disquette, pero estará en su cabeza, él lo leyó y aunque en un principio piense que no cambiará nada, al llegar a su apartamento, cuando oye la voz de la chica en el contestador, automáticamente piensa en

llamarla , ya. Y aunque en ese momento suene el teléfono con una llamada de un cliente, ya tiene claro cuál es su futuro :

### ACEPTAR SU HERENCIA

porque parte ya la tiene en su interior ( en su cabeza, el ensayo), y parte está creciendo en el interior de la chica ( el hijo ) y lo confiesa en voz alta al cliente:

**MUCHACHO .-Volverás. No te quedará más remedio Conmigo llegarás al fondo. y volverás muchas veces. Nadie te dará lo que yo te daré. Me caes bien. Y necesito pasta. (Pausa. como si bromera). Tengo que mantener a un hijo.(p. 62)**

De ahí que comprendamos el problema que se planteaba Benet en nuestra conversación , con esa incógnita sobre el futuro: acepta su herencia, pero sigue su oficio, y ¿ eso cómo puede compaginarse? ¿cómo lo entenderemos todos?. Benet nos dice que la del chico

**Es una vida que no tiene nada que ver con ninguna vida que nosotros podamos imaginar**

¿Y cómo será ese futuro que el chico acepta, pero no dejando su oficio? ¿ Está la sociedad, esta sociedad preparada para ello? ¿Cómo estuvo la sociedad del s. XIII preparada para las ideas de Lull?

**ESTA ES UNA DE LAS CUESTIONES IMPORTANTES**

Y añade Benet

**Porque la teoría, entre comillas, es que a R. Llull, al chaval lo salva hoy en día a través de su lectura.**

Esa es la herencia, que parece una crueldad que la tenga que llevar, pero no le hace daño. Le deja fastidiado, es cierto, pero le servirá para aclarar su mente.

Esa es la incógnita, en general, que nos plantea el autor, incógnita en todo, incluso en el nombre, que no sabemos. Ya dijimos al principio que no nos da ningún dato sobre su físico, su forma de ser, su apartamento ni siquiera el nombre. Es eso, sólo EL MUCHACHO, alrededor del cual giran todos los demás.

Es un personaje, como diría el profesor Alonso de Santos, que se puede encuadrar en la denominación de CARÁCTER, en el sentido de dominarle unos rasgos definatorios que harán previsible su conducta, aunque es un personaje- dinámico, porque los hechos ocurridos a lo largo de la obra le hacen cambiar de opinión: ya dijimos que de no aceptar ningún compromiso, termina aceptándolos todos.

Nos gusta que cambie y termine así. Pero termina el texto y recordamos la pregunta

¿Y DESPUÉS?

## PROFESOR

Es un personaje que necesita a otros para lograr sus propósitos.

Nos plantea la duda del PROTAGONISTA, ya que no se puede negar que lo sea este personaje, pero también lo era, necesariamente, el muchacho.

Si atendemos al profesor Alonso de Santos diremos que al que quiere cambiar la situación se le llama PROTAGONISTA (el profesor), y al que trata de mantenerla se le llama ANTAGONISTA (el muchacho). Así queda claro el papel de cada cual.

Este personaje que vamos a tratar representa uno de los temas más claros en Benet: LA PLENITUD

**La plenitud, a veces, está en ese tipo de momentos y no en el momento en que estás locamente enamorado y viviendo en estado de enamoramiento, porque esos momentos los vives, pero no los reflexionas, pero en cambio, hay otros en que eres capaz de reflexionar. ¡ qué bien estoy!. En todo caso hay muchas maneras de ver la vida<sup>139</sup>**

---

<sup>139</sup> Entrevista personal con el autor

**Así, por ejemplo, la que tiene montada el muchacho o la que vislumbra y quiere llevar a cabo el profesor, porque la baza que juega el profesor es desmontarle todo su proyecto de vida.**

Pero veamos, ¿qué sabemos del personaje-profesor?

Pues, poco más que del muchacho. No sabemos la edad definida, ni su aspecto, si es atractivo o no. Parece maduro, “interesante”, pero son palabras indefinidas. Volvemos a decir que ni las acotaciones, ni lo que dicen los personajes sobre él, ayuda.

Sabemos que ha desarrollado su labor docente en varias universidades y ahora, después de su periplo, “esta” universidad le ha vuelto a contratar, después de los años y fundamentalmente por su prestigio. Es especialista en Literatura Medieval y él mismo confiesa que ha vuelto para entregar un ensayo sobre R. Llull que servirá para que su nombre persista en la crítica sobre Literatura. Él lo llama “paja mental”, y parece ser que lo ha escrito para que se publique póstumamente, conciente de la gravedad de su enfermedad, pero no influido negativamente por ella.

De su labor docente, manifiesta sus opiniones sobre los alumnos

**PROFESOR.-Muchos analfabetos, como siempre y como en todas partes. Pero, curiosamente, me he sentido a gusto. El curso de especialidad, el seminario de literatura medieval... (p. 20)**

Y uno de esos alumnos, le cautivar , por su inteligencia, revisar  su expediente para comprobar quién es, qué pasado tiene, forzar  la situación para ir a su casa, cosa que veremos en el primer acto, y ya desde entonces desconfía, porque el nivel de vida del chico no lo permite una beca. Y es allí, en su casa, donde le confiesa su admiración por el trabajo que ha hecho el chico sobre Llull, cuando no es nada fácil hablar de una persona del siglo XIII y menos con las ideas que inspiraba este autor. Se muestra fascinado con la inteligencia del muchacho.

**PROFESOR.-(...) Llega un alumno de aspecto inofensivo, abre la boca y te deja de una pieza y estupefacto.(p. 11)**

 l también lleva toda la vida especializándose en ese tema y ha terminado por escribir un ensayo que ha pasado en disquette al chico para que le d  su opinión. Pero el chico no se siente cualificado y se niega a dársela, es humilde ante la arrogancia del profesor y toma la decisión de decirle que no lo ha leído, pero no es cierto.

Sigue, desde el primer momento, interesado en el chico, aunque su atracción viene de atrás, desde antes de empezar el texto. Cuando el muchacho expone su relación con la vida y su forma de entenderla desde su propio pasado, el profesor ve claro el problema del chico y no comparte su opinión.



Ya en la página 15 dice

**PROFESOR.- Tu padre era un buen hombre**

Y ofrece ayuda al chico, quien, por supuesto, la rechaza.

En todo momento, en el apartamento del chico, el profesor hace creer a todos, al chico y a los lectores que está por encima de todo y de todos.

Se siente intrigado por las llamadas de teléfono del chico, puesto que no las coge y deja correr el contestador, por eso, en ausencia del chico (que ha ido a por el disquette para devolvérselo), sube el volumen y descubre con asombro que es la voz de su amigo, compañero y profesor también en la universidad.

Advierte la preocupación de este amigo porque el chico ha dejado embarazada a su hija y cuando el chico descubre lo que sabe de su vida lo echa de casa. Aún no le ha confesado que está enamorado de él, pero ya lo deja intuir, con una cita de Lull

**PROFESOR.-“ Tanto amaba el amante a su amado que creía todo lo que decía. y tanto deseaba entenderlo que...” Después sigue un fragmento que no recuerdo y luego dice más o menos . “El amor del amigo estaba entre la creencia y la inteligencia” (p. 16)**

Todavía, tampoco los lectores, sabemos que es homosexual. Y que eso marcará también su relación con el muchacho.

El chico le ve arrogante. No sabe muy bien, en principio, porque ha llegado hasta su casa y no le perdona inmiscuirse en su intimidad. Como venganza rompe su disquette. No quiere ningún trato con el profesor. Aún no le ve desde ninguna óptica especial, excepto la del alumno.

Otro personaje, el amigo del profesor, en cambio, nos hace creer que le aprecia ( al profesor) y puede que sea verdaderamente cierto, pero está preocupado por su hija.

Le da la bienvenida y por recordar su pasado juntos sabemos algo más de la vida del profesor: que estudiaron juntos, que el profesor agradece que fuera su mentor, su verdadero maestro, en lecturas, en cosas importantes y que siempre estuvo enamorado de él, aunque en aquellos tiempos ninguno se atrevió a reconocerlo aunque lo sabían. Siguieron juntos hasta que el amigo se casó y tuvo una hija; mientras, el profesor recorría otras universidades y se hacía famoso. y sabemos que se marchó por no poder construir ese amor, porque está seguro de que de haberle confesado que le amaba, hubieran perdido también esa amistad

**PROFESOR.- Como dicen las novelas rosa.. Bueno, como todo el mundo acaba diciendo un día u otro, has sido el gran amor de mi vida. Claro que lo sabías. Pero no lo quise estropear. Si se me hubiera escapado la confidencia, ya no habríamos podido continuar siendo amigos, los compañeros que se cachondean y que juzgan el mundo con mutua complicidad, etc. etc. A veces pienso que con esa ternura que a tu modo sentías por mí no hubiera sido muy difícil que un día, sin saber cómo, termináramos acostándonos juntos. Pero luego ocurre que**

**la amistad se va a la mierda. Y no quería, había decidido proteger nuestra relación de amistad, a ser posible, por siempre jamás. Lo pasé fatal, pero hice lo que debía. ( p. 26)**

El amigo lo rechaza, no dándole esa trascendencia a la que él invita.

Ahora vuelve y cuando van a brindar por esa llegada, el profesor prefiere que lo hagan a la salud del amigo que no la suya, porque está enfermo y deja entrever que muy grave.

**PROFESOR.-(Irónico) Es posible que no me muera. (Imitando a un médico que le estuviera hablando) “Hoy en día, imagínese, tenemos líneas de actuación médica muy sofisticadas. Las posibilidades negativas son ínfimas, ridículas. No sufra innecesariamente”. Si por lo menos hubieran dicho: “Mire, le quedan seis meses, un año, quince días, tres años...” O quizá : “Váyase a la mierda y no vuelva más, está desahuciado”. Pero han decidido no asustar al enfermo. Es decir, paso las noches completamente aterrorizado y me tengo que callar cuando alguien alude a mis tendencias hipocondríacas, porque ¡claro está!, a lo mejor lleva razón (p. 23)**

Y por otros detalles llegamos a la conclusión de que pueda tratarse de una fase terminal de sida.

Aún así, y pesar de su sentimiento de miedo, lo cuenta con arrogancia.

Y con arrogancia habla de su ensayo sobre Lull. No se detienen en los aspectos propiamente “literarios”, él confiesa que le interesa el autor por la herencia. Habla de la herencia como dolor y piensa que alguien,

alguna vez, nos salve del dolor: “*Un sucesor, alguien que saldrá de nosotros, pero que no será como nosotros.*”, de ahí, que incida

**PROFESOR.-(...)** Me interesan los que vendrán después, aunque no los entienda. Me interesa, por ejemplo, el muchacho que ha preñado a tu hija”(p.279)

Desde el principio defiende al chico como alguien muy preparado y especial, opinión que su amigo no comparte. Él sigue defendiéndole y de ahí que parta la idea de la herencia.

Le llama la atención una anuncio de contactos masculino del periódico:

“Elige entre follar o hacer el amor”

y cuando el chico llega a casa, descubrirá que es su alumno. Le sigue ofreciendo ayuda, le indaga introspectivamente y le confiesa su amor.

Todo resbala sobre la coraza que el chico se ha puesto para ir por la vida. No tiene más remedio que despreciarle para no descubrirse.

Es entonces cuando el profesor le propone:

**PROFESOR.-** Escucha y déjame hablar. Un trato comercial. Tú dejas la prostitución. No tengo nada contra ella, la utilizo, pero no es para ti. Veamos cómo formalizar mi ayuda. Una especie de beca. Para llamarla de alguna manera. Estudias tranquilamente, aunque no quieras ser escritor, ni profesor ni nada de lo que se supone que aspiran

**a ser los cándidos estudiantes de letras. El tiempo decidirá. A cambio, una condición (pausa) Intenta convencer a la chica a la que has dejado preñada para que tenga el hijo (p. 37)**

También se lo ha propuesto al amigo, quien no ha entendido por qué quiere que su hija tenga el hijo.

El muchacho nota con la proposición una especie de atentado contra su vida y le insulta, pero el profesor, hombre maduro y con experiencia de vida, sabe que su coraza es sólo protección contra los demás, por el amor que tuvo a su padre y no quiere reconocer, por ese amor que tuvo a su padre y que no quiere repetir para no salir dañado.

Esas menciones a su pasado le exacerban más aún y ahí llegará la paliza .

El profesor no se defiende, no quiere o no puede, nos dice el dramaturgo en una acotación. Al chico le pesa después. Lloro y grito y por eso él insiste:

**PROFESOR.-(...) Un pacto. Tendrás un hijo. No te entiendo. No importa. Ha de ser así. Dentro de..., dentro de cientos de miles de años, a lo mejor, vaya usted a saber, sólo hay una posibilidad entre cien mil millones...La posibilidad de que los hijos de tus hijos nos salven del dolor a ti y a mí. Entonces mi repugnante y cobarde ensayo tendría sentido. Un sentido que no puedo ni siquiera imaginar. Ramón Llull no podía..., no podía imaginar el sentido que tendrían sus palabras en tu boca. (p.39)**

Pero el chico sigue resistiéndose. No quiere escucharle y rompe el ordenador donde está el ensayo.

Entonces se lo explica al amigo, le pide la única copia que queda, el último disquette, y le dice

**PROFESOR.-(...)** No sé lo que daría para que la criatura llegara a nacer. Tu descendiente. Y el mío también, ¿sabes?

**AMIGO.-**¿Pero qué dices?

**PROFESOR.-**Estuve durante muchos años enamorado de ti. Ahora lo estoy de ese muchacho.

(...)

**PROFESOR.-**Tengo miedo de la muerte, ya lo sabes. Y esa nueva vida que os mezcla a ti y a él

Pero el amigo no lo entiende y él al notarse incomprendido le pide que no se mezcle en sus problemas. Está cansado. Por eso insiste de nuevo con el chico. Le vuelve a llamar por teléfono para que regrese a su casa y cuando el chico aparece de nuevo, las cosas han cambiado. El chico sabe que está enfermo, que el amigo del profesor le va a vetar la entrada en la universidad, que tal vez no se vuelvan a ver y de ahí la frase del profesor:

“EL AMIGO Y EL AMADO SE HAN ACABADO”

Le hace ir a su casa para volver a pedirle que tenga un hijo y para regalarle el último disquette, que el muchacho no quiere y es entonces cuando su amor se ha transformado y le confiesa

**PROFESOR.- Me hago la ilusión de que eres mi hijo. (p. 57)**

Pero el chico sigue rechazándolo todo y el profesor insiste en la idea del amor que el chico sigue teniendo a su padre, aunque lo quiera ocultar, pero el muchacho se rebela ante una idea que en el fondo sabe que es cierta, pero como no la quiere aceptar, en su rabia, rompe el disquette, el último, gritando :”No me atraparás”.

Pero era lo que el profesor iba buscando, no exactamente que lo rompiera, pero sí que aceptara la situación de que al ser el único que lo ha leído lo tiene en la cabeza y ahora sí está atrapado

**PROFESOR.-Tú leíste el ensayo. Eres la única persona que lo conoce. Cuando yo muera sólo quedarán fragmentos revueltos en tu memoria. El ensayo es definitivamente tuyo. Sólo tuyo. UNA HERENCIA. Lo utilizarás o no, pero es una herencia que no puedes rechazar. Ahora la llevas dentro de tu pellejo.(p. 59)**

Y eso es lo que hace cambiar al chico, aceptarse a sí mismo y a sus sentimientos, esa es la herencia, y por eso cambiará y llamará a la chica y tendrá el hijo.

Se transforma, de la misma manera que se transforma el profesor, de sus romances , reconoce sólo dos amores el que sintió en su juventud por el amigo y el que siente ahora por el muchacho, pero ahora se transforma en su padre para que el chico pueda ver lo que realmente siente. Su amor es más grande que el de dos personas que se quieren. Es más que una relación sexual, que curiosamente, entre el profesor y el chico nunca se llega a producir. Es un amor que también deja en herencia: que el chico sepa amar.

No se puede negar, por tanto, el carácter protagónico del profesor. Es el más humano y es el que tramite humanidad, es el que logra hacer humano al muchacho. Es humano y por eso tiene que morir.

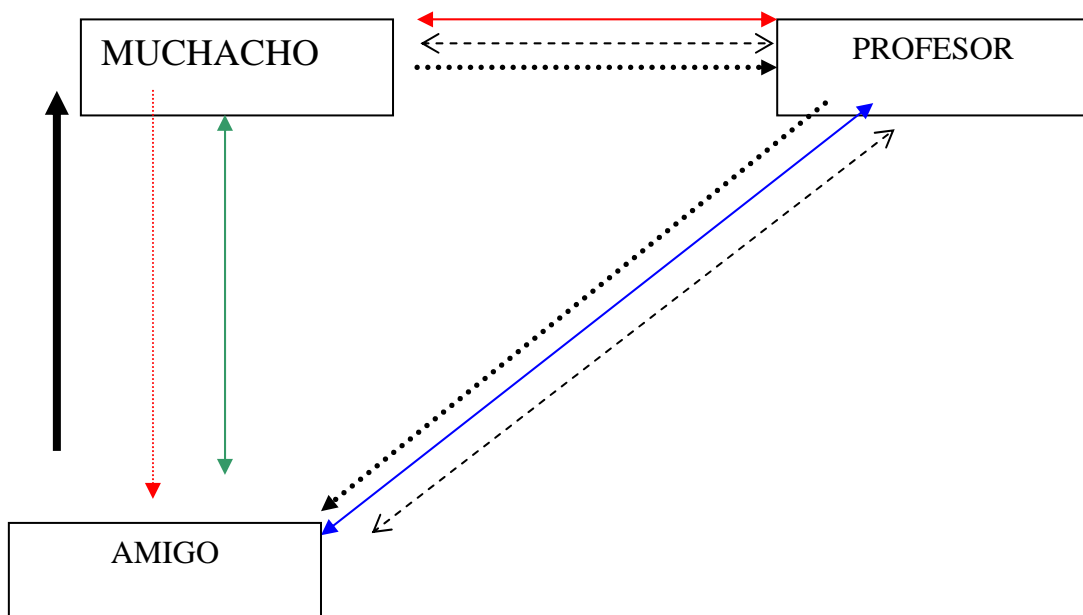
Es tan humano, que como humano tiene que sufrir, como todos los personajes de Benet y por eso es al único que le da nombre reconocido.







Nombre que le pone el autor:

Se llama JAIME.



MAPA DE RELACIONES DE LOS PERSONAJES



-  AMISTAD
  -  AMOR
  -  AYUDA
  -  NO ENTENDIMIENTO
  -  INDIFERENCIA
  -  ODIO
- Relación AMOR - ODIO

### EL AMIGO

Es el tercer personaje. El amigo del profesor, también profesor, un personaje convencional, asentado en la burguesía, padre de una hija que se ha rebelado a las costumbres tradicionales, independizándose y creando, junto al muchacho, un problema.

Este amigo será el vínculo entre los otros dos personajes. Esta relación entre los tres a veces pesa bastante, pero siempre crea una atmósfera de intriga e interés.

Los tres personajes suponen un punto de vista diferente sobre la moral. Ya hemos visto cómo se plantea la vida el chico, cómo el profesor y ahora debemos entender al amigo

**AMIGO.- (...) Nunca se me ocurrió liarme contigo. Soy un macho convencional.(p. 26)**

Y más adelante se define

**AMIGO.-Soy un padre típico y tópico. Tengo miedo de que mi hija, una jovencita sin criterio, se cree problemas al dejar que nazca una criatura (...) (p.28)**

Respecto al profesor, le aprecia, se le ve a gusto con la presencia del profesor. Le quiere pero como amigo. A quien verdaderamente necesita es a su mujer y así se lo hace saber

**AMIGO.-Me necesitas; te necesito; nos necesitamos. Tú y yo. Al menos tú y yo. La mistad es otra cosa. La amistad es... una cosa distinta. (p. 30)**

Sabe que está enfermo, pero no quiere darle a entender al profesor su preocupación por él, aunque sí se lo explica al muchacho

**AMIGO.-Le va la vida. Ya veremos cuánto durará. Se cree que nadie lo sabe y cuando te lo dice hay que poner cara de gran sorpresa (p. 50)**

Su máxima preocupación es su única hija

**AMIGO.-Se ha mudado a un apartamento de medio metro cuadrado para poder apretujarse a sus anchas con una recua de entusiastas colegas. Aquí, como sólo éramos tres, le faltaba espacio. Al día siguiente de cumplir los dieciocho años, adiós. (p. 22)**

Y más adelante

**ÁMIGO.-(...) pero a mi hija ese indeseable le habrá llenado, no sólo la tripa, sino además la cabeza de humo (p. 43)**

Pero no la entiende, no sabe llegar a ella

**AMIGO.-Mi mujer está con mi hija. Mi hija está perdiendo el juicio. ¡Ni siquiera tiene 19 años! Que se acueste con quien quiera, pero...¡Tu brillante alumno no me gusta! ¡No me gusta! Y lo curioso es que la chica está... no sabe qué hacer. No se decide. ¡Parece como si quisiera saber la opinión del chaval! (p.28)**

Tampoco puede llegar a comprender al profesor y cree que sus ideas, sus propuestas, son manifestaciones metafísicas de una persona que no acepta morir. Pero le ayuda, desde su lineal punto de vista quiere ayudarlo, incluso llevarle al hospital, después de que el chico le haya golpeado, incluso arreglar las cosas con el chico, y lo dice : “*Quiero ayudarte*”, pero no entiende nada, no entiende a ninguno, ni al profesor, ni al chico, ni a su hija por quien está tan preocupado.

Y esa preocupación le lleva al chico, al que no aguanta y que ya hemos visto en anteriores comentarios.

Pero cuando, además, sabe que el profesor tiene problemas con el chico, aún sin llegar a la verdad, va a defenderle, pero se sorprenderá mucho al saber el modo de ganarse la vida del chico y entonces le amenaza,

quiere acabar con él. El amigo es un hombre sin dobleces, no puede asimilar el amor del profesor al chico, ni la propuesta, ni cómo es el muchacho, por eso tampoco trata de entenderlo, no es capaz de indagar en lo que le pasa al chico, de la forma que lo hace el profesor.

Él vive, sabe que un día morirá, lo acepta y no se complica la vida . Es una persona lineal en su punto de vista respecto al mundo y la forma de vivir, por eso no aceptó al profesor en su día como era, no puede comprender a su hija y sus últimas palabras hacia el muchacho son :

“ESTÁS MUERTO”.

Benet cree que es el personaje con el que se puede identificar el hombre medio, el hombre de la calle

**Mi idea del teatro se identifica con ese padre de familia que es progre y tal, pero que está completamente desconcertado, que le van cayendo bombas sin quererlo ni beberlo, la niña está embarazada, además de un tío que es un cabrón, que le llega el amigo a defenderle y le dice : “¡joder!”. Es el personaje más convencional, por decirlo de algún modo y por tanto, el público puede llegar a la lectura a partir de diversas perspectivas<sup>140</sup>**

---

<sup>140</sup> ENTREVISTA PERSONAL CON EL AUTOR.

### PERSONAJES AUSENTES

Como personaje AUSENTE importante tendríamos a la CHICA , hija del amigo del profesor y embarazada del muchacho. No aparece en ningún momento, excepto al comienzo del acto 7, cuando deja sus palabras en el contestador del teléfono del chico y acaba por determinar la conducta del chico en el futuro.

Pero constantemente están hablando de ella. El padre se preocupa por ella, aunque no la entienda. El profesor la ve como un vehículo para sus propósitos y el chico con quien había disfrutado y concebido un hijo, al principio no la quiere como compromiso, pero al final tendrá ese hijo con ella, como parte de su herencia.

La chica parece enamorada del chico, pero está desesperada por saber lo que él opina. Es curiosa su dependencia de él. Parece que según su opinión, así será la decisión de la chica, pero de todas formas es la que tiene sentimientos positivos desde el principio por el muchacho, quien los había olvidado desde los que tuvo con su padre.

La chica está antes de empezar la obra y será determinante en el después. Ella es la que lleva AL HEREU.

También es necesario mencionar a la madre de la chica, la mujer del amigo del profesor. Es el apoyo imprescindible de su marido. Es el amor, no la amistad. Y sirve de apoyo también a su hija, es el vehículo entre la familia y ella. La sabe interpretar, sabe cómo se encuentra anímicamente, lo que se le debe decir y lo que no. Es un personaje ausente, pero presente y con cierta relevancia.

No podremos terminar este apartado sin nombrar al PADRE del chico, que es quien ha propiciado que su hijo quede trágicamente huérfano y que, por ello, ha hecho de su independencia la proa de su personalidad.

Es determinante el amor que sintió por su hijo y por la vida con la que se comprometió y es determinante el amor del hijo a su padre. No querer reconocerlo no significa que no exista y aunque lo había enterrado en lo más profundo, necesitaba que alguna persona o personas lo sacaran de ahí; el profesor aparece como catalizador y la chica para que trasmita esa sentimiento de amor a su padre a su hijo también, a ese hijo futuro, nieto del hombre comprometido y del ahora su hijo comprometido con su inteligencia y su paternidad.

## VOCES

Son diálogos anónimos, sin presencias físicas:

1ª CONVERSACIÓN : Voz femenina y Voz masculina.

La voz femenina anima a la masculina, y la masculina se preocupa por buscar el sentido exacto de las palabras, por saber empezar a contar, a escribir, a decir.

¿Qué podemos interpretar?

Una primera interpretación sería ponerlo en boca del autor, del propio Benet que se preocupa por las palabras que quiere transmitirnos para que reflexionemos sobre ciertos temas importantes para entender la vida.

Una segunda interpretación puede ser la del chico que está escribiendo el trabajo, al que le anima la chica y esas palabras que busca son las que busca en la vida también.

2ª CONVERSACIÓN , a continuación de la anterior, entre una VOZ MASCULINA MUY JOVEN Y UNA VOZ MASCULINA MADURA.



Hablan de no entenderse, pero está claro que la interpretación es que la voz madura es el padre del chico y el chico es la voz masculina muy joven

**VOZ MASCULINA MADURA.-¿Te avergüenzas de mí? Tú eres lo que mas quiero, hijo. Lo único que aún me sostiene.**

.....  
**VOZ MASCULINA MADURA.-Sólo tú, hijo. Y, además he de pedirte que me perdones. Mañana... Tengo la sospecha de que no llegarás a entender el mundo mejor que yo...¿Hijo? ¿Me escuchas?**

**VOZ MASCULINA MUY JOVEN.-Sí pero tienes que calmarte, quiero que te tranquilices. Y que no me avergüences. No me avergüences, por favor (p. 8)**

3ª CONVERSACIÓN.-Entre una VOZ FEMENINA 1ª y una VOZ FEMENINA 2ª que hablan de la vida con esa visión negativa propia del autor , con esas palabras que repite en todas sus obras : **“O jodes o te joden”**.

Y termina con la 4ª que es un MONÓLOGO de la VOZ MASCULINA SENIL, sobre la añoranza ya en la juventud, y otro MONÓLOGO distinto de una VOZ FEMENINA MADURA que no ve esperanza, que habla negando el futuro

**“ NINGÚN FUTURO; NADA DE NADA”**.

ACTO 1 .- Termina enlazando con las palabras del muchacho: “*ponernos de cuerdo y no ocultarnos nada*”, dicen una VOZ MASCULINA Y UNA VOZ FEMENINA que terminan viendo que hay que dejarse llevar por la vida. Es una conversación telefónica ¿ENTRE QUIÉNES?

¿Son los chicos? ¿Somos todos y cada uno?

ACTO 2.- Otra conversación telefónica enlaza con las últimas palabras del amigo . Su tema es la separación entre amor y amistad y de ello hablan también por teléfono una VOZ DE MUCHACHA Y UNA VOZ DE HOMBRE. Ella le ha abandonado a él y solo quiere ser su amiga, pero para el hombre es poco.

Es un tema que también ha tratado el amigo y que ha dicho claramente a su mujer.

ACTO 3 .-La conversación telefónica entre una VOZ MASCULINA JOVEN Y UNA VOZ FEMENINA JOVEN enlaza con las últimas palabras del acto pronunciadas por el profesor : “*Necesito...necesito*” y así empiezan las voces con la necesidad de entendernos unos a otros y la incomunicación que nos caracteriza. En el fondo, no nos comprendemos y no hacemos nada por mejorar esa comunicación.

Vuelven a ser los chicos en su probable relación más allá del final del texto.

ACTO 4 .-UNA MUJER EXASPERADA Y UNA MUJER SERENA hablan enlazando con las últimas palabras del amigo en este acto.

- “*Voy enseguida*”

Y las voces hablan de la ausencia, de la ausencia del amor y de éste como una trampa, como una enfermedad, no como un sentimiento.

Ese sentimiento que debe y quiere tener el muchacho. Luego vemos que estas voces anónimas ponen el dedo en la llaga, concretando lo que está ocurriendo en la obra de teatro.

Sobre el amor, el propio Benet informa

**El amor tal vez existe, pero es algo muy distinto de lo que nos viene por la tradición provenzal(...), el amor es algo distinto a los tópicos con los que lo vemos nosotros(...). Para mí la pasión amorosa, que es algo que todo el mundo tiene que pasar alguna vez y que va más allá del sexo, tiene todos los síntomas y procesos de una enfermedad. Por suerte es una enfermedad que se cura**

U otra interpretación podría ser la de entender que son palabras de consuelo entre la madre y la hija.

ACTO 5.- Conversan telefónicamente UNA MUJER MAYOR Y UN MUCHACHO MUY JOVEN, que ven la vida desde la inexperiencia y por lo tanto el chico no la comprende y la mujer mayor por haberla vivido quiere ayudarle. Enlazan con la palabra tristeza que dice la VOZ DE PROFESOR por teléfono y así empieza la conversación telefónica entre las voces. El amor de la mujer mayor puede hacer que el chico pueda saber vivir mejor.

ACTO 6.- VOZ MUJER 1ª Y VOZ MUJER 2ª que empiezan hablando de descansar que es lo que pide al final del acto el profesor. Su tema es la búsqueda de la felicidad.

Es lo que quiere la madre para su hija y es lo que busca también la chica, y en el fondo, todos y cada uno de nosotros.

ACTO 7 .-Para finalizar tenemos 3 diferentes:

A.-La conversación telefónica entre UNA VOZ MASCULINA 1ª y UNA VOZ MASCULINA 2ª ( en contraposición con lo anterior ) y que llegan a una conclusión: *“Vivir es doloroso y lo único que hacemos es pasar ese dolor a los demás”* (idea muy propia del autor) y no liarnos con palabras.

Podría interpretarse como una última conversación entre el profesor y el chico.

B.-VOZ FEMENINA Y VOZ MASCULINA 3ª. La voz femenina le dice que le quieren y él habla de un fracaso por el que cree que le tienen lástima y no piensa estarse quieto.

Puede ser la mujer del amigo con éste o bien la mujer con el profesor. Se quieren y estarán unos junto a otros. El profesor no se resigna y no quiere estarse quieto.

Podría ser el chico hablando con la chica. Sus palabras (de sentirse amado por todos), pero que le llevan a resignarse y de sentirse fracasado, cosa que no admite, puede tener su explicación en haber fracasado en su oficio, porque ahora tiene compromisos sentimentales y no puede ofrecer sólo sexo. Y si no quiere estarse quieto es porque está dispuesto a luchar por sí mismo.

C.- Es la última y quizá la más importante. Encontramos un monólogo telefónico de esa VOZ MASCULINA 3ª .

Si partimos de la explicación de la conversación telefónica anterior, ahora claramente está justificado que sea el muchacho que sabe que se ha salvado , de ahí sus palabras que no tienen interlocutor, no sabemos a quien se dirige. O podría ser la voz del profesor

**VOZ MASCULINA 3ª.-;No es el final, no te equivoques, no me he muerto, todavía tengo tiempo! ¡Y me río de vuestra conmiseración piadosa! Lo alcanzaré, ¿lo entiendes? ¡Sí, lo alcanzaré! ¡A pesar de todos nosotros , finalmente, lo conseguiré! Un día., un día encontraré lo que busco, llegará el día en que vuestra risa se helará, y aquel día me**

**habré salvado! ;Yo habré inventado la salvación! ;Yo habré inventado la salvación! ;Yo habré inventado la salvación! (p. 63)**

Y el gran ausente, pero sobre el que gira todo, porque es el que da la idea de la herencia es **RAMON LLULL**

**PROFESOR.-**No hablo de trascendencia en el libro... No como tú supones, al menos. Hablo de herencia. La historia de un hombre. Un pedazo de materia que se reconoce a sí mismo, que se deslumbra y que siente dolor. Y que desaparece. La herencia es el dolor. Me pregunto si el final de cada hombre en particular será idéntico al final de toda la humanidad en general. Sí, seguro. Pero no, no hay nada seguro. Ni eso. Quizá un heredero, que algún día nos salve del dolor. Un sucesor, alguien que saldrá de nosotros, pero que no será como nosotros. Un ser tan incomprendible para mí como yo lo soy para un perro.(p. 27)

Y ese ser es el otro personaje ausente y que está en todas las páginas del libro. Ese ser es **el HEREDERO: EL HIJO** y así se pueden explicar las teorías ancestrales de Lull

**PROFESOR.-(...)** Dentro de..., dentro de cientos de miles de años, a lo mejor, vaya usted a saber, sólo hay una posibilidad entre cien mil millones...La posibilidad de que los hijos de tus hijos nos salven del dolor a ti y a mí. Entonces mi repugnante ensayo tendrá sentido (p. 38)

Eso es lo que nos explica muy bien el propio Benet i Jornet

Bueno, nosotros aquí, Ramón Lull es nuestro clásico favorito, es un autor que lo tenemos leído y en su momento fue un gran señor. Está editado en todas las librerías del mundo. El chaval le salva con su lectura, pero en todo caso la gracia está en que un hombre de la Edad Media que no podía ni soñar cómo sería el mundo de hoy, es leído y



comprendido hoy y entonces nosotros tampoco podemos soñar qué pasará dentro de siglos, si alguien nos salva... Quiero decir... la vida es sufrimiento, somos en la vida supervivientes. Yo tengo la teoría de que cuando te lo pasas muy bien llega un momento en que hay que pagarlo, hay que pagarlo pasándolo mal. No es que quiera que sea así, es que me encuentro que es así. Quieres mucho, te das un batacazo un día... Entonces si la vida es sufrimiento y tenemos en cuenta que el mundo avanza a partir del sufrimiento, es decir, si la gente hubiera estado integrada desde el origen, si no se hubiese sentido mal, no hubiéramos evolucionado jamás, ese logro diario no se hubiera dado,...entonces mi idea , si es que es una idea, , era que eso, el sufrimiento, que hay tanto, en lo que llamamos tercer mundo las tres cuartas partes de la humanidad, no lo olvidemos, pues la idea es que vivimos en islotes de bienestar que no sabemos cuánto durará y que a pesar de todo, muchas veces lo pasamos mal, pero el mundo en general lo pasa muy mal, o sea que ... la cosa está jodidilla y yo pienso que todo ese sufrimiento... te mueres y no tiene ningún sentido, no pasa nada, desaparecemos y dices ¿por qué no estaremos integrados como está este animal más o menos hoy y como están todos?

Creo que es una cuestión de voluntad, si falta la voluntad, pues no...pero hay mucha gente que tenemos voluntad de salir de esos islotes, ... que ya hemos evolucionado bastante sufriendo.(...)

Para mí la Historia es la historia del hombre insatisfecho, si el hombre no está insatisfecho, no avanza, la gente que se contenta con ir al trabajo y volver a casa y que está al baño María, que digo yo, esa gente no cambia nada, no hace cambiar nada. La gente interesante es la gente que cambia el mundo para mejor y para peor, es la gente que no está conforme y no se conforma porque no está satisfecha, porque está...

Entonces..., si en la vida sufrimos y morimos y por ejemplo, un niño a los 5 años le atropella un coche o un niño que pasa hambre o yo qué sé, ese dolor es inútil, no va a parar a ninguna parte, de tal modo que antes de esta obra escribí "*Fugaz*" y en ella hay varios puntos de vista sobre el sentido de la vida, una persona se acoge a la trascendencia, digamos a la ambición, otra persona se acoge a inmortalizarse o a hacerse alargar la vida a través de las obras que hace, ya sea un trabajo, o sea escritura, o pintura o gente que lo hace a través del amor. El amor, pues ya llena la vida, y eso pues ya da sentido a la vida, algo a través de los hijos da sentido a la vida de mucha gente y luego hay mucha gente, también, que lo sé, que puede ser muy inteligente, que de pronto te dé el sol en el cogote en invierno, que es una manía que está en varias obras mías, pues eso ya justifica y da sentido a la vida y estas leyendo un buen libro con una mano y con la otra te estás rascando el cabello, muy propio de las mujeres, pues puede ser que digas qué bien , esto es la vida.

En el texto, se ve claramente, en el final del acto 2, cuando una VOZ DE HOMBRE, por teléfono dice

**VOZ DE HOMBRE .-(...) La plenitud y el consuelo sólo he podido encontrarlos en alguna tarde de invierno, cuando el sol entra por el balcón y me acaricia la nuca. (..) (p.31)**

Esa es la explicación que nos da Benet para que entendamos la postura del chico, del profesor y de Llull, esa idea tan interesante de comprender hoy, siglos después a Llull y cómo siglos posteriores a nosotros nos entenderán a nosotros ¿ o no?

Esa herencia que la humanidad se va trasmitiendo y que para Benet es la siguiente

**Tengo una heredera, mi hija, y el teatro. Sé que él siempre estará conmigo. Sin él no puedo decir quién soy.<sup>141</sup>**

Todos, de una u otra forma, arrastramos nuestra HERENCIA.

---

<sup>141</sup> PASCUAL, Itziar, “Escribir teatro es mi aventura humana”, EL MUNDO, 15 de marzo de 1996 p. 24

**LISTADO DE PERSONAJES AUSENTES MENCIONADOS EN LA  
OBRA**

- LA CHICA (Hija del amigo y pareja sexual del chico)**
- EL PADRE DEL CHICO (Muerto tiempo atrás)**
- RAMÓN LLULL (Autor medieval de referencia)**
- EL HIJO ( Del chico y la chica, que está por nacer aún)**

**Y LAS VOCES**

---

## LENGUAJE

---

En la obra que nos ocupa, el lenguaje es definitorio de cada personaje, pero no sirve para diferenciar a unos de otros. No los caracteriza hasta el punto de que su forma de expresarse sea un indicativo absoluto y por su manera de hablar los podamos identificar.

Como obra de teatro que es, presenta diálogos, pero un dato interesante es que siempre son entre personajes pares, es decir, todos los diálogos transcurren entre dos personas. No encontramos ningún momento que hablen tres o más personajes, y mucho menos aún en las conversaciones telefónicas, que básicamente y o mejor dicho, tradicionalmente, se producen a dos bandas .

Como en ningún acto se juntan más de dos personajes, e incluso en el último sólo hay uno, las diferencias de lenguaje se plasman más en cómo se traten y de lo que traten en cada encuentro de dos personajes.

Cada acto produce un encuentro entre dos personajes en un espacio propio de uno de ellos, lo que determina su forma de hablar. El profesor en

su casa, el muchacho en la suya y el amigo en la suya, es decir, el diálogo cambia en cada acto, pero lo más importante es que lo hace en función del ESPACIO que predomine.

Por otro lado, a medida que avanza el TIEMPO, la acción va sufriendo su progreso temático y eso hace que el lenguaje también avance a mayor dureza, hasta que el chico acepta su nueva situación y la suavidad vuelve al acto 7, pero hasta entonces podemos ver lo siguiente:

En la ENTRADA , las conversaciones telefónicas anónimas y a oscuras son tranquilas, con palabras suaves, sin fuera de tonos específicos, ni respuestas bruscas o preguntas impactantes.

Si acaso entre ellas, predomina la palabra NO , propia de la visión negativa que tiene el autor sobre la vida y sus formas. Así contamos que aparece la palabra NO en las siguientes líneas:

-2-5-7( dos veces)-16 en la página 7

-3-( dos veces)- 6-10- 13 ( dos veces)-16-18-19-21-23 (dos veces) en la página 8

-7-8 (dos veces)-10 en la página 9

A lo que habría que añadir las palabras “NADA”, “NINGÚN” y otras de carácter negativo.

En el ACTO 1 encontramos dos o tres preguntas-soporte, para seguir la conversación, pero la pregunta clave es

**PROFESOR.- ¿Te llevabas bien con tu padre? (p. 13)**

que, por supuesto, se hace con la intención de averiguar algo más y saber la verdad, y dónde se encuentra porque quiere encontrarla. Antes nadie se había ocupado de indagar verdaderamente en la personalidad del muchacho. El profesor ya intuye desde que empezó la conversación que hay “algo más” y tal vez por eso se decide a preguntar tan directamente.

En el ACTO 2, la pregunta- clave también la realiza el profesor

-“¿Y tu hija?”

Y en este caso la intención es forzar un poco la situación para que el amigo se desahogue y así, de esa manera, que el profesor pueda aventurar su plan, que al principio no tiene muy claro, pero, que, poco a poco, va tomando forma.

En el ACTO 3 lo importante son las admiraciones que encierran todo el enfado del chico y que llevan directamente a la agresión :

**MUCHACHO.- ¡No sabes nada de mi padre!**  
**PROFESOR-¡Calla! ¡Había creído y por eso se suicidó! (...)**  
**¡Mírame! ¡Yo, profesor universitario; tú dependiente en una tienda de ropa interior masculina! ¡En eso se diferencia tu futuro del mío! ¡Por lo demás, iguales! ¡No tendrás cojones de suicidarte!**  
**MUCHACHO.-¡Calla!**  
**PROFESOR-¡Sé inteligente y pacta conmigo!**  
**MUCHACHO.-¡Vete a tomar por culo, que es lo que te gusta!**  
**MUCHACHO.-¡Hijo de puta! (p. 38)**

Y el mismo tipo de expresión admirativa e imperiosa encontramos en la conversación telefónica anónima con la que termina este acto (p. 40)

En el ACTO 4 todas las referencias al disquette y al hijo se hacen también entre admiraciones.

En el ACTO 5 predominan las interrogaciones, fundamentalmente en la conversación que el muchacho mantiene por teléfono con un cliente y que determina el dar a conocer su oficio al padre de la chica

**MUCHACHO.-(...) ¿De verdad tienes ganas de verme desnudo y abrazarme? ¿Me desnudarás tú, quizá? ¿O quieres que vaya a abrirte en pelotas? (p. 51)**

Lo que llevará a la indignación total del padre y que expresará en forma de oraciones enunciativas, pero llenas de una entonación vista entre líneas y casi rechinando los dientes.

En el ACTO 6 la pregunta por excelencia es la que hace el muchacho en la página 57 :

***-“¿Por qué me quieres tanto?”***

Y en el ACTO 7 vuelven a aparecer las admiraciones, sobre todo al final para decir lo que todos esperábamos:

***“¡Yo habré intentado la salvación!”***

Pero, en general y quitando estas importantes preguntas y admiraciones, el resto del diálogo transcurre con oraciones con predominio enunciativo. Pese a ser un diálogo, no lo es en el sentido clásico de preguntas y respuestas constantes.

Sí debemos decir que a pesar de ser pocas las interrogaciones, las que hemos puesto aquí, ya decimos que son clave para la situación y la resolución del drama, porque son las que marcan los acontecimientos.



Respecto a la técnica del MONÓLOGO, sólo la observamos en las conversaciones telefónicas:

1.-En la ENTRADA, la 4ª conversación, es sólo la VOZ MASCULINA SENIL y no tiene interlocutor y la 5ª es una VOZ FEMENINA MADURA , sin interlocutor tampoco.

En el final del acto 4 el mismo autor, en una acotación nos informa

*(...Por tanto, es en la oscuridad, sobre todo, donde tiene lugar el cuasimonólogo anónimo de una mujer que habla con otra) (p.47)*

2.- Y podríamos considerar monólogos también las intervenciones del padre de la chica cuando deja su llamada en el contestador del chico en el ACTO 1 y no recibe respuesta, igual que hace la chica en el ACTO 7 y no da tiempo a que conteste el muchacho, y también en este ACTO 7 , la intervención del chico hablando con su cliente, a quien no escuchamos y no sabemos sus respuestas. Únicamente tenemos la intervención hablada del chico.

El estudioso e investigador Ángel Abuín González (1997:23-24), en su libro *“El narrador en el teatro”* , ya nos dice que el teatro ha tomado técnicas de la novela, entre ellos habla del “narrador” y toma la clasificación de Richarson (1988:209-210) para hablarnos de NARRADORES INTERNOS (“internal narrators”), diciéndonos que son

aquellos personajes que cuentan a otros personajes, como al lector o espectador, lo que ha sucedido antes de que demane la acción, o lo que está pasando fuera de la escena.

En este sentido, podríamos decir que el amigo al llamar por teléfono al chico en el acto 1 y decir que su hija está embarazada y que tienen que hablar, ya está actuando como narrador de unos hechos que no están ocurriendo en ese momento.

También el chico en el acto 1 cuando informa al profesor sobre su padre y los acontecimientos que envolvieron su muerte y que le han marcado tanto, está actuando como narrador ante nosotros, contándonos unos hechos anteriores a la obra y que debemos saber para entender su comportamiento.

Cuando en el acto 2, amigo y profesor se ponen a recordar sus viejos tiempos, están haciendo nuevamente de narradores de hechos que debemos conocer, que ya han ocurrido y que van a ser determinantes en los acontecimientos posteriores.

Esta figura del narrador que también han investigado otros profesores, es muy curiosa e interesante y estamos de acuerdo en llamarla narrador, aún dentro del teatro.

Tanto Ángel Abuín como Richarson presentan otros muchos tipos de narradores, de los que no vamos a hablar aquí, por no estar representados en la obra que estamos tratando.

Sí quisiéramos detenernos, de nuevo, en las ACOTACIONES, someras, como ya dijimos, sin prácticamente información de ningún tipo y ligeras, también, en cuanto a los tonos que deben realizar los actores para encarnar a los personajes, podríamos decir que están escritas las siguientes ACOTACIONES MELÓDICAS como suelen llamarse éstas, es decir, que marcan la entonación o la actitud del hablante y que ya hemos mencionado, y que vemos que son tajantes y rotundas :

**MUCHACHO.- (*Incómodo* ) ¿Alucinado? (p. 11)**

.....

**PROFESOR.-(*Alerta*) ¿has empezado a leerlo? (p. 12)**

.....

**MUCHACHO.-(*Desabrido*) No sé si me interesa (p.12)**

.....

**MUCHACHO.- (...) (*Desafiante*) No aprenderé nada leyendo(p.13)**

.....

**MUCHACHO.-(*Tenso*) ¿Por qué me ha acompañado a casa? (p. 14)**

**PROFESOR .-(*Cauteloso*) ¿No te puedo ayudar? (p.14)**

.....

**PROFESOR.-(*Irónico*) Sí, una de cada cien (p. 14)**

.....

**MUCHACHO.- (*Furioso*) Le he dicho que se vaya (p.16)**

.....

**MUCHACHO.-(*Cínico*) ¡Ah, se ha estropeado! (p.!6)**

.....

**PROFESOR.- (*Casi divertido*) El mejor alumno que... (p.21)**

.....

**AMIGO .-(*Tajante*) No me cae bien ( p.21)**

.....

**AMIGO.-(*Alterado*) ¿Mi hija? (p.21)**

.....

**PROFESOR.- (*Irónico*) es posible que no me muera (p. 23)**

.....

**AMIGO .-(*Desolado* ) Lo siento (p. 24)**

.....

**PROFESOR.-(*Atrapado*) Bien, sí, un momento (p. 44)**

.....

**AMIGO.-(...) (*Estalla*) ¿Te ha hecho proposiciones? (p 49)**

.....  
**MUCHACHO.-(*Sonríe, malicioso y mira al amigo*) Ahora quizá entienda**

**(p. 51)**

El DIÁLOGO, vemos que hace avanzar la historia, que progresivamente va dando información al lector a través de distintas técnicas y por ese diálogo vemos las relaciones entre los personajes y los conflictos que los asaltan, sus problemas interiores, los problemas entre ellos, las emociones que les producen y verbalizan también las posibles soluciones a los problemas planteados.

Y así sólo nos quedaría plantearnos:

¿Cómo habla cada uno de los personajes?

1.- El MUCHACHO utiliza un lenguaje jergal, de base oral ( según la terminología del profesor Lázaro Carreter), propio de los jóvenes, fuerte, duro a veces cuando no puede contenerse y suave a veces con sus clientes, pero llama la atención porque fundamentalmente nombra directamente a las cosas y con la palabra más dura a veces para el oído social:

“Me gusta follar”

“Váyase de una puta vez”

“Elige entre follar o hacer el amor”

“Un puto”

“Alquila chulos”

“Una maricona”

“Las putas”

“Se me empinará”

“Utilízame”

“La polla se me pone vergonzosamente dura”

“Mierda, te la he puesto floja”

“Un chaval, material de primera”

“Hijo de puta”

“Cobro por follar”

“Un mariconazo”

“Un coñazo”

“En pelotas”

A veces es más sutil : “Hago lo que me viene en gana”, “Tendrás que pagar tus ratos de placer”, “Presentarle excusas”, “Prostitución masculina”, “Proposiciones”, “ He pecado de ingenuo”.

También encontramos ejemplos de vulgaridad:

-“Dejaré el recado en el contestador” ( en vez del mensaje)

-“Me gustan las tías”

-“El chivato”

O, incluso, expresiones figuradas:

-“Se colgó”= se suicidó

-“Lo pescaron” = Le detuvieron

-“Tú a tu rollo” = Seguir con el mismo tema

-“¿Lo entiendes o quieres que rebobine?” = Repetirlo

-“Payaso patético” = No entendió la realidad.

2.- El PROFESOR, tiene en general, un registro formal, un lenguaje distinguido: “Prejuicios”, “Estupefacto”, “Ensayo”, “Nuestro antiguo y desgastado aprecio”, “Ha sido el gran amor de mi vida”, “Nuestra complicidad”, “Alguna forma de trascendencia”, “La posibilidad de que los hijos de tus hijos nos salven del dolor”, “Mis elucubraciones”, “La herencia”.

Pero también, a veces, se deja llevar por la vulgaridad: “Tío”, “Grandísimo tunante” (para acercarse al chico), “Imbécil”, “Cabreado”, “Cachondo”, “ ¡De qué fardas, chaval?”, “Monsergas”, “Ha preñado a tu hija”.

E incluso, expresiones más fuertes. “Me jodería”, “Yo era gilipollas”, “Una paja mental”, “No tendrás cojones de suicidarte”.

3.-El AMIGO también se caracteriza por un buen lenguaje, propio de su estatus y su profesión, pero él mismo se maravilla de su lenguaje vulgar, y ve incomprensible que lo utilice, incluso cuando se enfada y es muy duro :

- “Hostia”
- “Me jodería mucho”
- “Coño”
- “Ha salido de los cojones”
- “Cabronazo”
- “ Follador inconsciente”
- “Jodido disquette”
- “Dedícate a chapero”
- “Húndete en la mierda”

Otras veces controla un poco su indignación y utiliza palabras menos agresivas: “Menuda cabeza de chorlito”, “Coqueteando con la universidad”, “No te cachondees”, “Enseñar sandeces”, “No seas hipócrita”, “Un atajo de ignorantes”, “Cierta limpieza de sesera”, “Nunca se me ocurrió liarme contigo”, “Estúpida vida de crápula”, “Estás chalado”, “Chantajos, no”, “Me revienta”, “Detalles turbios”, “Has perdido el control”



Podemos decir que es el que utiliza en mayor medida el lenguaje coloquial y con vulgaridades: “Una parienta suya”, o expresiones “No daremos la lata a mi mujer”, aunque apreciamos metáforas del tipo “Un pozo sin fondo de soberbia” y a su hija la llama siempre : “La niña”.

Y sobre el lenguaje utilizado en general en la obra también encontramos préstamos de otras lenguas , especialmente el anglicismo “disquette”, propio de nuestra cultura actual y el galicismo “boutique”.

Por otro lado podemos extraer las siguientes expresiones metafóricas en general:

-“Estoy alucinado” = Asombrado

-“Más pelado que una rata” = Sin dinero

-“Dejar hecho polvo” = Desanimado

-“Pasarlo fatal” = Tener problemas

-“Un golpe de efecto” = Sorprender

-“Un golpe bajo” = Dañar

-“Tomar precauciones” = Control de natalidad (en este caso contextual)

-“Tener contactos” = Amigos influyentes

- Viajo sólo según sopla el viento” = Vivir sin compromisos
- “Un pobre diablo” = Persona por debajo del promedio.
- “Echar tripa” = Engorde propio del estado de bienestar.
- “Hecho un eccehomo” = Muy herido
- “Te caía la baba” = Embelesarse
- “Llenar la tripa” = Concebir
- “Llenar la cabeza de humo” = Influir en el otro ideas sin

posibilidades

- Ponerse hecho una furia” = Encolerizarse
- “Liquidar la conversación” = Terminar concluyendo
- “Ganas de marcha” = Querer divertirse
- “Necesito pasta” = Demandar dinero

Y la expresión que resume la forma de ver la vida el dramaturgo Benet y que aparece en todas sus obras y en esta también :

“O jodes o dejas que te jodan””

Todas ellas propias del lenguaje de nuestro tiempo y que caracterizan la obra como actual y fresca y con personajes representativos de la sociedad , o mejor dicho, de la realidad. Es un lenguaje que nos sitúa en la vida real y en personas como nosotros, luego sus preocupaciones y sus problemas se verbalizan de la misma forma que lo haríamos nosotros,

son nuestras palabras, somos nosotros, cualquiera de nosotros. Eso es lo que hace posible el autor poniendo este lenguaje en boca de sus personajes.

---

## LOS OBJETOS

---

Son pocos los que aparecen en la obra. Pocos los que nos indica el autor en las acotaciones, concretamente: teléfonos, contestador automático, “algún periódico sobre una mesita “( en el ámbito del amigo), el timbre de la puerta, una taza de café, un ordenador, el amigo lleva una toalla y alcohol y los disquettes.

No hay nada más, pero son suficientemente simbólicos como para que nos detengamos en ellos.

La taza de café, en realidad es un calmante, un “impasse” en la tensión. El dramaturgo no tiene más remedio que hacer salir al personaje del amigo de la estancia, para que el profesor quede sólo y pueda coger el periódico y encontrar el anuncio de contactos.

Esa es la función también del periódico. Es necesario que la necesidad sexual del profesor tenga un vehículo y ese es el periódico. Es la única forma de que el profesor se encuentre directamente con el muchacho en su verdadera forma de vivir y que ésta sea el desencadenante

de que el profesor vea la posibilidad de salvarle, algo que verdaderamente ocurre.

Vemos, pues, que los objetos son puramente los imprescindibles.

No decimos nada del contestador, que en la primera vez que funciona, en el acto 1, ya nos deja entrever de qué vive el muchacho, pero la 2ª, cuando habla el amigo sirve para presentar uno de los lados del problema: el hijo. Y será el contestador también el que funcione para dejar los sentimientos de la muchacha, no quiere abortar, quiere conservar al hijo y al muchacho, independientemente de lo que piense él, pero que en el fondo le está involucrando. Y ese mensaje en el contestador será la catapulta de los sentimientos del chico. Irá a llamar a la muchacha, pero el dramaturgo decide que no nos enteremos directamente de los acontecimientos, sino indirectamente, cuando el cliente llama y el chico le dice que necesitará el dinero para alimentar a su hijo.

El contestador es un elemento básico, pero más aún lo es el teléfono. Un instrumento que ha sido creado para la COMUNICACIÓN, por excelencia, y es lo que parece producir por las conversaciones anónimas, pero precisamente por ellas, vemos que no llegan a terminar, que no “cuajan” verdaderamente las comunicaciones, lo que tenemos que decirnos unos a otros, no llega a buen término, de ahí que las conversaciones no las lleguemos a oír enteras, completas.

El TELÉFONO, es el símbolo verdadero de lo que podemos hacer unos por otros y no podemos, o no queremos o..., ¡en fin!, eso es lo que tenemos que plantearnos.

El lenguaje, las palabras deben servir para que nos comuniquemos, para aclarar las cosas, para todo lo que supone la convivencia, y es justo lo que falla. Esas palabras que expresan en la primera conversación anónima, esas palabras que no se encuentran, que no dicen exactamente lo que queremos, son las que no sirven para entendernos. Por eso utiliza el autor el teléfono. El máximo objeto de la comunicación INTERNACIONAL, y con su mayor PROTAGONISMO, nos encontramos una incomunicación total.

El amigo no llega a enterarse de nada. El profesor quiere que la comunicación sirva para la inserción social del chico y el chico no quiere contactar con nadie. Quiere ser sólo, independiente y eso no es la sociedad. eso no es la convivencia. Esa no es la vida que tenemos que vivir entre todos.

Sobre el teléfono el autor confiesa

**Siempre he estado obsesionado por los teléfonos. También por las conversaciones sin principio ni final, sin pasado ni futuro. En “Testamento”, las conversaciones telefónicas no se sabe de dónde vienen ni tampoco hacia dónde van. Pero no son gratuitas. Abordan desde diferentes perspectivas el tema central. La obra sólo tiene tres personajes, así que los que protagonizan las llamadas actúan como**

**coro. Sirven para ayudar a subrayar determinados elementos al espectador y que así éste se haga preguntas.<sup>142</sup>**

Así vemos la verdadera función del teléfono- la de CORO-, elemento muy clásico, propio de los gustos confesados del autor. Siempre le han obsesionado los clásicos.

Por otra parte, además de esta función, creemos que los retazos de conversaciones son un decálogo de los estados de ánimo por los que ha pasado su carrera de dramaturgo, porque Benet i Jornet ha utilizado diálogos de anteriores obras suyas distorsionándolos, aunque él dice que son literales, pero añade

***“Testamento” se puede considerar como un resumen de mi carrera, de una problemática que he contemplado desde diferentes perspectivas<sup>143</sup>***

Quedan la toalla y el alcohol, meros bálsamos ante la agresión. Símbolos contrarios a la paliza.

Y por último, el ordenador, madre del DISQUETTE, o mejor dicho de los disquettes, que, junto al teléfono son los verdaderos objetos simbólicos de la obra.

---

<sup>142</sup> Cuadrado, Nuria, “*Veo el futuro muy negro*”, LA ESFERA, sábado 9 de marzo de 1996, p.2

<sup>143</sup> *Ibidem.*

El disquette es la OBRA del profesor; el chico rompe el primero como venganza, el 2º que tiene el amigo y no llega a leer, también es destruido, pero es el símbolo de la mente. Lo que el chico lleva en su mente no se puede destruir, pero no lo quiere reconocer y es necesario que se pierdan todos los disquettes que quedan, que se destruya el ordenador, para que se dé cuenta que el verdadero disco duro lo lleva él incorporado ya en el cerebro y ese, no se puede aniquilar. Siempre lo llevará conectado. Ahí queda.

El disquette es el legado –el testamento- que el profesor deja al muchacho; es la vida del profesor. Es, también, la filosofía de Lull. Es dejar a un hijo, el de él (el profesor) y su amado (el muchacho) y así aparece el otro heredero- el nieto- y también de él (el profesor) y de su amigo (el padre de la chica)

Es querer perdurar en lo que él no ha querido hacer. tener un hijo, pero ha tenido una vida, una obra..., que ahora está en el cerebro del muchacho. Él es un estudioso, igual que Lull, igual que el chico, el único que daba una apariencia de vida a Lull:

**“Conseguiste que aquel fósil antediluviano volviera a recuperar algo de su sangre”.**



Y finalmente, tenemos otro símbolo: el timbre “estridente” que suena al finalizar la obra. Es la alarma que despierta al chico, que le despierta de su letargo de un modo de vida , para empezar otro que siempre había intentado evitar: el del compromiso y la responsabilidad.

Como ya dijimos al comienzo son pocos, pero muy significativos y cada uno exige una lectura concreta y determinada que influye en la historia.

---

## COMENTARIOS Y CONCLUSIONES

---

¿Qué podemos decir, que no se haya dicho ya?

La Literatura conecta con la realidad, aquí lo vemos en esta obra de teatro. El teatro comparte con la novela los temas, propios del mundo que estamos viviendo, el tiempo que compartimos, probablemente, o como en este caso, con los personajes y ellos mismos, que viven problemas semejantes a los que podemos vivir cada uno de nosotros.

Nos vamos a ocupar, por lo tanto, del argumento intencional, es decir, los problemas que el autor ha querido plantear en su obra.

Se trata de reunir todos los elementos utilizados por el autor que pueden manifestar su intención y que, en definitiva, ya hemos expuesto anteriormente. A partir de esos elementos se pueden formular los problemas tratados en la obra de manera explícita y significativa y la manera en que han sido tratados: si se les ha dado solución o simplemente si se han quedado en el terreno de la formulación.

Basándonos en ello, encontramos solucionado el problema de resucitar al autor, Ramon Llull, cosa que se consigue casi ya desde el principio, porque al autor lo revitalizó el chico en su defensa del autor en clase, cosa que deslumbró al profesor y le llevó a enamorarse de él, y este amor le llevó a indagar en sus problemas y por tanto, a querer salvarlo, como verdaderamente consigue al final.

Por eso en el acto 1 cuando el profesor se ve rechazado por el chico y expulsado de su casa, cita al propio Llull:

**“Tanto amaba el amante a su amado que creía todo lo que decía. Y tanto deseaba entenderlo que...”**

Esto es lo que se propone, entenderlo, quererlo, salvarlo de esa decisión equivocada en que ha convertido su vida y que el profesor cree que su salvación es la herencia concretada en dos vertientes: el hijo y la herencia intelectual que él no publicará y que el chico puede hacer suya y empezar a darse a conocer con esa publicación.

No falla un despunte conservador, o tal vez propio de la edad del autor y de los acontecimientos que nos marcan con esta edad. Nos cuesta ver como forma de vida la prostitución y el suicidio posterior cuando el cuerpo no pueda seguir con ella.

El profesor desea entender al chico y también quiere hacerse entender y es esta medida la que el autor hace triunfar.

La postura del chico “no puede” se entendida; entonces la propuesta es entender el razonamiento del profesor y que ésta sea la vía de salvación, parece que la única posible.

La moralidad , por tanto, está presente siempre, lo dice el profesor en la página 46

**PROFESOR.-(...) si tengo un accidente podrás dar gracias a la Divina Providencia. Habré muerto antes de descubrir mis miserias. Las morales, me refiero.**

La ética, que como nos dijo el propio Benet (en entrevista personal) es inseparable de la persona

**No se puede separar. Si se toca a la persona ..., no, bueno, va implícito una cosa en otra, pero de todas maneras ves muchas obras en las que eso no ocurre y se debe tener presente eso. “Testamento” es para mí una obra en la que intento explicar la ética vista desde un punto de vista personal, pero que no puede distanciarse, nunca, de la ética social.**

**Por eso , porque como persona no soy capaz de separar persona y ética, hice que mi interior se proyectara en todos los personajes, en cada uno hay una parte de él mismo, porque la vida no tiene una óptica diferenciada del resto, autónoma, la vida tiene distintas formas de entenderse y entenderla. Y aquí lo vemos plasmado en diferentes personajes.**

Y esos personajes asumen la HERENCIA de distintas formas también.

El AMIGO tendrá que asumir el nacimiento de ese nieto, hijo de un muchacho que no le gusta, al que tiene miedo y que no acepta. Esa es su verdadera herencia.

Y el profesor deja esa herencia

**PROFESOR.-Imagina... que este disquette... es la herencia de tu padre  
(p. 58)**

Palabras mágicas que hemos dejado, aquí, para el final, para que comprendamos lo que verdaderamente quiere transmitir. ¿Es su herencia el disquette, el ensayo o es la resurrección de los sentimientos del chico? Que aprenda a convivir con sus sentimientos de amor al padre, a no renunciar a ellos, porque los tiene allí y debe aceptarlos.

Es probablemente la clave de todo el problema. El chico no tiene problemas por prostituirse, por tener o no un hijo, sino por aceptar que tiene sentimientos, de ahí que, maravillosamente, Benet nos ponga que cuando decide llamar a la chica, después de que ésta le transmita sus sentimientos, cuando acepta su futuro, recibe una llamada de un cliente y según palabras textuales del autor en una acotación

(El mensaje ha terminado. El muchacho cavila. Pasea, quizá se quita alguna prenda de abrigo. Mira el teléfono, de lejos. Se decide y se acerca de nuevo. Pero entonces suena el teléfono. Una mueca de asco y lo coge) (p. 61)

Ya no le interesa el sexo como forma de vida. HA ELEGIDO OTRO FUTURO.

Por eso es fácil entender que el propio autor diga de esta obra que es una de las más optimistas, aunque no lo parezca, porque evidentemente tiene una salida ( su obra anterior *“Fugaz”* sólo tenía la muerte) y buscan un sentido, una respuesta a ese dolor inútil que es la vida.

Con esta obra, termina pues, una etapa del autor y él mismo considera que debe empezar una nueva.

Y una última conclusión que queremos plantear está en la intervención del profesor en la página 59 cuando le dice al chico que él morirá pronto, que no podrá seguir su vida **“y no puedes explicármelo porque no sabes cómo será”**.

Eso es interesante : ¿cómo será la vida del chico? ¿cómo será la de todos nosotros? Nadie sabe su futuro, menos aún alguien como el chico tan marginal respecto a lo normal, y eso es lo que planteaba el esquema filosófico de Llull, ¿qué pensarán los que vendrán después? ¿cómo será la vida en el futuro? Y eso traído a un microcosmos concreto también sirve.

¿Cómo podrá vivir compatibilizando un futuro con su oficio y su fortaleza intelectual y su situación sentimental ahora?

Nadie puede establecer el futuro, su futuro. Llull no sabía cómo sería la vida siglos después, cómo sería él visto siglos después y ¿cómo vamos a saber ahora, nosotros, como será la vida pasados los siglos?.

¿Cómo nos entenderán los que vengan después?

¿Nos entenderán acaso?

¿Sabrán vivir de otra forma, sin dolor, sin sufrimiento, entendiéndose, COMUNICÁNDOSE?

Ahora puede que no lo veamos, que creamos que no pueda ser, pero tal vez los tiempos cambien.

¿No han cambiado desde el siglo XIII hasta ahora? ¿Por qué no cambiará el mundo para mejorar las relaciones entre todos y que el entendimiento y la comprensión existan y por tanto, el futuro exista?

¿Por qué no?

---

## NOTA DEL AUTOR A PROPÓSITO DE LA OBRA

---

“Seguramente es *“Testamento”* la obra de teatro más optimista que he escrito en mi vida. Por si acaso no se fíen de una primera apariencia. Se trata de una obra optimista. Demasiado optimista. Ello me preocupa. A ustedes no, claro. En todo caso, a ustedes les preocupará que sea, además de optimista o pesimista, una obra interesante.

Lo he intentado. La situación que presento, o la historia que cuento, nos propone tres personajes masculinos cuyas relaciones o reacciones , cuya lucha por imponerse deberá cambiar sus vidas. ¿Es esto interesante para el espectador? Debería, si he sabido explicarme porque estoy hablando de herencias, de herederos, de sucesores, de nuestros sucesores, de los del espectador. Estoy hablando del dolor idiota y gratuito que nos proporciona la existencia, la existencia de cualquiera de nosotros, y de la esperanza irracional, estúpida, puesta en un lejano futuro donde este dolor cobraría un sentido que, por ahora, de ningún modo podemos comprender. El futuro, en efecto, es incomprensible. Sólo el pasado puede ser asumido.



Nosotros podemos entender, al menos en una pequeña parte, al monje de la Edad Media que expresaba su perplejidad y las salidas a su perplejidad en un pergamino. Él no podría comprender, para nada, al hombre de fin del segundo milenio que intenta expresarse ante el ordenador. Y sin embargo, he aquí la cuestión, somos sus sucesores.

Dejémoslo. No soy un pensador, sólo un escritor de teatro. De modo que olviden lo que acabo de decirles. Mi intento, ha sido, simplemente, escribir unas situaciones dramáticas tensas y salpicadas con algunas sorpresas. El de construir unos personajes suficientemente complejos, muy distintos entre sí, que en el curso de unas horas van descubriendo lo que no querían descubrir, aunque acaso ya lo sabían.

Y ya ven, no les diré nada de la historia en sí misma. No les contaré nada del “argumento”. Ustedes lo preferirán así. Yo también. Por lo menos, sepan que estoy orgulloso de la para mí desconcertante pasión con la que los actores han trabajado sus papeles. Y estoy enormemente agradecido al amor con el que, sobre todo el director, pero también el escenógrafo y todo el equipo del CDN, han acogido y cuidado mi pieza.

Hace dieciséis años estrené en el Teatro María Guerrero una obra llamada “*Motín de brujas*”. Fue una experiencia espléndida, inolvidable, y yo pensaba que irrepetible. Que me llena de nostalgia y que me obliga a nombrar, no a la serie de mujeres que entonces conocí y que siguen

triunfando de un modo u otro en el cine, la televisión y el teatro -ellas lo entenderán-, sino a un gran actor que se llamaba Luis Politi. Soy consciente del honor y de la responsabilidad que supone ser reincidente en esta casa. De modo que me siento feliz. Me siento aterrorizado.”<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> DEL PROGRAMA DE MANO DEL ESTRENO DE LA OBRA.

---

## LA PUESTA EN ESCENA

---

“*Testamento*”, ya hemos indicado que junto con “*Deseo*” y “*Fugaz*” componen la llamada trilogía del “dolor inútil” ( expresión adquirida de Camus). Ese dolor humano es difícil de representar, de llevar a escena y es un regalo para el trabajo actoral. Y eso es lo que vamos a estudiar a continuación.

Patrice Pavis (2000:25) nos dice

**La puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones que, en algunas ocasiones, se designa con términos como “metatexto” o “texto espectacular”. El “metatexto” es un texto no escrito que agrupa las opciones de escenificación que el director de escena ha elegido, conscientemente o no, durante el proceso de ensayos, unas opciones que se traslucen en el producto final (...). El “texto espectacular” es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico, sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos. Este tipo de texto- en el sentido semiológico y etimológico de tejido y de red- proporciona una clave de lectura posible de la representación, pero no debemos confundirlo con el objeto empírico: la materialidad y la situación concreta de enunciación del espectáculo.**

Después de la obra literaria, es evidente que las opciones de puesta en escena son tan variadas como posibles personas quieran ponerla en pie. Cada posible director de escena es una opción. Pero todo lo que conforma la puesta en escena, no es la puesta en escena propiamente dicha, que por otro lado no es un término singular, sino que deberíamos hablar de “puestas en escena”, de la práctica (lo empírico) diaria, que es diferente cada día de la representación, pues de todos es conocida la máxima de que no hay dos representaciones iguales.

Siempre se ha dicho que se trata de organizar todos los elementos escénicos: la interpretación de los actores, la música, la iluminación, el espacio, etc...

Y de ordenar todos esos elementos se encarga el director, que, en realidad, es otro autor, otro creador. El profesor Ángel Berenguer (1996: 36) nos aclara

**En general el autor es la persona que ha escrito la base literaria que sustenta el espectáculo. Sin embargo, debe ya considerarse como autor también quien realiza el resultado final que aparece en el escenario. Así, por ejemplo, ocurre con directores /autores como Kantor, Távora, Foreman, y otros que aprovechan, ordenan y escriben desde su propia inspiración y la experiencia de un trabajo colectivo como Boadella, Pin-Chong, etc... Tampoco deben olvidarse los directores que transforman en propia la obra literaria de otro, como consecuencia de su gran personalidad y deseo de adecuar a su modo de hacer la narración ajena: Bob Wilson, Peter Zadek, por ejemplo.**

**En este apartado conviene agotar la información y colocar al creador en el marco de su época, de las ideas que la definen, y de las tendencias artísticas en que se expresa. Con ello sabremos qué posibles fundamentos sociales, estéticos o ideológicos forman los cimientos de su biografía y están implícitos en los objetivos de su espectáculo**

Por lo tanto, no debemos, y no queremos rechazar esta teoría.

Patrice Pavis(2000:202), investigador con el que hemos abierto el capítulo resume diversas tipologías de PUESTA EN ESCENA:

1.-AUTOTEXTUAL: Son las puestas en escena que pretenden reconstruir las condiciones históricas de la representación, sin abrir el texto y la escena al nuevo contexto social, son puestas en escena herméticamente cerradas sobre una idea o una tesis del director de escena y pretenden ser una recreación total, con sus principios escénicos propios. Es el caso de las puestas en escenas simbolistas, o de directores de escena “fundadores”,Craig, Appia, que inventaron un universo escénico coherente y cerrado sobre sí mismos.

Coincide en el montaje el autor con el director.

2.-DEOTEXTUAL representa la opción contraria. Más que el texto, es el subtexto político, social o sobre todo psicológico, lo que quiere poner en escena , como si el metatexto-la mirada que esta puesta en escena realiza de la obra-pretendiera sustituir al texto mismo. Aquí la puesta en escena es abrirse al mundo.

3.-INTERTEXTUAL con un poco de las dos anteriores. Relativiza cada puesta en escena como una posibilidad entre otras...

Juan Antonio Hormigón, director de la Revista ADE ( Asociación de Directores de Escena ) (1991: 18) dice que el director además

**(...) establece un objetivo preciso a la puesta en escena, propone unos procedimientos de trabajo, establece una metodología y procura su coherencia, da sentido profundo y concreto a cada uno de esos apartados, descubre el “por qué” de cada opción asumida y reúne en una trama sónica teatral toda su práctica creativa**

Afirma, además, Hormigón, Director de la Revista de la Asociación de Directores de Escena de España que los aspectos de la labor del director en el teatro contemporáneo han abarcado y deben abarcar:

- 1.-Poner fin al trabajo teatral propio del s. XIX basado en la “estrella”.
- 2.-Unificar la puesta en escena.
- 3.-Dar autonomía al teatro frente a otras expresiones artísticas.
- 4.-Introducir nuevos procedimientos escénicos, técnicas y materiales.
- 5.-Explorar nuevos caminos para la interpretación de actores.
- 6.-Profundizar en la lectura de los textos teatrales.

7.-Incorporar al teatro nuevas formas y estilos de otros medios de expresión artística.

8.-Dar forma y estilo propios a cada espectáculo.

9.-Influir en la valoración del edificio teatral como utensilio y espacio de comunicación.

10.-Ampliar el repertorio, ampliando a clásicos y textos olvidados.

11.-Llevar a cabo propuestas diferentes para la difusión y relaciones con el público.

12.-Elaborar planes de estudio y participar en la formación de nuevos directores.

13.-Fundar compañías.

14.-Crear encuentros de estudios sobre teatro.

15.- Aportar nueva y mayor documentación bibliográfica.

16.-Contribuir a la reforma del sentido del teatro en nuestro siglo.

Claro está, que todo esto se incorporó en España muy tardíamente.

Pero quisiéramos ahora separar el concepto de DRAMATURGISTA, tan mencionado en la actualidad, para evitar errores de interpretación. El Dramaturgista asumió otras tareas tales como:

-Seleccionar obras para formar el repertorio.

-Realizar traducciones y adaptaciones para su propio teatro.

-Colaborar con otros autores en el proceso de creación de sus obras.

-Colaborar con el director de escena en la realización escénica del espectáculo.

-Es el principal responsable de la proyección externa del teatro y se ocupa de las relaciones con el público (1991: 37-38)

Todas estas teorías deben quedar bien asentadas para evitar confusiones cuando mencionemos a unos u otros utilizando estas terminologías.

Sigamos con las opiniones de nombres que nos interesan, tales como la del dramaturgo Juan Mayorga, que ha declarado varias veces que el texto teatral no es literario, aunque curiosamente su obra defiende mayoritariamente la palabra.

Pero respecto a este aspecto preferimos a la profesora Carmen Bobes (1997: 11-12) cuando explica que debemos considerar TEXTO DRAMÁTICO el conjunto de la obra escrita y la obra representada y habla de TEXTO LITERARIO y TEXTO ESPECTACULAR. El primero se dirige a la lectura, el 2º a la representación y añade que el texto escrito se debe fundamentalmente a la expresión lingüística y en la representación se conserva la palabra y los signos no verbales.



Sobre los sistemas de signos que encontramos en cualquier representación, se ha escrito mucho tanto nacional como internacionalmente, pero es evidente que multitud de signos nos llegan en la puesta en escena, algunos de los cuales incluso no los captamos, por ser una información tan abundante. Toda esa información desde la escena al espectador es riquísima, y a veces, incluso los signos cambian y en ocasiones, la información se dificulta.

La profesora Bobes, sobre este tema, establece (1997:12)

**La semiología dramática estudia, pues, el proceso de comunicación dramática en sus formas y en sus relaciones, es decir, en todos sus aspectos: analiza las unidades y categorías y sus relaciones sintácticas (formas, distribución en un esquema), el valor semántico que alcanzan (sentido lingüístico, literario y espectacular) y su sentido pragmático (relaciones del texto con los sujetos del proceso de comunicación dramática y también con los sistemas culturales envolventes: religión, ciencia, artes, etc...)**

Por tanto nos quedamos con la definición de esta profesora, porque es muy completa y en ella llama TEATRO a la obra literaria escrita para ser representada y a todo el proceso de su representación. Es más, el proceso de comunicación dramática es uno, que se inicia con la creación de un texto dramático y culmina con la recepción por parte de un público que asista a la representación dramática (p.9)

Como vemos, muy clara y exhaustiva.

Claro que el Texto Espectacular va dirigido a los actores y al director, que deberán cambiar la palabra con su referencia, es decir, deberán hacer el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no-verbales de la escena (1997: 31-32)

Tadeusz Kowzan (1969 : 51) comenta

**En el teatro encontramos 13 sistemas de signos: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y el sonido, que se reparten entre 5 grandes grupos de signos: texto pronunciado, expresión corporal, apariciones exteriores del actor, aspecto del espacio escénico y efectos sonoros no articulados.**

Los tres primeros conciernen directamente al actor y los otros dos son ajenos a él.

Este actor también dice que pueden ordenarse según sean visuales y auditivos.

Como decimos, mucho se ha estudiado sobre los códigos del teatro, desde Artaud, Grotowski, Roland Barthes, Roman Ingarden (que renuncia a la idea del teatro como suma de lenguajes) hasta otros muchos, aparte del profesor Urrutia en nuestro país, entre los muchos nombres que podemos mencionar.

“*Testamento*”, la obra sobre la que vamos a aplicar toda esta teoría, se publica y estrena en marzo ( del 14 al 21) de 1996, en el teatro María Guerrero de Madrid, sede del Centro Dramático Nacional ( con precios de entradas entre 1.650 y 2.600 pesetas)

Es la segunda vez, que Benet estrena en Madrid antes que en Barcelona. La primera ocasión fue en 1980, también en el Teatro María Guerrero con “*Revuelta de Brujas*”.

En su estreno coincide en la cartelera madrileña con muchos programas catalanes tales como Els Joglars, Els Comedians, La Cubana y textos de otros autores catalanes: “*Krampack*” de Jordi Sánchez, y “*¡Hombres!*”, del propio Benet y de Belbel y “*Después de la lluvia*” de Sergi Belbel.

Sólo con tres actores y un reducidísimo número de elementos escénicos permite abordar nueve situaciones distintas que implican a los 12 personajes, que sólo la casualidad ha reunido sobre el escenario pero que sirven para mostrar “**una reflexión algo cruel y desnuda, que resulta a veces cómica, de las miserias humanas llevadas a sus últimas consecuencias y que nos arrancan a risa para helarnos la sangre poco después**” según cierto sector de la crítica.

Son individuos recelosos que muestran su cara amarga...que transmiten el aislamiento y la automarginación a que la vida moderna nos va arrastrando en cualquier ciudad.

Para transmitir esto, igual que la temática de cualquier obra de teatro, la personalidad del director es muy importante porque siempre se notará su influencia en el texto y más tarde sobre los actores y este aspecto puede provocar cambios que se aprecien entre el texto literario y la puesta en escena.

Existen autores y directores que sacralizan el texto y se ciñen exclusivamente a él, pero hay autores a los que nos les importa que se efectúen cambios ( caso del propio Benet) y directores que exigen cambios, o que simplemente creen en la convivencia de hacer cambios.

Incluso Grotowski dice que el director de escena pretende ser un creador.

Hay estudiosos que separan claramente

T1.- Texto del autor

T2.- Texto de la puesta en escena

T3.- Representación

Y creemos que es una diferenciación importante que hay que tener en cuenta.

Benet nos cuenta así su punto de vista

**Yo soy..., digamos..., aunque sólo sea autor y no sea director, a mí me gusta mucho todo el proceso de ensayos y tanto como puedo voy a ellos, no soy de los que se quedan aparte, además pienso por un lado que el texto, la estructura dramática está, pero por otro lado pienso que el espectáculo teatral es otra cosa, una cosa del centro dramático, que se edita en el estudio y tal, y otra cosa es el hecho teatral, solamente que el texto es una parte en cuanto es una parte del espectáculo y diferente completamente y cuando veo autores, que hay muchísimos, que no permiten cambiar una coma, yo creo que están como locos.  
(...) Muchas veces no estás de cuerdo con los cambios del director y sirve de sufrimiento, pero yo permito que se haga lo que convenga**

El director de “*Testamento*” en su estreno fue GERARDO VERA, del que hablaremos a continuación.

Otras puestas en escena de las que tenemos noticia son las que llevó a cabo Sergi Belbel en su estreno en Barcelona,(pues se pedía una puesta en escena en versión original en catalán) y que como director de esta obra el propio Benet comenta

**La escenografía no acababa de estar bien, pero estaba muy bien montada porque Sergi monta, en general, muy bien todas las obras y además, mis obras las entiende muy bien.**

Y sobre el entendimiento con los dos directores

**El autor, durante el periodo de ensayos, se siente la persona más inútil de la tierra, te parece que eres una molestia, pero en general,**

colaborar con el equipo del montaje siempre puede aportar algo y, en todo caso, a mí, mientras me dejen estar, estoy, porque me apasiona mucho. ¡Es que el teatro me gusta mucho! El mundo de los ensayos me entusiasma y cuando comienzo a ir no haría otra cosa. En el caso concreto de Sergi Belbel me reclamaba mucho para que fuera a los ensayos, porque tiene una forma de trabajar muy “de equipo” que se decía antes.

Pero hay una premisa muy clara: el director es el que manda en el espectáculo y entre una opinión suya y una mía yo nunca me pondré fuerte aunque piense que esté equivocado.

Y conocemos también dos montajes más, uno en Cuba, que al autor no le gustó

**Era un horror. Pobre, sí pobres, porque la gente es estupenda, pero no, porque el director hizo una mariconada**

Y otro en Constanza (Alemania) que estuvo bien, a juicio del autor. Además existe un montaje radiofónico en Colonia (Alemania), sabiendo que allí, igual que en Inglaterra, este tipo de radiomontajes son frecuentes y trascendentes y otro en Hamburgo.

---

## EL DIRECTOR DE LA OBRA: GERARDO VERA

---

Este conocido hombre de la comunicación, y preferimos llamarle así porque su relación no es sólo con el teatro (director, escenógrafo,...), sino también con el cine ( ha sido actor, director, director artístico, etc.), nació en Madrid en 1947.

Estudió en España y otros países y su obra en los diferentes aspectos que hemos presentado, se resume en lo siguiente:

FILMOGRAFÍA (como director de las siguientes películas):

-“*Una mujer bajo la lluvia*” (1991), adaptación de una obra de teatro de Edgar Neville titulada “*La vida en un hilo*”)

-“*La Celestina*” (1996) con guión de Rafael Azcona, y adaptación del clásico de la Literatura española.

-“*Segunda piel*” (1999)

Ahora trabaja en “*Deseo*” que se estrenará en septiembre de 2002.

ACTOR en los siguientes films:

-***“El pecador impecable”*** (1987), dirigida por Augusto Martínez Torres.

-***“Berlin Blues”*** ( 1988), dirigida por el desaparecido Ricardo Franco.

PREMIOS:

-1987 : Premio Goya al MEJOR VESTUARIO por ***“La mitad del cielo”***.

-1989 : Premio Goya a la MEJOR DIRECCIÓN ARTÍSTICA por ***“Berlin Blues”***

-1989 : Premio Goya al MEJOR DISEÑO DE VESTUARIO por ***“Berlin Blues”***

-1993: Premio a la Mejor Película del Festival de Bogotá por ***“Una mujer bajo la lluvia”***.

- 1999 : Premio Goya a la MEJOR DIRECCIÓN ARTÍSTICA por ***“La niña de tus ojos”*** de Fernando Trueba.



Como vemos, un hombre polifacético, al que le gusta cambiar, de ahí que desde el principio le hayamos relacionado con el campo de la COMUNICACIÓN en general.

Con la puesta en escena de la obra de Benet da la sensación de no sentirse cómodo, probablemente por el tema, pero curiosamente su última película “*Segunda piel*” presenta escenas de homosexualidad, dolor y desamor.

Él mismo confiesa

**En la película pongo al límite a 3 personajes, que, de pronto, ven cómo aparece un punto de inflexión en sus vidas, y ya no hay vuelta atrás**

Un homosexual, un amante dispuesto a todo para salvar su amor, un futuro destructivo.

Una idea muy aproximada a lo que estamos tratando, aunque él la perfiló como creación propia.

Sobre su montaje de “*Testamento*” reconoce

**Conocí el texto de “Testamento” a través de una conversación telefónica con Benet i Jornet. No estaba terminado, sólo hablamos del planteamiento general de la obra y le pedí que me enviase una vez terminada. La leí de un tirón, como le ocurrió después a Juan Diego cuando le ofrecí el papel principal.(...)**

**Jon Berrondo ha inventado un espacio simple, sugerente, inteligente, un escueto apunte arquitectónico, combinado con un espacio sonoro donde suenan lejanos cantos gregorianos. He intentado una puesta en escena que potenciase la palabra, que nada impidiese el libre fluir de las emociones, los ritmos internos de los tres personajes, sus descubrimientos, su asombro continuo ante el potente restallido de**

**tantas contradicciones. He estado muy atento, dejando a los actores que se rompiesen por dentro sin pudor, buscando la verdad de sus propios sentimientos, su vulnerabilidad y su fuerza buscando la inspiración por los caminos apasionados de Lull en su “*Libro del Amigo y del Amado*” como “leit-motiv” de la obra.<sup>145</sup>**

Pero seguimos pensando que el trabajo actoral queda oscurecido por los efectos de la luminotecnia y por una deficitaria dirección de actores, de la que sólo se salva, por su propia profesionalidad, Juan Diego y el trabajo llevado a cabo con los intérpretes de las voces, que suenan muy bien y muy modeladas, y por tanto, con gran efecto..

Montó esta obra porque, él mismo confiesa que quería dirigir un texto contemporáneo, justo después del éxito cinematográfico que obtuvo llevando a la pantalla el clásico “*La Celestina*”

**Hago “*Testamento*” porque hace más de un año que hablé con Josep María Benet i Jornet, autor que creo tiene un discurso muy moderno que puede llegar a muchas gentes después de haber pasado por muchas trayectorias, muchas vicisitudes teatrales y muchos estilos. En “*Testamento*” ha cuajado un mundo que a mí me llega muy de cerca porque habla del dolor.(...) habla de la soledad del ser humano. ¿Cuál es el riesgo para mí? Brutal. El equilibrio. No quiero hacer una obra moderna, ni una comedia melodramática, tenemos que encontrar un punto donde trabajemos fundamentalmente con la verdad de los sentimientos. Ese es el punto difícil. No quiero plantear el espectáculo como la clásica obra trascendente donde el espectador se siente y que desde la primera clave ya esté viendo que le están explicando una cosa moderna, e incluso una cosa difícil de comprender. Creo que es una obra que tiene que ir directamente a los sentimientos del espectador. Buscan lo que saben perfectamente que no puede conseguir. Habla del**

---

<sup>145</sup> VERA, Gerardo, “*El dolor y la herencia*”, EL MUNDO 9 de marzo de 1996. p. 3

**testamento, de la herencia, de la perplejidad del amor, de la salvación, pero nunca en un concepto metafísico, sino en un concepto muy real.<sup>146</sup>**

Y , creemos, que la influencia de la historia de amor de *“La Celestina”*, le impidió ver claramente el planteamiento esencial de la obra y por eso, tal vez, se quedó aquí también en la mera historia de amor.

Aunque Vera añade

**Cuando leí que Benet definía la obra como optimista pensé, ¡qué barbaridad!, pero reflexioné y es verdad, por eso he montado la última parte dejando claro que los sentimientos cobran una dimensión de la más extrema lucidez., podría ser una escena melodramática, pero la hemos hecho llena de paz, porque la derrota a veces es un triunfo, sobre todo si uno maneja bien la fuerza de la inteligencia<sup>147</sup>**

Nunca ha ocultado elementos comunes entre *“Testamento”* y su propia biografía porque fue operado de una grave enfermedad hace unos años y aunque hoy la ha superado, la temática de la obra le llena mucho su interior. Y también ha confesado que las heridas que tenía abiertas por cuestiones afectivas han cicatrizado al ponerse a trabajar en la obra

***“Testamento”* me ha producido mucho restallido interior. Yo, que no soy nada llorón, a veces me he visto con lágrimas en los ojos...<sup>148</sup>**

---

<sup>146</sup>GALIANO, Carlos, *“Vera asume el “ Testamento” de Benet como una historia de amor contemporáneo”* ABC, 11-2-96., p. 51

<sup>147</sup> TORRES, Rosana, *“Gerardo Vera: La entrega, en el amor nos somete a Eros y Tánatos”*, EL PAIS 10-3-96 p. 30

<sup>148</sup> TORRES, Rosana, *“Un desgarrado “Testamento” se dicta en el María Guerrero”*EL PAIS 15-3-96, p. 31.

---

## OPINA EL AUTOR

---

Sobre la puesta en escena, el propio Benet confiesa:

A Gerardo Vera le gustaba mucho la obra y es un buen amigo, pero...yo no sé , exactamente...El problema es que no entendió al chaval...el actor que hacía de chico no entendía al personaje para nada y en esa puesta en escena el personaje perdía importancia, de tal manera que hace semana y media estuve en París con Yolanda Pallín, Sergi Bebel y otros y hubo una lectura de *“Testamento”* en francés y Yolanda al final me decía: “No me había dado cuenta de que el personaje de este chaval fuera tan importante”. ¡Claro!, si es el centro de la historia y además una cosa que hizo Gerardo, es que la escena última de todas, cuando el chaval entra, recibe la llamada y empieza esa cosa tan bestia de decir lo que dice al cliente y se prepara para los menesteres propios de su oficio y explica cómo va a ganar dinero, de qué manera, pues eso lo cortó.

Al chaval le daba corte desnudarse, luego decía que era como un doble final, y al principio estaba y al cabo de unos días finalmente lo quitó y dije : “Bueno”.

-Pero esa no era la obra que había escrito

-No, y es importante cómo acepta, cómo empieza a salir una voz: “Nos salvaremos, nos salvaremos”, pero salvar cómo; para mí lo importante es que no podamos saber que hará el chaval en el futuro. Que es una vida que no tiene nada que ver con ninguna vida que nosotros podamos imaginar, porque la teoría, entre comillas, del mismo modo que a Ramón Llull el chaval lo salva hoy en día a través de su lectura, cuando un hombre de la Edad Media, no podía ni soñar cómo sería el mundo de hoy y el chaval lo entiende, lo defiende y lo explica y nosotros no podemos soñar qué pasará dentro de siglos, si alguien nos salva, quiero decir, volvamos a la idea de que la vida es sufrimiento, y lo bueno siempre hay que pagarlo, y eso es evolucionar, que no es mi idea de la vida, sino que claramente somos supervivientes y todas mis teorías van a parar ahí. Si el hombre no está satisfecho, no avanza, y no está satisfecho porque está sufriendo, luego , con esta forma de vivir ¿cómo nos entenderán pasados los siglos? Si, incluso, nos cuesta entender al chaval.

Y sobre los actores también se pronuncia, porque le gustaron más los que hicieron esta puesta en escena en Barcelona, y sobre la de Madrid dice que Juan Diego le gustó mucho

**Hacía el profesor y luego estaba Chete Lera que hacía el padre de la chica y Chete Lera, que es un buen actor, no sé qué pasó, no llegaba dar la humanidad del personaje y luego el chaval pues, simplemente no tenía... y luego en Barcelona, el reparto estaba bien, estaba muy bien y allí el chaval...allí hizo de chaval el protagonista de la película "*Pau y su hermano*", una película hecha en catalán**

---

## **EL MONTAJE**

---

Vamos a referirnos, fundamentalmente, al montaje de Gerardo Vera.

Respecto a la disposición del espacio escénico, vimos tres diferentes:

1.-El espacio relacionado con el muchacho, que tenía simplemente, una mesa a la izquierda y un sillón rojo a la derecha.

2.-El espacio del profesor, con una mesita a la izquierda, un sillón blanco en el centro y a la derecha una mesa con ordenador.

3.-El espacio del amigo, con una mesita a la izquierda y 2 sillones individuales rojos en el centro.

Respecto a los efectos de luz, creemos que la versión de Gerardo Vera relaciona mucho la iluminación con la psicología, para dar un ambiente de intimidad, que proporcione protagonismo a los personajes y

sólo a ellos. No interesa nada más, ningún otro objeto, cosa que ocurre mediante la oscuridad que hay en esta puesta en escena.

Nuestra crítica estaría en el lado negativo, pues creemos que no potencia a los actores, ya que hay momentos en los que no se los ve, incluso cuando tienen el protagonismo de la palabra. Están hablando desde la oscuridad, pero no es ahí donde deban estar. En otras obras, en otras ocasiones, salir de la oscuridad hablando es un efecto muy conveniente, pero no es este el caso. Hablan, mantienen un diálogo y a un personaje se le ve y a otro no. Por otro lado el efecto –persiana, con lo que la luz se matiza en los actores en forma de lamas oscuras y luminosas, tampoco es el más acertado. ¿Para qué? ¿Por qué? No logramos encontrar el efecto que proporciona y sí es, en cambio, muy desagradable como podemos ver en la foto

Los efectos acústicos están presentes por el teléfono que permanece en escena, casi en la oscuridad, siempre a la izquierda, cuando la importancia de este elemento, analizada en páginas anteriores, define que su posición, efectivamente, podía ser esa, pero nunca en la oscuridad y como ocultándolo. Tiene un protagonismo. Por otro lado, se ha elegido un

modelo que no ven los espectadores, ni siquiera intuyen y el contestador aparece sólo como un movimiento de mano de Juan Diego.

No pretendemos una puesta en escena naturalista, ya que creemos que el matiz simbolista es evidente desde el principio en la obra, pero tampoco era necesario hacerlo tan primitivamente y con esos elementos. Si el director cree que los objetos deben aparecer, que aparezcan, no que estén fantasmalmente.

Y ese timbrado “estridente” (palabra que emplea el autor en su texto), que se oye al final de la obra, se queda en un débil timbre que se oye, o casi se percibe de lejos un par de veces.

Veamos el efecto del DECORADO:

Según los esquemas expuestos arriba, los sillones cambian de color según el personaje.

Así por ejemplo :

-SILLÓN NEGRO para el espacio del chico

-2 SILLONES ROJOS para el espacio del amigo

-SILLÓN NEGRO para el espacio del profesor



La mesita con teléfono es la misma y en la misma posición para los tres personajes en los distintos actos y sólo se añade al espacio del profesor una mesa con ordenador a la derecha.

Un decorado muy en consonancia con el ambiente que quería crear el dramaturgo. El cambio de los colores, muy acertado y muy simbólico también. El negro del “futuro” que plantea el chico, el “rojo” de las situaciones desesperadas por las que atraviesa el amigo y el “blanco” del profesor, tal vez el color más simbólico de todos, ya que salva al chico.

Sí es cierto que, de todas formas, responde a una estructura social y económica buena y propio de la época actual.

¿Y sobre el vestuario? ¿Qué podemos decir?

El profesor (Juan Diego, en este caso) se presenta con una ropa que no termina de encajar en los cánones de un profesor de universidad de esa edad. Es cierto que no hay ninguna indicación de la edad, pero después de todo, el amigo ha dicho que ha enseñado “sandeces” durante mucho tiempo por el mundo, que ya era hora de que volviera, e incluso el amigo, que es de su edad, con una hija de 18 – 19 años, nos hace ver que la edad de ambos está en el tramo 45-55 años.

Pues bien, no es la indumentaria que caracteriza a un profesor de su prestigio internacional, al menos, no lo es la gabardina que lleva en escena, arrugada, destartalada, y podría ser así si denotara una cierta personalidad exclusiva, pero no es el caso. Esta indumentaria más bien lo que hace es desvalorizar, y mucho, al personaje.

El amigo (Chete Lera), lleva un jersey, propio de estar por casa, que cambia por una cazadora de ante para salir y responde a los patrones establecidos por “ese profesor universitario” al que nos referíamos antes.

Y, por fin, el muchacho (un desconocido Armando del Río, como actor) que debería caracterizarse por una ropa que aumente sus posibilidades sexuales en el acto 3, y así lo instruye el autor y en escena le vemos con una simple camisa, sin más. Adiós a las indicaciones del dramaturgo. Y, por supuesto, esa indumentaria propia de su oficio, con la que se viste o se desviste al final de la obra tampoco se lleva a cabo. Lo único que vemos, es al chico bajo un halo de luz, de espaldas, que se quita un jersey y se hace un oscuro con lo que se acaba la obra. Luego, podríamos decir, sin menosprecio ninguno que el apartado del vestuario no ha sido el aspecto más cuidado por el director y sus asistentes.

Nuestra conclusión respecto a la escenografía y la iluminación es que no son las apropiadas al texto y consideramos que la lectura de éste no ha sido la más apropiada para la puesta en escena, de tal manera que ha quedado “descuidada” su representación.

Álvaro del Amo dice en su crítica

**“Testamento”, su última obra, que ahora se estrena, insiste en una zona de sombra por la que el autor se ha internado en otras expediciones anteriores. Benet i Jornet ha descubierto que las tragedias de este final de este final de siglo no consisten en la magnitud del horror ni tampoco en la profundidad de la congoja que el horror produce.<sup>149</sup>**

Y afirma que nadie está por encima de la herencia, del deseo, del suicidio e incluso que *“el territorio moral donde hay que orientarse es pantanoso y turbio”*.

---

<sup>149</sup> DEL AMO, Álvaro, “Autor irreductible” EL MUNDO, 9 de marzo de 1996 p.3

Veamos los profesionales que han puesto en pie la obra:

**DATOS:**

**-OBRA :** “TESTAMENTO”

**-AUTOR:** JOSEP MARÍA BENET I JORNET

**-CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL** ( Ministerio de Educación y Cultura)-  
MADRID

**-TEATRO MARÍA GUERRERO** (MADRID) (Bajo la DIRECCIÓN DE: Isabel  
Navarro y DIRECTOR TEATRAL : Lluís Pasqual).

**-DURACIÓN :** 90 minutos aproximadamente

**-TEMPORADA** 95-96

**-TRADUCCIÓN AL CASTELLANO :** ALBERT RIBAS PUJOL

**-AFORO :** 550

**-FUNCIONES:** 33

**-RECAUDACIÓN :** 5. 250.280

**-ESPECTADORES:** 2761

**-PORCENTAJE DE OCUPACIÓN :** 15´21 %

## **FICHA ARTÍSTICA:**

### **REPARTO ( POR ORDEN DE APARICIÓN)**

**-PROFESOR:** Juan Diego

**-AMIGO:** Chete Lera

**-MUCHACHO:** Armando del Río

#### **Con las VOCES DE :**

-Ángela Castilla

-Gonzalo de Castro

-Carmelo Gómez

-Lluís Homar

-Anna Lizarán

-Juan José Otegui

-Candela Peña

-Eusebio Poncela

-Pedro María Sánchez

-Nathalie Seseña

-Pastora Vega

## **FICHA TÉCNICA**

**REALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA:** PINTO ´S

**DISEÑO GRÁFICO :** VICENTE A. SERRANO

**FOTO:** RIBAS ROS

**ASISTENTE DE DIRECCIÓN :** CARLOS MORAIS

**AYUDANTE DE DIRECCIÓN :** GONZALO DE CASTRO

**BANDA SONORA:** DANIEL GOLDSTEING/ RICARDO STEINBERG

**ILUMINACIÓN:** JUAN G. CORNEJO

**ESCENOGRAFÍA:** JON BERRONDO

**DIRECCIÓN :** GERARDO VERA

De la puesta en escena de Barcelona poseemos los siguientes datos:

**OBRA: TESTAMENTO**

**AUTOR: JOSEP MARÍA BENET I JORNET**

**DIRECCIÓN: SERGI BELBEL**

**PRODUCTORA: FOCUS**

**ESCENOGRAFÍA: JOAQUIM ROY**

**VESTUARIO: MERCÈ PALOMA**

**INTÉRPRETES:**

**-LLUIS SOLER**

**-JORDI BOIXADERAS**

**-DAVID SELVAS**

**TEATRO ROMEA DE BARCELONA**

**FECHA: 25 DE JUNIO DE 1997**

---

## LOS ACTORES

---

Las interpretaciones merecen un análisis detenido.

En primer lugar diremos que las VOCES están muy bien entonadas y son muy sugerentes, no en vano pertenecen a actores y actrices de la talla de Anna Lizarán, Juan José Otegui, Pedro María Sánchez o Carmelo Gómez, aparte de otros como Candela Peña, Pastora Vega, Nathalie Seseña y Eusebio Poncela, entre los más conocidos.

De los que tres actores que están en escena hay mucho que decir.

Señala el profesor Ángel Berenguer (1996: 15)

**El actor encarna (contextualiza) un personaje prestándole no sólo su voz sino su imagen adecuada, es decir, disfrazada o travestida. Se viste, adquiere tics, se mueve de una forma precisa: busca el contexto del personaje que encarna en la historia (adecuando su aspecto y ademanes a los propios del período o circunstancias del personaje) y/ o en el comportamiento (adopta actitudes, tics, indumentarias, que subrayan la violencia, el deseo, la languidez del personaje, desde aquí se crean las dicotomías, como: bueno y blanco/ malo y negro)**



Así la interpretación de Juan Diego es excelente, hace sentir como auténtico el personaje del profesor, excepto como dijimos anteriormente por la indumentaria.

Es, sobre todo, impecable su dicción: la suspensión, los cambios de tono, la expresión corporal. Imposta la voz al hablar de su enfermedad y cuando confiesa su amor al amigo ( que casi llora). Sus registros de voz son variadísimos.

Sobre la interpretación que lleva a cabo, él mismo confiesa

**El actor lleva dentro el mundo entero, lo bueno y lo malo. El trabajo del intérprete consiste en saber buscarlo en los rincones del alma. Todos somos fascistas, santos, curas, homosexuales o asesinos. (...) Y encontrar lo que se necesita es duro, pero vivificador. Todos los personajes que he hecho, unos mejor y otros peor, me han ido conformando como el ser humano que soy. Cada uno te da algo nuevo, y aunque se pasa mal cuando el papel tiene sustancia, a la larga siempre resulta positivo, en el sentido profesional, y sobre todo, en el personal.<sup>150</sup>**

Juan Diego explica que Gerardo Vera le llamó para ver si quería leer una obra de Benet. Dijo que sí y pronto la tuvo en casa y aunque pretendía echarle un vistazo, no pudo dejarla hasta el final

**No pude dejarla. Terminé con la boca seca de angustia y felicidad a la vez.**

---

<sup>150</sup> MONTERO, Manuel, “Juan Diego: El actor lleva dentro el mundo entero” EL PERIÓDICO 16-3-96 p. 57

Y añade que es uno de los textos de autor vivo más importantes con los que se ha encontrado en su vida.

**Es una obra necesaria, de un autor con el cuajo suficiente como para abordar un tema muy complejo que habla de muerte, dolor y herencia. Trata de la violencia que todos llevamos dentro y reflexiona sobre la fragilidad del ser humano dejando la puerta abierta a la esperanza<sup>151</sup>**

De su trabajo como actor, el propio Gerardo Vera indica

**Me ha impresionado mucho Juan Diego, a quien también le ha producido una gran emoción la hondura del personaje, hasta el punto de que a veces hemos tenido que cortar los ensayos porque producía dolor y angustia ver a esa criatura en el escenario, transformándose en el personaje. Es impresionante.<sup>152</sup>**

Qué mayor elogio para un gran trabajo.

A Chete Lera a veces se le va la entonación, por ejemplo en el acto 2, cuando habla de la vida. En otras ocasiones, curiosamente, habla desde la oscuridad, no siendo dueño del espacio escénico, cuando lo que está diciendo es importante para el espectáculo, por ejemplo en el citado acto 2.

---

<sup>151</sup> Ibídem.

<sup>152</sup> TORRES, Rosana, “*Un desgarrado “Testamento” se dicta en el María Guerrero*” EL PAÍS, 15-3-96, p. 31

Del chico, creemos y mantenemos que su interpretación no es buena y falla desde los elementales cánones de escuela de interpretación: cuando habla de su padre, no está furioso, tal como evidenciaba el texto literario; lo cuenta con suavidad, normal, sin darle la gran importancia que tiene. No tiene ningún cambio de entonación ni da expresividad a sus palabras. Es cierto que su personaje es complejo en expresión, pensamiento y movimientos, pero la prueba de su mala interpretación es la nula repercusión que tuvo y derivado de ello, que no haya seguido en la profesión.

Entre las faltas imputables a su trabajo, vemos que no se tensa al oír el teléfono en el acto 1, del que depende que conozcan su vida y su trabajo o no. No corre a apagarlo. Su scorzo es lamentable. Siempre con los brazos caídos y el cuerpo cayendo hacia adelante. Cuando echa al profesor, su entonación es la misma que si estuviera charlando de algo superficial y cuando al final de este reiterado primer acto coge el teléfono para llamar, aún cuando no ha acabado la conversación, deja el teléfono antes de hacerse el oscuro, y por tanto, lo vemos, lo que nos parece censurable desde el punto de vista del actor y del director.

No así Juan Diego, cuando le toca su turno en el acto 3, habla por teléfono y cuando se va haciendo el oscuro, sigue simulando la conversación hasta que dejamos de verle.

Las palabras que el chico tiene escritas en el texto no se convierten en agresivas tal como indicaba y quería el autor.

Es cierto que José Luis García Sánchez, llega a decir respecto a los actores

**El director de escena marca su trabajo, pero luego se retira y deja a los actores solos en el escenario. La obra cambia con cada función y son ellos los que la tienen que dominar, en directo ante el público.**

Y aquí se descompone por la ruptura del trío a causa de Armando del Río.

Para empezar, es curiosa la desproporción de los cuerpos del profesor y del chico en el escenario. El chico es alto, musculoso, no parece, desde lejos, lo joven que es y no despierta la sensación de juventud que debiera.

A su lado, Juan Diego es pequeño, manejable, imagen ésta lejana de la que tenemos en la lectura, ya que el autor lo deja ver como un profesor seguro de sí mismo, altanero, fuera de los convencionalismos sociales.

La primera impresión al entrar en escena ambos actores distorsiona el enfrentamiento profesor-alumno y luego cuesta mucho más hacerse a la idea.

Creemos, por tanto, que la elección del actor que encarna al muchacho, ha sido bastante fallida por parte del director, empezando por este aspecto visual y siguiendo con la interpretación propiamente dicha.

No sabe estar en el escenario, se sienta en el suelo a oír fascinado al profesor, cuando el texto y la intención del autor es que mantenga siempre las distancias con el profesor y se niegue a ningún tipo de acercamiento, espacial o personal.

Le cuesta decir los tacos, no le salen efectivos, los dice rápidos, sin sentir.

En el trascendental acto tercero, cuando Juan Diego mueve todo el cuerpo y la cara con las palabras, la agresión de él tarda en llegar y la pelea queda muy artificial.

Y cuando se niega a reconocer los sentimientos hacia su padre, cuando no quiere nada de lo que el profesor le ofrece, está sentado, recostado más bien, en una mesita como tomándose algo, lo cual también es un fallo de la dirección de actores.

Respecto a la conducta kinésica ( gestos, miradas, posturas) es propia de los buenos actores en Juan Diego y Chete Lera. No así, como ya

hemos expuesto en Armando del Río. No en balde Enrique Centeno en su crítica del periódico tilda la interpretación de Juan Diego de ejercicio magistral.

Y sobre las distancias, tan importantes en un escenario, criticaríamos el momento del acto 1 cuando el chico se sienta en el suelo, embelesado, a escuchar al profesor, cuando nunca debió hacerlo. Y Chete Lera en el acto 2 toma una postura de rodillas ante el profesor que no tiene explicación ninguna, ni sirve para mejorar la representación, sino más bien para entorpecerla.

Los desplazamientos en el escenario son importantes, y ya queda dicho que el chico no sabe moverse por el escenario y esos desplazamientos hacen que las cosas se transmitan bien o no.

Todo lo enunciado permite decir que lleva a una gran diferenciación de personalidad entre lo establecido por el autor y lo ejecutado por los actores, y eso que la música ayuda a la interpretación y a la concentración de los actores para esa metamorfosis ficticia que tiene que sufrir el actor para poder llegar a la representación de un personaje creado por un autor literario.

---

## LAS CRÍTICAS

---

A Lorenzo López Sancho, de ABC, le pareció

**Oscuro drama, siniestro, agobiante, tratado con talento, y sólidamente interpretado. Perversa forma de teatro bien hecho que no es lo mimo, quizá, que decir buen teatro**<sup>153</sup>

DIARIO 16 con Eduardo Haro Tecglen dice

**En primer lugar hay una historia de amor homosexual(...) En segundo lugar , hay una situación terminal. El personaje central (Juan Diego) tiene sida, avanzado, y va a morir. Esa parte domina mucho: es una comedia agónica, de despedida: su propio nombre lo significa. (...) Se habla sobre los tiempos: el profesor es medievalista, el alumno preferido, simultanea la profesión de estudiante con la de chapero(...)Tiene la esperanza irracional, estúpida, puesta en un lejano futuro donde este dolor cobraría un sentido que, por ahora, de ningún modo podemos comprender”. Yo no lo comparto, sin necesidad por ello de ser menos irracional o menos estúpido: lo soy de otra manera. Incluso me es un poco indiferente, o enormemente indiferente, cómo será el dolor de amar y el de morir dentro de cientos de miles de años. No tengo esa sensibilidad.**<sup>154</sup>

Salva a Gerardo Vera, del que dice que hace lo que puede “*lo hace con sobriedad y conocimiento*”, y añade respecto a la puesta en escena

**No todo el mundo estuvo de cuerdo con ello y, al final, mientras se aplaudía a los actores, había algún abuceo, algún pie duro contra Gerardo Vera.**

---

<sup>153</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “*Testamento*”: *morboso, tremendo drama actual*”, ABC 17-3-96 p. 32

<sup>154</sup> HARO TECGLLEN, E., “*Amor y Metafísica*”, EL PAÍS 16-3-96 , p..30

Pero sigue defendiendo la dirección escénica y dice que es injusto.

Enrique Centeno, en DIARIO 16 también defiende al director

**Lo ha entendido muy bien Gerardo Vera, y por eso ha renunciado a sus tentaciones barrocas para desnudar el texto, porque la retórica y la dialéctica son conceptos antagónicos<sup>155</sup>**

Joan Anton Benach, desde LA VANGUARDIA dice que la obra debería estar más digerida de lo que estuvo en escena el día de su estreno también. Niega el carácter de trilogía que se cierra con esta obra y añade

**Es obvio que el valor de “*Testamento*”, en cuanto que parábola de una conflictividad contemporánea, no podía ceñirse al naturalismo escénico o al realismo de otras piezas de Benet. Por otra parte, la esquemática escenografía de Jon Berrondo subraya el carácter de laboratorio de ideas y personajes. No obstante, la intensidad del drama – del melodrama- pedía, creo, un mayor respiro a las situaciones que aliviara la acumulación feroz de recursos (las llamadas telefónicas, los disquettes del ordenador, los tumultos interiores que crecen y se deshinchán a velocidad de vértigo...) que resta credibilidad y emoción a la propuesta(...)**

**A dicha impresión probablemente contribuya una dirección de actores no demasiado brillante, con un uso muy escaso de las pausas y silencios, y cuyos buenos resultados sólo se ven en el trabajo de Juan Diego.<sup>156</sup>**

Otras críticas, en cambio, califican el trabajo de Vera de bueno y la iluminación de magistral.

---

<sup>155</sup> CENTENO, Enrique, “*La dialéctica de la pasión*”, DIARIO 16., 16-3-96.. p. 32.

<sup>156</sup> BENACH, Joan Anton, “*La noche testamentaria de Benet i Jornet*”, LA VANGUARDIA, 16-3-96 p. 44 .



Alberto de la Hera, en el diario YA, habla de mano maestra de Vera y de excelentes resultados y sobre los actores opina

**Juan Diego alcanza cotas sobresalientes en su personaje: y si Chete Lera y Armando del Río se muestran inferiores al primer actor, no dejan de acompañarle de un modo eficaz gracias al trabajo de dirección, que ha obtenido de ellos un notable resultado dramático.<sup>157</sup>**

Fernando Herrero en EL NORTE DE CASTILLA dice que la dirección es mediocre y la escenografía feísima, no sólo estética, sino funcionalmente. Muy profesionales los intérpretes pero

**Se hizo notar cierta falta de tensión interna que afectó fundamentalmente a Chete Lera y Armando del Río.<sup>158</sup>**

EL MUNDO con Javier Villán dice

**Y entra en juego, por supuesto, el tino de una dirección que no carga la mano en truculencias; y el juego actoral de dos intérpretes cuya presencia es siempre reconfortante : Juan Diego, patético de verdad, imagen viva de la derrota y la destrucción; conmovedor en ocasiones. A Juan Diego a veces se le quiebra la voz , pero incluso en esos momentos de cierta dificultad proyecta la entonación con admirable oficio., la coloca.**

**Y Chete Lera, cuya progresión ya no tiene vuelta de hoja. Procedente de lo alternativo, procedente del teatro más vivo y menos atendido de este país, Chete Lera está pasando, de un actor de “culto” como decimos de algunos toreros algunos aficionados, a un actor estrella y (...) aquí reafirma su calidad. Respecto a Armando del Río baste decir que su naturalidad y desparpajo llenan la escena en momentos verdaderamente tensos, dentro de un dramatismo ya de por sí tenso y generalizado(...) Le corresponde pronunciar la frase más**

---

<sup>157</sup> DE LA HERA, Alberto, “Puesta en escena de mano maestra”, YA 21-3-96.

<sup>158</sup> HERRERO, Fernando, “Tras la sombra de la muerte”, EL NORTE DE CASTILLA, 17-11-96,p. 90

**desafortunada de “*Testamento*”, esa de que se prostituye porque necesita el dinero para un hijo.<sup>159</sup>**

Como vemos un amplio abanico de posibilidades para hablar de un solo producto : la representación escénica de una obra literaria de teatro.

Y, como decía el programa de mano del **OTOÑO CULTURAL 96 DE PALENCIA** respecto a “*Testamento*”

**Josep María Benet i Jornet** aroma cada palabra de esta obra con la hermosura de dos deseos: seguir viviendo y seguir amando, es decir, despreciar la muerte como una anécdota incómoda y estúpida.

---

<sup>159</sup> Villan, Javier, “*Conmovedora, pese a todo*”, EL MUNDO 15-3-96.

---

## DEL TEATRO AL CINE

---

Se quiere creer que quien ama la literatura ama también el cine, y que los amadores de ambas cosas transitan con gusto y hasta con voracidad de las películas a los libros, de las bibliotecas a las salas oscuras, no llevando más viático que la pasión de ver y leer, dice el profesor José Carlos Mainer<sup>160</sup>

Y ,en general, hay estudios sobre espectadores que confirman que estos datos son correctos.

El profesor de la Universidad de Alicante, Antonio Díez Mediavilla siempre habla de cómo el cine conmocionó al teatro y fue un competidor para él y que incluso comparten público y a veces, incluso, espacios, y estamos de acuerdo con él en que los dos tienen una alta competitividad económica y empresarial.

---

<sup>160</sup> BARBÁCHANO, Carlos.(2000) *Entre Cine y Literatura*. Ed. Prames p.. 7

Y tenemos en cuenta el criterio del escritor Francisco Ayala ( 1988 : 134-135), que se pronuncia de la siguiente manera

**Cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o un drama, resulta difícil negarse a la tentación de establecer un juicio comparativo entre ambas producciones y de medir la cinematografía con el criterio de la literaria. Nada más falso, sin embargo, que este punto de vista.(...) La literatura presta, sencillamente, materia a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica. Pues la novela o drama-base es ( o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas...**

Y, además en la VII Muestra de Teatro Español Contemporáneo de Alicante en 1999 se dijo

**El teatro es el gran arte de la memoria y por eso sobrevive a cualquier envite de los nuevos lenguajes con soporte audiovisual, pero no hay duda de que a la vez, la práctica teatral-desde el texto dramático a su construcción en la puesta en escena- se ha visto contaminada por los efectos de la revolución fílmica y su impacto sobre la mirada<sup>161</sup>**

En 1999, en dicha Muestra, invitaron a 14 autores a escribir una obra de teatro en la que el tema referencial fuera el cine.

El cine, pues, hace evolucionar al teatro a través de su lenguaje y las contaminaciones son mutuas.

---

<sup>161</sup> AA. VV. “Un sueño eterno”, Teatro Español Contemporáneo nº 9. Alicante 1999( DE LA VII MUESTRA DE Autores de T.E.C., p.. 7

El propio mundo del cine puede ser un filón inagotable para extraer historias teatrales.

Guillermo Heras dice

**Ambas disciplinas: cine y teatro se disputan el título genérico de espectáculo.**

No ocurre sólo en España. Fassbinder tiene mucho que ver con el teatro y con el cine alemán y otros que podríamos citar son Syberberg, Schroeter, Scholondaff, Daniel Schid, Herzog, Kluge, Strauss y tradicionalmente por sus obras no podríamos dejar de escribir nombres como Wajda, Welles, Kazan, Bergman, Visconti, Losey o Mankiewicz

Y es que, plagiando a Rodolf Sirera, el teatro y el cine “*son un matrimonio bien avenida*”.

Y dijo más

**El cine giró enseguida sus ojos hacia el teatro para encontrar en él una respetabilidad cultural que sus principios como entretenimiento de feria parecían negarle (el denominado “Cine de Arte” con versiones mudas de obras de teatro de prestigio). Pero también muy pronto el teatro- en sus vertientes más innovadoras- descubrió las inmensas**

posibilidades que el nuevo medio aportaba a la escena. En una primera fase –sobre todo en las efervescentes décadas de los años 20 y 30 de este siglo- se incluyó la imagen fílmica en algunos montajes de corte experimental, a la vez que la aparición del sonoro llevaba al cine, en unos primeros momentos, a una imitación excesiva de formas expresivas propias del arte escénico. Pero fue en épocas mucho más recientes cuando se invirtieron los papeles hasta el punto que se puede hablar de una verdadera influencia-no sólo de forma, sino incluso de fondo- del cine sobre el teatro. Influencia evidente en muchos autores contemporáneos, y que va desde la forma de organizar y secuenciar la historia hasta la propia estructura del diálogo.<sup>162</sup>

Y el profesor Ríos Carratalá (1999: 118), también de la Universidad de Alicante añade

**Las opciones a la hora de realizar la adaptación cinematográfica de un texto teatral son múltiples. El guionista puede modificar la acción dramática, alterar los diálogos, suprimir o desdoblar los personajes, desarrollar lo que en el original está sólo narrado, etc...No hay ninguna regla fija, salvo la de que cada obra requiere un tratamiento específico basado en el estudio de sus características peculiares**

Y vamos a seguir la afirmación de este profesor .

---

<sup>162</sup> SIRERA, Rodolf, “*Un matrimonio bien avenida*” REVISTA ESCENA, MARZO, 1997, nº 37 p. 24

Por tanto, creo que se puede ser fiel al texto o sólo tomarlo como punto de partida pero EL CRITERIO DE FIDELIDAD NUNCA PUEDE CONSTITUIR UN ÍNDICE PARA VALORAR LAS ADAPTACIONES.

Por otra parte, Eduardo Rodríguez Merchán habla de las veces que el cine ha vuelto su mirada al teatro, ha utilizado el teatro o alguno de sus componentes como materia cinematográfica y específica

**La lealtad intelectual con la obra original se basa precisamente en la supuesta infidelidad de su previa destrucción como estructura literaria y su posterior reconstrucción sin ninguna pretensión de fidelidad a su primitiva literalidad<sup>163</sup>**

Vamos a estudiar, a continuación, los elementos comunes o dispares de la obra literaria y la puesta en escena respecto a la producción cinematográfica, en “*Testamento*”.

---

<sup>163</sup> TEATRO Y CINE, REPÚBLICA DE LAS LETRAS, N° 54 (1997) p. 94

---

## VENTURA PONS, EL CINEASTA

---

De este hombre del cine sabemos su nacimiento en Barcelona en 1945 y que 20 años después entró en el mundo del teatro y en 1967 dirigió en el teatro Romea “*Els diàlegs de Ruzante*” con escenografía de Fabià Puigserver. Posteriormente ha llevado a la escena a Shakespeare, Zorrilla, Jellicoe, Orton, O’Brien y tres musicales para Nuria Feliu.

Escribe también para revistas de cine y diarios como Serra D’Ors, Destino, El Correo Catalán o Presència.

Tiene una productora llamada Els Films de la Rambla, S. A., fundada en el año 1985 y se ha convertido en uno de los directores más conocidos de Cataluña.

En 1978 dirigió un Noticiero de Barcelona para el Instituto de Cine Catalán.



## FILMOGRAFÍA

- 1977 : **“Ocaña, retrato intermitente”**
- 1980 : **“El vicario de Olot”**
- 1986 : **“La rubia del bar”**
- 1989 : **“¡Put a miseria!”**
- 1990 : **¿Qué te juegas , Mari Pili?**
- 1992 : **“Aquesta nit o mai”**
- 1993 : **“Rosita, please!**
- 1994 : **“El perquè de tot plegat”**
- 1996 : **“MMB”** (Medioetraje con M<sup>a</sup> del Mar Bonet)
- 1996 : **“Actrices”**
- 1997: **“Caricias”**
- 1998 : **“Amic /Amat”**
- 1999 : **“Morir o no”**
- 2000 : **“Anita no pierde el tren”** ( inspirada en “Annie Hall” de Woody Allen). Presentada en los siguientes Festivales : de Berlín (Alemania), Mar del Plata ( Argentina), Londres, Chicago, Seattle, Miami, Filadelfia, Troya, Estambul, Moscú, Haifa, Varsovia, Oslo, Taipei (Taiwan), Osaka (Japón)

-2001.- “**Food of love**” ( basada en la novela “ *The page turer*” de David Leavitt) primer film en inglés.

## **PREMIOS**

-“**Ocaña,...**” seleccionada para el festival de Cannes de 1978, Festival de Chicago, Berlín, Cartagena de Indias, San Francisco, Florencia...

Premio Especial de Calidad del Ministerio de Cultura.

-“**¿Qué te juegas, Mari Pili?**” presentada en los Festivales de Río de Janeiro, Puerto Rico, Lyon, Funny Film Festival, Cairo, Murcia, Penyiscola, Bogotá.

Premio de la Generalitat a Mercè Lleixà a la Mejor Actriz y a Amparo Moreno como Mejor Actriz secundaria.

-“**¡Put a miseria!**” presentada a los Festivales de San Juan FilmFestival, Cairo, Tyneside Film Fetival, Milán, Gijón, Trya, Bogotá.

Premio de la Generalitat a Amparo Moreno como Mejor Actriz y Premio de la Asociación de Actores y directores a A. Moreno como Mejor Actriz.

-**“La rubia...”** Presentada a los Festivales de Troia, Cartagena de Indias, Huelva, Málaga (Festival de Cine de Autor), Bordeaux, Nates, Toulouse, Annecy, Milán

-Premio a la Mejor Película de Habla Hispana del festival del Film de Autor de Málaga.

-Premio especial Calidad del Ministerio de Cultura.

-Premio Generalitat a Nuria Hosta como Mejor Actriz y Tomás Pladevall como Mejor Técnico.

-**“El perquè de tot plegat”**, presentada a los Festivales de Penyscola, Cádiz, San Sebastián, Bogotá, Mannheim-Heidelberg, Osaka, Stockholm, Puerto Rico, Cairo.

-Premio a la Mejor Película del festival de Peñíscola.

-Premio Rosa de Sant Jordi a la Mejor Película española.

-Premio de la Asociación de Actores y directores a Jordi Bosch como Mejor Actor y a Anna Lizarán como Mejor Actriz.

-1995 : Premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya.

-Nominación al Premio Goya 95 al Mejor Guión adaptado a Ventura Pons (siendo su primer guión de cine) y a la Mejor Música a Carles Cases.

-**“Rosita...”**

-Premio de la Generalitat a la Mejor Actriz a Mercè Arànega.

“**Aquesta nit...**” presentada a los Festivales de Calcuta, Köln, Hamburgo, Bogotá, Varna, Cádiz, Penyscola.

-Premio de la Generalitat a Ventura Pons como Mejor Director y a Mónica López como Mejor Actriz.

-Premio de la Asociación de Actores y Directores a Blanca Pampols como Mejor Actriz.

-2000: Mejor película iberoamericana y Mención especial del Jurado para Rosa María Sardá en el Festival del Mar del Plata por “**Anita no pierde el tren**”

## **HOMENAJES**

--En el Festival de Bogotá (1994)

- En Tesalónica (1998)

- En Belgrado (1999)

- En Dijon y Luxemburgo (2000)

Han presentado retrospectiva de su obra en el Institute of Contemporary Arts de Londres, en el Lincon Center de New York,

en el Festival de Cine de Buenos Aires y en L´American Cinematheque de Los Ángeles.

Como conclusión, podemos decir que la primera película "**Ocaña...**" fue algo diferente en la filmografía española, luego se dedicó a la comedia fácil y posteriormente dio un giro a su carrera para empeñarse en las adaptaciones de textos previos, preferiblemente de origen teatral. No le ha importado someterse al estilo de las obras literarias y siempre destaca su labor en la dirección de actores.

Como director de teatro, puso en escena "**Alló que tal vegada s´esdevingué**" de Joan Oliver y también conocemos en 1972 la dirección de la obra de Jordi Teixidor "**El anca del senyor L Lovet**".

---

## **AMIC/ AMAT**

---

La película que vamos a estudiar viene avalada por las siguientes presentaciones:

Ha concurrido a los Festivales de Berlín (Panorama), Turín (Italia), Londres (Reino Unido), Seattle, San Francisco, Filadelfia y Los Ángeles (USA), Montreal, Toronto, Vancouver (Canadá), Troia (Portugal), Espoo (Finlandia), Haifa (Israel), Santo Domingo (Rep. Dominicana), La Habana (Cuba), Bogotá (Colombia).

## **PREMIOS**

-Mejor Director .-Ventura Pons (Premio San Pancraccio)

-Mejor Actor .- David Selvas (Premio Paco Rabal)

-Mejor Guión .-Josep M. Benet i Jornet (Festival de Troia)

-Mejor película -Festival de Sto. Domingo

-Mejor película y Mejor guión (Festival de Toulouse)

-Premio especial del Jurado Ondas 99

-Mejor película y Mejor Actor: Josep M. Plou (Premios Butaca)

- Mención especial del Jurado en MedFilmFest Roma

-Nominaciones de los Premios CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos: Josep M. Plou ( Mejor Actor) y Benet ( Mejor Guión)

-Nominaciones Premios Goya :

-Mejor Actor protagonista : Josep M. Plou

-Mejor Actor de reparto: Mario Gas

-Mejor Guión : Josep M. Benet i Jornet

Dice Ventura Pons, en su página-web que él quería profundizar en su relación con historias de teatro catalán contemporáneo y de ahí que pidiera al escritor Benet un guión que adaptase su obra “*Testamento*”.

El resultado fue la película “**Amigo/ Amado**”, que permitió al director Pons “hablar de toda clase de amores y amistades; del sentido de la herencia”.

El film fue seleccionado oficialmente para el festival de Berlín, igual que antes lo habían sido otros del mismo director.

Y, desde luego, podemos decir que fue una sorpresa en el cine español de 1998, y por ello tuvo un gran éxito de crítica y público. Pons logró un espléndido drama, bien interpretado y bien dirigido, de lo que vamos a dar cuenta a continuación, especialmente, como él mismo dijo, por tener ente manos un texto muy rico y de gran calidad. Varias veces ha confesado que a él no se le da bien escribir y que por eso recurre a escritores y dramaturgos cercanos, de los que conserva el espíritu de la obra.

Y, gracias a todo esto, ha podido demostrar que el concepto de adaptación literaria no está reñido con la modernidad.



---

## PROCESO DE CREACIÓN DEL FILM

---

Explica Josep M. Benet

**Dos o tres veces antes, Ventura, me habían propuesto hacer una cosa de cine, pero a mí lo que me gusta es el teatro. Entonces, también me gusta mucho el cine, como me gusta la novela, como me gusta la poesía, como me gusta el ensayo, pero digamos que mi mundo, mi pasión es el teatro y entonces me habían hecho alguna sugerencia sobre cosas de cine. Yo no ofrezco cine, ofrezco teatro y luego he entrado en TV y continuamente estoy trabajando en TV y un día me vino Ventura y me dijo: Quiero comer contigo. Y dije :¡ ay!. Y me contestó: Quiero hacer “E. R.” y se hizo como estaba.**

**Y después me dijo: Y ahora quiero hacer “Testamento”. Y entonces dije: Espera, Ventura, que la otra vez hicimos una obra de teatro filmada y esta vez te voy a hacer un guión .**

**Y a pesar de que estaba así de trabajo, me hice un esquema, fui sintetizando los diálogos y luego añadí la estructura de la madre que la tuve muy pronto muy clara.(...)**

**Yo de “Amic/Amat” estoy contento.**

Es necesario decir que este guión que hizo Benet es el primero que ha hecho para la gran pantalla, aunque ya había escrito varios para televisión con gran éxito.

Podemos añadir que la adaptación de su propia obra la ha llevado a cabo muy inteligentemente.

---

## EL TÍTULO

---

El título de la película remite al título de uno de los escritos de Ramón Llull : “*El Libro del Amigo y el Amado*”, perteneciente a la obra “*Blanquerna*” y que habla fundamentalmente sobre la contemplación divina y se basa en el amigo , o sea el hombre, el amado que es Cristo y la personificación del Amor como intermediario entre los dos. Es un libro cargado de elementos simbólicos.

Ese título se ve claramente en el drama de Benet , en el personaje del Profesor, cuando al dirigirse al Muchacho le dice

**PROFESOR.- (...)** “Tanto amaba el amante a su amado que creía todo lo que le decía. Y tanto deseaba entenderlo que...” Después sigue un fragmento que no recuerdo y luego dice más o menos: “El amor del amigo estaba entre la creencia y la inteligencia” (p. 16)

Y ahí radica uno de los primeros problemas que se plantean : Creer con la inteligencia o creer de una manera irracional.

Pons ha preferido este título, sobre el de la obra literaria para dar mayor protagonismo a dos de los personajes: el amigo (Amigo del profesor y padre de la chica) y el amante ( el Profesor, amante platónico de su Amigo, y Amante no realizado del Muchacho, así mismo Amante el Muchacho de la chica, de la cual espera un hijo).

Vemos, pues, que el título elegido por el director de cine es perfecto en el sentido de resumir completamente a los personajes que intervienen en la obra y en la película (aunque en ésta se hayan ampliado dos papeles femeninos : madre e hija, que en la obra literaria sólo aparecían en conversaciones telefónicas).

La elección es muy acertada, sobre todo, cuando una vez que el Profesor le deja la herencia al chico en su cabeza y sabe que por todo lo transcurrido a lo largo de la obra, no volverán a verse, dice

**PROFESOR .-(..) El amigo y el amado se han acabado. (p. 56)**

Esas son las palabras que dan título a la que será la película dirigida por Ventura Pons.

Y también ese afán del profesor por entender al chico ¿Por qué esa vida? ¿Por qué no puede desarrollar su potencial intelectual y no sólo el físico?

De ahí que diga :

... Y TANTO DESEABA ENTENDERLE...

Y por eso le propone sus planes de futuro, su proyecto de salvación, para salvarle a él, al chico y que de los herederos de sus herederos nos llegue la salvación a todos. Y eso depende del AMADO y del AMIGO.

“**Amic/Amat**” es también el título del ensayo del profesor sobre Ramón Llull, el famoso ensayo que se destruye, pero se conserva en la mente del chico, que es el único que lo ha leído. Y lo sabemos, porque cuando el muchacho pega la paliza al profesor, rechazando su proyecto de salvación y éste insiste, en la película, el chico se dirige al ordenador para borrar el mencionado ensayo de la memoria del disco duro y vemos un plano de la pantalla del ordenador con el título del trabajo del profesor. El plano que nos muestra la pantalla recoge parte del cuerpo del chico que acciona el “ratón” rápidamente y, a continuación, un plano de la pantalla del ordenador nos muestra un rectángulo con el título “**Amic/ Amat**” y vemos que es anulado de la pantalla y esta queda en color azul en su totalidad. El plano siguiente será del chico, enfurecido, diciéndole al profesor que está tirado aún en el suelo, golpeado y sangriento, que ha eliminado su trabajo también del ordenador.

Por tanto, hay que descubrirse ante la brillante idea de Ventura Pons de jugar con los títulos: el mismo para película y ensayo. Muy curioso y muy acertado, a nuestro parecer.

Por último, no quisiéramos dejar de mencionar la significativa separación entre las dos palabras que constituyen el título por medio de una barra oblicua, algo nada frecuente en los títulos, ni de películas , ni de obras literarias ni nada parecido.

Esa separación entre el Amigo y el Amante es el anticipo de lo que vamos a ver y la conclusión de toda la película: el amigo nunca será amante (el profesor de su amigo nunca lo fue y el profesor del chico tampoco).

¿Por qué no un guión? Porque, probablemente el guión une más que diferencia. Podríamos entender las dos palabras como parte de un conjunto significativo y obviamente no lo es. La elección de la barra en diagonal es perfecta, curiosa y difiere de los títulos, en general. Es diferente. Es original.( En novela tenemos “*La saga/fuga de J. B.*” de G. Torrente Ballester con esta técnica en el título).

---

## **LECTURA ESTRUCTURAL DEL FILM**

---

Descubramos el entramado que permite averiguar los significados.

Recordemos que LA LECTURA ESTRUCTURAL DEL FILM cubrirá los siguientes aspectos:

- 1.-Lectura de la narración
- 2.-Lectura de la idea central.
- 3.-Operación crítica final.

Y para ello seguiremos la SINTAXIS FÍLMICA (Véase pág.347 de esta tesis ) y los componentes fílmicos (materias de expresión o significantes, signos, códigos).

## **PRINCIPIO**

En el principio de la historia que cuenta la película ya aparecen elementos anteriores a ella, por ejemplo el embarazo de la chica, la problemática del chico respecto a su padre, la enfermedad del profesor, su vuelta a la Universidad ...

¿Para qué sirven? Sin duda, para crear unos acontecimientos que marquen algo que forzosamente tiene que suceder, para preparar lo siguiente, para las complicaciones que se deben resolver y para preparar las secuencias que vendrán a continuación. Todas estas señales las van indicando los propios personajes, por medio de diálogos con otros personajes, al principio de la película. El embarazo de la chica lo sabemos en la secuencia 4, la enfermedad del profesor en la 3 y las relaciones del chico con su padre en las 9 o/y 10.

Sólo con las 15 primeras secuencias tenemos una información amplia que se corresponde con los problemas de cada personaje.

Recordemos que los elementos que utiliza el relato cinematográfico pueden ser muchos, por ejemplo:

- La imagen analógica.
- La palabra (diálogos, monólogos)
- La escritura (rótulos, sobreimpresión)
- Música

Diegética

Extradiegética

- Sonidos y ruidos

Toda película juega con distintos lenguajes que nos aportan mucha información , importante para la comprensión y reflexión del film y sobre el film.

El profesor González Requena dice que un film es un universo de sistemas y de discursos.

La historia comienza con el planteamiento de los intereses de los personajes:

¿Qué pretende el profesor? Nada más y nada menos que asumir la responsabilidad del futuro del hombre, de la salvación de la humanidad.

¿Qué pretende el amigo? Solucionar sus problemas, más concretos e individuales, que de pronto, se le han venido encima. Quiere solucionar su vida.



¿Qué pretende el muchacho? Solucionar todo lo que se “le viene encima”. Pretenden cambiar su modo de vida y él se defiende.

Cada uno de los personajes plantea un problema que debe ser resuelto:

A.-El chico, en principio, plantea un modo de vida que parece excesivo para su profesión de estudiante, pero del que nosotros no conocemos aún la procedencia.

B.-El profesor está fascinado por la brillantez de la inteligencia de un alumno y busca su proximidad para conocerle mejor; tampoco sabemos aún otras intenciones.

C.-El amigo tiene unos problemas inmediatos con su hija y el novio de ésta, que no le gusta, y que resulta ser el mismo muchacho.

Abarcaría las secuencias del guión de la 1 a la 30, y claramente, el guionista Benet y el director Pons, cierran esta parte con una panorámica de la ciudad de Barcelona, en un bello paisaje que queda en el horizonte.

---

## **TRANSICIÓN**

---

Con el descubrimiento del verdadero oficio del chico (prostitución masculina, es un chapero) empiezan a cambiar las cosas.

Es lo que llamaríamos **PRIMER PUNTO DE GIRO**, (según la terminología más generalizada y aceptada entre los estudiosos), porque las posturas de los personajes hacen variar la acción.

Recordemos que también se llaman ESCENAS-BISAGRA porque cambian la perspectiva inicial que presentaba la película.

Llegado este momento, donde se ha planteado un primer tema, llega la incógnita ¿qué pasará? ¿cuál será su comportamiento? y, a medida que vamos conociendo la personalidad de los personajes (el profesor y el chico) encontraremos las respuestas emocionales.

El profesor piensa “hay que ayudarlo “ y el chico se plantea “otra forma de ver al profesor”.

Pero con el planteamiento de la ayuda por parte del profesor, surgirá la negativa del chico y el enfrentamiento físico y psicológico y como espectadores nos ponemos una vez en la piel del profesor y comprendemos su postura de salvarle a él y que sirva de medio para, tal vez, salvar a la

humanidad; y otras veces en la piel del chico preguntándonos ¿con qué derecho se meten en su vida?

Es la forma de poner en marcha la historia y de que la idea de la herencia, de lo que debemos pasarnos unos a otros aquí aparezca de forma doble ; el profesor y el chico y también, la madre y su hija , personajes nuevos que no aparecían ni en el texto literario ni en la puesta en escena.

De todas estas secuencias, algunas son sumamente importantes como el enfrentamiento o CLÍMAX y otras son prescindibles (TAG SCENE), por ejemplo los cambios de estancia entre la madre y la hija, secuencias en las escaleras, en la habitación de la chica, en el solarium, podían condensarse en un mismo escenario, y de no ser así, probablemente es para alargar el guión respecto al texto previo. “Airear” la obra de teatro, que es como se suele denominar.

Estamos hablando de las secuencias que abarcan desde la 30 hasta la 77, donde de nuevo vemos las calles de la ciudad, ahora ya, de noche, para cerrar esta parte.

---

## **FINAL**

---

Y, para llegar al final debemos conocer el llamado **SEGUNDO PUNTO DE GIRO**, que creemos que se produce cuando el chico vuelve, **VOLUNTARIAMENTE**, a casa del profesor.

Esta acción marca un punto crítico y cambia de nuevo el centro de atención. Vamos a conocer una situación nueva en las relaciones de esos dos personajes que venimos tratando, la que parece no llevarse a cabo, pero que terminará en una buena relación que abrirá unas nuevas puertas al muchacho, las de asimilar una nueva vida con unas nuevas responsabilidades: las intelectuales y las afectivas: aceptar a su padre y aceptar a su hijo.

Siempre parece que se deja ver el final como la lectura propia del director, para que veamos la visión del mundo , en este caso de Pons.

El final es el momento en que se revelan los personajes verdaderos y en este caso, el final es bueno, es reveladora la frase

“Necesito mantener a un hijo”

Sobre esta situación, el propio Benet, guionista también de la película confirma

El chico está salvado

Y así lo creemos también nosotros.

Curiosamente, el guión original que trabajó Benet, con la aquiescencia de Pons constaba de 96 secuencias, pero al final la grabación se quedó en 86. Algunas se anularon como los campo-contracampo de la conversación de Jaume cuando llama por teléfono a su amigo para volver a su casa por segunda vez. Todas las escenas del diálogo quedan suprimidas en una sola secuencia en la que vemos a Jaume hablando por teléfono y sólo oímos la voz del amigo en las respuestas.

Se han suprimido algunas del apartamento de Alba, que parecen prescindibles en un primer momento, pero que seguramente se escribieron para que viéramos la vuelta a la normalidad de este personaje y la secuencia final también se suprimió, erróneamente, a nuestro modo de ver y así lo explicaremos posteriormente.

## ESTRUCTURA DEL GUIÓN

SECUENCIA	ACCIÓN	TIEMPO
1	Títulos de crédito. Un joven, desnudo, sigue un ritual de vestirse, probablemente, para juegos sadomasoquistas.	1'50''
2	Campus universitario.	30''
3	Alba pregunta por David.	15''
4	Pasillos de la Universidad	9''
5	Sala de profesores. El Médico habla con Jaime. Alba pregunta por David.	10''
6	En los pasillos de la Universidad Alba ratifica a David su embarazo. David no quiere seguir adelante con él.	36''
7	Jaime pregunta por otro profesor amigo suyo y es informado de que no ha podido venir por encontrarse enfermo.	21''
8	En el dormitorio el profesor Pere Roure charla con su esposa, Fanny.	39''
9-10-11-12-13	Sala de profesores: Jaime telefona a Pere porque quiere ratificar su visita.	23''
14	En el dormitorio de Pere Roure, éste conversa con su esposa	15''
15	Pasillos de la Universidad. Alba telefona a sus padres para notificarles su embarazo	5''
16	En el dormitorio, Fanny y Pere hablan sobre su hija.	27''
17	Pasillos de la Universidad. David confiesa a Alba que nunca ha querido a nadie.	20''
18	Sigue la conversación en el dormitorio.	18''
19	Hall de la Universidad: Encuentro entre el chico ( David), y el profesor.	31''
20	Campus: El profesor se ofrece a llevar a David a su casa para charlar del curso y de su trabajo.	11''
21	Calles: Van en el coche y charlan.	18''

22	Casa de los padres de Alba	23''
23	Piso de Pere Roure: Llega su hija. Hablan. Dice quien es el padre de su hijo y su propio padre se enfada. No le gusta ese chico. Hablan de su posible aborto.	2'20''
24	Calle del apartamento de David: Siguen en el coche	12''
25	Salen del coche	23''
26	Apartamento de David: El profesor se asombra de lo bien instalado que está. Hablan de R. Llul, del trabajo del chico, del trabajo del profesor en un disquette. Al recoger el disquette, suena el contestador automático con la voz del padre de la chica que quiere hablar con David. Jaume reconoce la voz y el chico ante la invasión de su intimidad, le echa y rompe su disquette.	3'32''
27	En el Parque Güell la madre, Fanny, y la hija hablan con gran entendimiento	1'11''
28	Apartamento de David	3'
29	Parque Güell: Fanny cuenta a su hija su pasado. Gran empatía entre las dos.	1'50''
30	Panorámica de la ciudad	14''
31-32-33-34	Piso de Pere Roure: Esperando a Jaume. Llega, charlan de sus vidas, de la enfermedad de Jaume. Se va. Llama por teléfono a la sección de contactos sexuales.	11'6''
35	Apartamento de Alba: Llega con su madre. La presenta a varios amigos.	33''
36	Habitación de Alba: Hablan madre e hija sobre ellas	44''
37	Calle de Jaume: David llega en moto	16''
38-39-40-41-42	Piso de Jaume: Sorpresa del profesor al encontrarse con el alumno cuando esperaba a un chaperó. El profesor le propone un trato	8'56''
43	Habitación de Alba: Siguen las confesiones de madre e hija	2'11''
44	Escaleras	3''
45	Azotea del edificio de Alba: La madre nota que la decisión de su hija la libera y eso le hace pensar a ella en su propia vida	38''
46	Piso de Jaume: Ésta con David. Del no entendimiento se llega a la furia, a la paliza, a romper el ordenador	4'16''
47	David se va	4''
48	David en la calle en moto	18''

49-50-51-52	Jaume llama por teléfono a su amigo Pere	1'3''
53	Terraza de Alba: la madre se da cuenta de que no se puede proyectar en su hija. Ella debe ser ella.	3'20''
54	Calles de la ciudad: Jaume va a casa de Pere	12''
55	Llega a la casa	10''
56-57	Casa de Pere: Jaume pide el disquette y le explica sus proyectos de futuro. Pere no entiende nada	4'39''
58	Apartamento de Alba	1'01''
59	Calle de la casa de Pere Jaume se va	49''
60-61-62-63-64	Apartamento de David: Pere quiere hablar con él	13''
65	Calles de la ciudad: Fanny camina por ellas pensando en su vida	3''
66	El coche de Jaume: En su precipitación casi atropella a Fanny sin conocerla.	5''
67-68-69	Jaume llega a su casa	14''
70	Apartamento de David: Llega Pere. Hablan y no se entienden.	1'40''
71	Piso de Jaume: Bañándose desnudo, muestra hematomas y sangre.	23''
72-73-74-75	Pere llega a casa de David. Jaume telefona para que vuelva. Con la llamada de un cliente, Pere entiende y no perdona	3'24''
76	Pere se marcha	3''
77	Calles de la ciudad	3''
78	Calles de la ciudad: El coche de Pere para en un semáforo y su mujer, que camina meditando lo ve. Él a ella, no. Y se aleja de ella, con el coche, mientras ella lo mira insistentemente.	10''
79	Apartamento de Alba: Habla con una amiga, tiene gente a su alrededor	1'22''
80	Piso de Jaume: Lega David. Jaume insiste en sus planes. Le da el disquette. El Chico lo rompe, pero la información ya es suya	6'44''
81	Apartamento de Alba: Llama al chico y le deja sus impresiones en el contestador	6''
82-83	Piso de Pere Roure: Fanny llega a su casa y después de haber recapitulado, informa a su marido que se irá a Zaire y que le abandona. Que ya es hora.	2'22''
84	Piso de Jaume: Por teléfono habla con el médico y dice que ha llegado el momento: quiere morir.	1'58''



85	Apartamento de David: Oye las palabras de la chica. Intenta llamarla Llama por teléfono un cliente y se cita con él y le confiesa que debe mantener un hijo.	2'26''
86	Habitación de David: Se va desnudando mientras oímos en off la voz del profesor Jaume diciendo que hemos inventado la salvación. Enlaza con la secuencia 1 en la que se viste apropiadamente para los juegos sexuales sadomasoquistas.	10'
<b>SILENCIO Y OSCURO TOTAL</b>		

TIEMPO TOTAL 1 HORA 24 MINUTOS 27 SEGUNDOS.

---

## **LECTURA DE LA NARRACIÓN Y EL SIGNIFICADO**

---

El clímax de una obra de teatro (o de una novela) no necesita tener la misma construcción dramática que exigimos a una película.

En el guión se reordenan los acontecimientos y se añaden otros para crear una estructura determinada que conocemos como guión y posteriormente como película.

Después del incidente desencadenante, que nosotros conocemos como el momento en el que el profesor descubre la forma de vida del chico y le propone otros proyectos de futuro, se llega al clímax con la pelea entre los personajes y sus formas de encarar el futuro y llegamos al final, que siempre sirve para atar cabos y reordenar los hechos. Así, el final será la conciencia de vida del chico, la conciencia de vida de la madre, que hará cambiar sus actitudes ante la vida y el replanteamiento de la misma y el máximo final, cuando Jaume, el profesor, llama por teléfono al médico para recordarle que había prometido ayudarlo a morir y ahora, quiere morir.

Los espectadores ya están preparados para tener una reacción propia, porque ya con las llamadas de teléfono que el chico no deja escuchar en su apartamento, sabemos que algo oculta y además, hemos tenido una

secuencia 1 en la que no vemos la cara, pero sabemos que es el chico el que se prepara para el ritual sadomasoquista de una relación sexual. La sorpresa la tendremos con el anuncio del periódico, la llamada de profesor y la llegada en moto del chico al piso del profesor y la sorpresa de éste, aunque pronto asimila y entiende todo lo que hasta ese momento se había planteado. Es después de un primer conato de encuentro físico, cuando rechaza la opción y piensa en la forma de sacar a un chico tan brillante de eso, pero no contaba con que él no querría, anclado en su forma de vida por otros sentimientos que entierran sus posibilidades de afecto y de futuro.

Es importante significar aquí que esa secuencia 1, donde con una luz rojiza, el chico se desnuda de sus ropajes habituales y se acaricia el cuerpo para aromatizarlo antes de vestirse las ropas de su oficio de chapero, es una narración absoluta y muy significativa, aunque carezca de voz, o por decirlo de mejor forma, aunque no sea una narración, en el pleno sentido de la palabra. Podríamos decir que la cámara, subjetivamente, es la que nos va contando lo que pasa y lo que debemos entender.

Por eso mismo, es factible decir también que en la secuencia última que se encadena con la 1ª donde se repiten esos movimientos, se oye una voz en off (ahora sí), importante, que es la del profesor, para narrarnos, contarnos, que sí nos podemos salvar, que es posible y así también se salva el chico.

Aunque la TRAMA importante sea la del profesor y el chico, debemos hablar ahora de las llamadas SUBTRAMAS, que serían:

1.-La del profesor con su amigo a lo largo del tiempo. No quisieron entenderse y ahora ya no pueden. Sus modos de vida son muy diferentes, y a los dos les fallará.

2.-La del amigo con su mujer. En la obra literaria, piensa que el amor es diferente a la amistad y prefiere su matrimonio a la amistad, pero en la película, aunque también confiesa ese pensamiento a su amigo, al final su mujer, que no piensa como él, le deja. Ya no se quieren. Por tanto, el amigo sólo tendrá a su amigo, que a pesar de todo, e incluso antes de saber lo que estaba claro con su mujer, quiere seguir con su amigo, le quiere ayudar y se lo dice continuamente.

3.-El chico con su padre, al que no admite, pero del que dependen sus sentimientos y su vida. Aunque no quiera aceptar su herencia, la tiene, simplemente, porque es hijo.

4.- La del chico con la chica. Nunca ha querido a nadie, confiesa él, pero al final de la obra, sí quiere a su hijo. Está claro. Eso le salva.

5.-La chica respecto a sus padres. Propia de su tiempo es la independencia de sus padres que en la obra literaria sólo se indica y aquí se ve muy bien. La vida de la chica se refleja llena de responsabilidad, de ahí que dude respecto a su maternidad. Está clara su posición a favor del

aborto, pero “su” aborto la hace dudar; su hijo y el padre de él. Confiesa que quiere al padre de su hijo y que eso le puede ayudar a cambiar. Y una frase importante es la que dice cuando deja sus pensamientos en el contestador del chico, casi al final de la película:

-“¿Y si no aborto? Es una parte de mí”.

6.-El chico con su hijo. Lo acepta al final de la película, pero se deja ver que él no encaja en los planes de nadie. La chica dice que puede tenerlo sin involucrarlo a él. El padre de la chica no quiere saber nada de él. El profesor va a morir. ¿Dónde queda el futuro del chico, entonces ¿Él sólo, en sí mismo , mientras que los demás se tienen unos a otros?.

7.-Y, por fin , la subtrama de la madre. Gracias al pensamiento de su hija, a sus convicciones y sus dudas, se plantea ella las suyas y eso le hace ver que su vida y la de su hija no son iguales. No pueden serlo. Su herencia no es la de su hija y ella debe buscar la suya propia, que no está en una forma de vida ficticia que en la película se presenta muy bien desde el principio, cuando su marido le quiere demostrar que aún es un buen amante y debe quedarse en casa al día siguiente, cansado. Ella le dice que no debe mostrarle nada. Y esa vida de ficción la lleva a replantearse su situación y hacer por ella lo que su hija le demuestra que también puede hacer: vivir ella por sí misma y proyectar su vida.

Todas las subtramas sirven para ver relaciones que cambian a lo largo del tiempo.

---

## ENUNCIACIÓN FÍLMICA

---

Se ha dicho con frecuencia, que una película se escribe 3 veces: en el guión, en el rodaje y en la sala de montaje.<sup>164</sup>

Estudiaremos aquí la presencia de la enunciación fílmica del uso del montaje alternado y del paralelo.

El montaje alternado genera un efecto de simultaneidad de acciones que tienen lugar en distintos espacios con la peculiaridad de que son narrados sucesivamente en el discurso, pero las interpretamos como simultáneas en el tiempo de la historia.

El montaje organiza el conjunto de planos que forman un film siguiendo un orden prefijado. Algunos cineastas, grandes incluso, no se ocupan de ello, otros simplemente supervisan y otros lo hacen cooperando con los montadores o interviniendo en él.

En España hay grandes montadores, entre los que destaca Teresa Font que incluso ha trabajado con Scorsese.

Aquí, en el film que nos ocupa, Pere Abadal, construye una obra con diversas técnicas, entre las que observamos varias y aunque no sea necesario asociar la noción de montaje con la de narratividad podemos decir que en esta película el montaje no tiene rigurosa continuidad, sino que encontramos CROSS CUTTING (montaje alternado) en las secuencias en las que vemos al profesor en su casa esperando al chaperero y cómo el alumno cruza Barcelona en moto dirigiéndose a esa casa ( secuencia 37) (entendiendo que el espectador ve dos sucesos simultáneos y alejados del espacio). Lo mismo ocurre si observamos lo que está pasando en casa de Alba y la acción que transcurre en el resto de las casas: la del profesor, la del amigo y la del chico. Es la técnica más usada en las primeras tres cuartas partes de la película. Presenta parcialmente lo que ocurre en todas y cada una de las casas de forma simultánea hasta llegar a juntar todos los significados parciales progresivamente y tener una visión de conjunto con los cierres parciales que hacen entender totalmente la película, al final.

Y si hablamos de MONTAJE PARALELO (que manipula el orden y la duración de los acontecimientos), también tenemos ejemplos en este film, puesto que la acción que transcurre en la casa de Alba, entre madre e hija, es manipulada para ser presentada en fragmentos . Las acciones que

---

<sup>164</sup> SEGER, Linda. (1998)Cómo convertir un buen guión en un guión excelente Pról. de Ángel Blasco. Director de la Escuela de Artes Visuales de Madrid. p. 15



se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de la historia.

---

## LA INTERPRETACIÓN: LOS OTROS ACTORES

---

### FICHA ARTÍSTICA

**-DIRECTOR: Ventura Pons**

**-ADAPTACIÓN DE “TESTAMENTO” DE JOSEP M. BENET I JORNET.**

**-ACTORES:**

-JOSEP M. POU (Jaume Clarà)

-ROSA M<sup>a</sup> SARDÀ (Fanny)

-MARIO GAS (Pere Roure)

-DAVID SELVAS (David Vila)

-IRENE MONTALÀ (Alba)

Y, amicalmente,

JORDI DAUDER

---

## LOS OTROS ACTORES

---

Hablaremos ahora de la interpretación de los actores. En general son interpretaciones bien construidas y los actores sacan a los personajes un gran partido.

El personaje cinematográfico tiene una presencia física que capta la cámara y eso es algo determinante en la construcción y evolución del personaje.

No es el actor sólo el soporte físico, sino que son muchos los elementos que se unen a la persona concreta.

Yuri Lotman (1979: 126) considera que sobre el personaje cinematográfico recaen 2 pesos significativos distintos:

**El actor en el teatro procura encarnarse sin reservas en su personaje; el actor en el cine aparece en su doble naturaleza: como el intérprete de ese papel y como un cierto mito cinematográfico. La significación de un personaje de cine se compone de la correlación (coincidencia, conflicto, choque, divergencia) entre esas dos organizaciones semánticas distintas**

La interpretación depende mucho de la personalidad del actor. Hay actores que por este motivo quedan encasillados en determinados papeles y otros en cambio marcan a los personajes por ella,

por ejemplo Marlon Brando. Robert de Niro, sin embargo, es capaz de transformarse completamente y el público supera así la presencia de él, como actor, para acercarse limpiamente al personaje.

Lotman (1979 : 126) añade

**En el cine la interpretación del actor es el aspecto semiótico, un mensaje codificado a 3 niveles:**

- 1.-por el realizador.**
- 2.-por el comportamiento cotidiano**
- 3.-por la interpretación del actor (su presencia física y las derivaciones de esto)**

Está claro que antes de participar en las acciones de la película la presencia del actor se impone ya en la pantalla. Esta presencia es ya una fuente de información en sí misma.

El actor cinematográfico, más aún que el de teatro trabaja con su cuerpo (voluntaria e involuntariamente) y deberíamos saber distinguir los elementos que son propios del personaje y los que son propios del actor, porque la cámara capta todo y lo comunica.

Volvemos a Lotman

**La eficacia de un actor, en el cine más que en cualquier otro medio, estriba en su capacidad de establecer unas relaciones dinámicas coherentes entre su interior – el del personaje que encarna- y el exterior –el mundo recreado de la ficción- a través de su superficie. El cine obedece a un planteamiento conductista (behaviorista) del mundo y del sujeto, esto es, la cámara capta “comportamientos” y estos son significantes.**

Debemos hacer hincapié en el rostro, (especialmente en esta película que tiene tantos primeros y primerísimos planos), en la voz y el paralenguaje (entonación, tono, volumen, modulación, velocidad, acento geográfico). Todo ello nos lleva a la construcción del personaje. Aquí vemos a Pou, con fuertes y variados registros en su cara (la sorpresa al descubrir al chico, la asunción de su muerte al final de la película, cuando llama por teléfono en un primer plano) y los distintos gestos de David Selvas, que tiene unas facciones grandes para recogerlas en una sola cara y varía los ojos, la boca, las cejas en función de su conversación ( cuando seduce al profesor en la cita del contacto, cuando se venga de él y le rompe el disquette burlándose, cuando se ríe de sus proyectos, cuando cambia su imagen facial por la furia y golpea, o se enfada más aún cuando nota su propia sangre fruto de la pelea). Todos sus registros faciales son muy variados.

Como vemos, David Selvas, fue el actor seleccionado para interpretar, en catalán, la obra de teatro en Barcelona (recordemos que

Juan Diego la llevó de gira por toda España con los mismos actores, excepto en Cataluña, que pareció buena idea que se interpretara en el original catalán), y de ahí lo escogieron también para el film. Su interpretación es buena, creíble y merece un reconocimiento.

¿Y qué decir de los ojos, masivamente expresivos, de Rosa María Sardà? E Irene Montalà mueve muy bien su potencial facial con gran dulzura. Son actrices con gran experiencia en el caso de R. M. Sardá y con “tablas” de teatro en el caso de Irene Montalà y tenemos en cuenta que también el actor depende de otros personajes que haya podido interpretar anteriormente. Todo contribuye.

Sobre las características físicas hay que decir que los cuerpos “hablan” por sí mismos. Suele ser un elemento básico en la selección ya que se busca acercarse a lo que el autor, guionista o director tiene en su mente.

Todos los actores elegidos para esta película han sido seleccionados de modo meticuloso y “dan” muy bien cada uno en sus papeles. Todos ellos.

El teatro admite más posibilidades, por la distancia al espectador y se es más consciente de estar asistiendo a un espectáculo y por tanto, su credibilidad es variable, pero en el cine el espectador toma mayor posesión

de la película y establece su realidad dentro de ella, porque la película se rueda en la realidad ( no así como los decorados del teatro, más ficticios)

Aparte de la personalidad, debemos tener en cuenta también el factor psicológico para la construcción del personaje( el carácter, las acciones, sus relaciones con los otros). Así se van construyendo la tramas y subtramas. La cámara no puede captar los pensamientos, pero sí lo que de ellos se refleja en la cara, en los ojos, en la expresión , por ejemplo cuando Pou abre la puerta y se sorprende ante la esperada llegada del chapero, que, inesperadamente es su alumno. Su cara es un magnífico ejemplo de interpretación y meticulosidad en la construcción de su personaje.

Por último, diremos que las imágenes del entorno de los personajes también contribuyen los objetos, las pertenencias; definen a los personajes. Por ejemplo en las primeras secuencias David , en la Universidad, lleva bajo el brazo un volumen de *“El Blanquerna”*( obra en la que se incluye *“El libro del Amigo y el Amado”* (Amic/Amat)) de R. Lull, autor que marca un antes y un después en la obra y la película por los sentimientos que despierta en el profesor y que éste quiere llevar a su alumno y a su vida.

El vestuario de todos es muy bueno en función del personaje que representan. A veces, es el vestuario el que revela aspectos desconocidos para los demás o para el espectador.

En la película, la indumentaria sí es propia del estatus social que se presupone a unos profesores universitarios de rango internacional, al igual que las casas en las que habitan y los espacios en los que se desenvuelven.



---

## **ANÁLISIS COMPARADO DE LOS PERSONAJES**

---

### **(DE LA LITERATURA AL CINE)**

---

**1.-**En primer lugar hemos pasado de 3 personajes en la obra literaria, a 5 en la película.

A: En la obra literaria el único que tenía nombre era el Profesor, Jaume. En la película todos lo tienen:

-AMIGO : Pere Roure

-MUCHACHO: David Vila

y la introducción de los dos personajes femeninos

-MADRE : Fanny

-HIJA: Alba

aparte de otros personajes de apoyo, por ejemplo los amigos de la chica que viven con ella en el apartamento.

2.-Físicamente, observamos las siguientes variaciones:

-El personaje del PROFESOR , pasa de la figura de JUAN DIEGO a la de JOSEP M. POU. El cambio es muy drástico. El cuerpo de Juan Diego era muy escueto y parecía demasiado joven para ese personaje en la puesta en escena. Pou, en cambio, parece muy apropiado físicamente para este personaje, por la edad, por las características corporales, por su interpretación kinésica en el cansancio, la vuelta, los problemas y las preocupaciones que refleja todo su quehacer actoral. Este personaje central probablemente es el papel más importante de su carrera y, desde luego, está muy bien construido.

-El personaje del AMIGO, en el aspecto somático es muy similar en la puesta en escena y el cine (de Chete Lera a Mario Gas). Como interpretación nos pareció más idónea, más creíble la de Chete Lera,. Aporta una espontaneidad que no apreciamos en Mario Gas. Chete Lera individualiza sus creaciones de personajes y Mario Gas hace suyos los personajes para seguir siendo Mario Gas. En este papel, ve en un momento, que su mundo se tambalea. Con esta interpretación vuelve a la gran pantalla como actor. Él también es director de teatro y cuando hizo esta película estaba a punto de estrenar su primer largometraje como realizador: *“El pianista”*

-Sobre El MUCHACHO, ya dijimos que nos pareció poco adecuada la elección de Armando de Río para ese papel y nefasta su actuación en un escenario, aquí la de David Selvas, en el cine, es muy buena, “creíble”, como decimos, con una actitud chulesca propia de su profesión y de los sentimientos que quiere que permanezcan ocultos. Su cara, su fanfarronería, su expresión corporal son muy buenas La proporción entre los cuerpos de los actores que nos parecía importante en el escenario aquí es exacta, la complexión de los cuerpos es proporcionalmente más correcta, e incluso lo suficientemente joven para estar en la Universidad y ser el compañero de la chica. Su desafío constante, sus cambios de registro cuando debe echar de su casa al profesor son buenos y dignos de destacar y cuando rompe los disquette acompaña la acción con unos rictus faciales dignos de encomio y ya estudiados anteriormente. Hace muy bien de PERSONAJE CATALIZADOR al provocar el suceso que mueve al protagonista a actuar

La interpretación de David Selvas es muy buena. Hay instantes que pone el pelo de punta. Curiosamente en una película anterior en la que también trabajaron juntos Pou y Selvas, la paliza era al revés y ellos confiesan que tuvieron que hacer un gran esfuerzo para no reírse recordando la anterior.

3.- Las dos actrices femeninas son muy rigurosas respecto a los personajes y las dos son muy dignas en su interpretación . Sólo destacamos a Rosa M<sup>a</sup> Sardà por su experiencia, su trayectoria y el conocimiento previo que tenemos de su trabajo. También es necesario decir que transmite mucho con la mirada o incluso inventa gestos propios del personaje y no de la persona, por ejemplo el azote cariñoso que le da a su hija cuando le pregunta con quién se acuesta.

Rosa María Sardà borda un papel excelente, precioso para una actriz de su talla y que ya había trabajado anteriormente con textos de Benet, algunos de ellos creados exclusivamente para ella, en obras pensadas para ella como actriz en la que el dramaturgo confía para expresar lo que él quiere contar.

Irene Montalá, también muy propia en su papel, que poco a poco va transformándose a lo largo de la obra y que su embarazo le hará ver las cosas de forma diferente.

4.-Es importante decir que se mantienen todas las psicologías de los personajes, tal vez por ser el mismo Benet el guionista, las formas de actuar y las trayectorias vitales. Sólo hay dos variaciones dignas de reseñar.

Una de ellas es la del profesor que en la obra literaria no acepta su muerte sin dejar algo de sí mismo y cuando lo consigue al final de la obra queda tranquilo, pero ya no sabemos más. En la película, el guionista Benet y el director Pons van más allá y presentan una secuencia ya reseñada, en la que Pou, el profesor, habla por teléfono con el médico, quién le notificó su gravedad al principio de la película (secuencia 4) y al que pidió ayuda en caso de no querer pasar por el sufrimiento y el dolor ( véase EUTANASIA) con la que mantiene un diálogo que trasluce esa tranquilidad e incluso llega a decir: “Quiero morir ya”.

La otra variación es la que atañe a los dos personajes femeninos. A ellas dos las inventa una personalidad muy rica. La chica está más en consonancia con lo que se deja entrever en la obra, por lo que los otros personajes dicen de ella, pero la madre está creada aquí totalmente, Benet ha inventado con ella una historia paralela a la del profesor, ha inventado una vida y ha inventado un final también que converge con los finales literario y cinematográfico. ¿Se podría entender solo como un desdoblamiento del personaje del profesor, en el caso del film, desde una vertiente masculina y otra femenina? En la película, la subtrama nueva que supone la aparición de este personaje y su hija sirve para que la madre, se dé cuenta de que la única salida se centra en convertir a su hija en el testamento de sus deseos incumplidos.

Ahí queda esa incógnita.

Las relaciones entre todos los personajes no han variado de la literatura al cine.

Una vez llegados aquí, diremos que la película vista por nosotros es la versión doblada al español, no la versión original con sonido directo en catalán.

La película sirve para que Pons diseccione algunas enfermedades sociales relacionadas con los temas de la obra que estudiábamos en páginas anteriores, especialmente con la incomunicación.

Y, si todo esto se manifiesta en los aspectos estudiados, mucho más en los diálogos que los actores llevan a cabo con su voz, su tono, su volumen y que desde luego, forman parte del actor en sí. Normalmente van en consonancia con los gestos ( excepto, por ejemplo cuando Pou, abre la puerta y esperando a un chapero, encuentra al alumno que lo es, pero él no lo sabía). En esa secuencia Pou deja pasar al chico y le sigue por el pasillo hasta llegar a la sala. El chico va hablando y medio girando el torso para seguir hablando con el profesor que camina tras él, pero Pou con una cara magistral de admiración, deja los brazos laxos, caídos, a lo largo del cuerpo y no es la gestualidad que tal vez se correspondería con las palabras que intercambia con Selvas.

Todos los diálogos quedan magnificados por los encuadres de la cámara y por los planos ( primeros planos de las caras) en general. Es cierto que la película ofrece un tono intimista, pero tal vez tantos diálogos sobrevalorados por los primeros planos de los rostros resulta un poco pesado al espectador. Es cierto que de esta forma observamos más los rictus, los pequeños matices de variación de los intérpretes, pero creemos que el realizador se excede en esos primeros y primerísimos planos. Otro ejemplo es que Selvas tiene unos rasgos muy grandes (ojos, cejas, boca, nariz muy grandes ) y cuando se obtiene de él un primer plano y sonrío, resulta muy fuerte la impresión de esa nariz, y la boca abierta con los dientes es muy cargante, se sale de la imagen, de la pantalla; por tanto, debería haberse evitado.

---

## **FICHA TÉCNICA**

---

**DIRECTOR : Ventura Pons**

**DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA : Jesús Escosa (A.E. C.)**

**MÚSICA : Carles Cases.**

**DIRECTOR ARTÍSTICO Y VESTUARIO: Bel.lo Torràs.**

**MONTADOR : Pere Abadal**

**SONIDO DIRECTO: Boris Zapata**

**TÉCNICO DE SONIDO EN ESTUDIO: Francesc Góngora**

**AYUDANTE DE DIRECCIÓN : Oriol Ferrel**

**MAQUILLAJE : Montse Boqueras**

**PELUQUERÍA: Salvi de la Poza**

**KODAC COLOR. PANORÁMICA 1 : 1, 85**

**TIPO DE CÁMARA : ARRIFLEX IV**

**LABORATORIOS: IMAGE FILM.**

**ESTUDIOS DE SONIDO : Q. T. LEVER**

**ESTUDIOS DE MONTAJE :**

**MONTAJE DE MOZART (Avid).**

**LUGAR DE RODAJE : Barcelona**

**FECHAS DE RODAJE : Julio y agosto de 1998.**



**ESTRENO: 15 de enero de 1999, en los Cines Alexis de Barcelona.**

**PRODUCTOR : VENTURA PONS**

**DIRECTOR DE PRODUCCIÓN : Xavier Basté**

**ELS FILMS DE LA RAMBLA, S. A con la participación de RTVE,**

**CANAL + y TV 3-TELEVISIÓ DE CATALUNYA**

**DISTRIBUIDORA NACIONAL : LAUREN FILMS, S. A.**

**CALIFICACIÓN DE “CINEMANÍA” : 7/8**

**NÚMERO DE COPIAS: 10 en Español y 17 en Versión Original.**

**PRESUPUESTO: 150 /160 millones de pesetas.**

---

## **CRONOTOPOS**

---

El tiempo que está establecido en el guión es de un día completo.

La secuencia 1 cuando el chico, que aún no sabemos quién es, se acaricia el cuerpo desnudo y se pone uno de los trajes propios del oficio, está señalada en el guión como INTERIOR-NOCHE.

La secuencia 2 con el campus universitario ya es EXTERIOR-MAÑANA y pasamos por la universidad por la mañana, por el piso del amigo Pere y llegamos a mediodía, cuando el profesor se ofrece a llevar al chico a su casa. En el hall de la universidad es INTERIOR- MEDIODÍA.

La chica visita a sus padres en su domicilio a mediodía y su madre se va con ella a pasear y comer.

Vemos Barcelona a primera hora de la tarde y cuando Pere recibe a su amigo Jaume es INTERIOR- TARDE. También lo es cuando su madre llega al apartamento de Alba y cuando David es citado por una página de contactos , al piso de Jaume.

La madre permanecerá con la hija hasta entrada la noche y en la azotea vemos la noche barcelonesa. Cuando Jaume, después de ser atacado, llega al piso de Pere a por el disquete y se marcha ya es de noche.

#### EXTERIORES E INTERIORES.

A partir de aquí será de noche hasta que acabe la película.

Como vemos abarca un día completo. Puede ser el mismo segmento de tiempo que la obra literaria, con la cual tuvimos la percepción de ser una tarde y noche y aquí está dosificado al haber mayor número de acciones porque la duración total es diferente. A pesar de haber introducido la nueva estructura de la madre y la hija, la puesta en escena y la película prácticamente tienen la misma duración y sin embargo también en la puesta en escena parece que la claridad dura menos tiempo que la película, que está más en consonancia con la tarde que indicábamos de la lectura del texto literario. Es decir, texto literario y puesta en escena parece que se corresponden más en el tiempo tarde/noche y en la película se amplía a todo el día.

Sobre los lugares en los que transcurre la acción aquí debemos estudiar la división entre INTERIORES Y EXTERIORES.

Los interiores que observamos en el film son :

- Universidad : hall , aula e instalaciones sociales (desde la cuales Alba llama a sus padres para comunicarles su embarazo)
- Piso del chico. Un apartamento pequeño, elegante, caro, (por los pisos de madera, la instalación eléctrica de colores, las máquinas de gimnasio) en una zona central de Barcelona. Conocemos el salón (pequeño, poco amueblado pero con lujo), la terraza (al sol, espacio grande con hamacas para broncearse con amplio jardín) y el dormitorio (con el protagonismo de la cama enorme y los artilugios del trabajo).
- Piso del profesor Jaume : amplio, caro. Conocemos el despacho con el ordenador y el baño amplio y elegante y alguna zona de estar desde la que llama por teléfono.
- Piso de Pere y Fanny, muy elegante, probablemente a las afueras, duplex, con detalles de estatus superior (kilims, piel, muebles de anticuario), escaleras de diseño.
- Apartamento de Alba (piso antiguo, probablemente reformado, del centro). Conocemos la cocina

superficialmente, la habitación con motivos juveniles y coloristas)

Y respecto a los EXTERIORES:

- Barcelona : Parque Güell, ( la bonita panorámica de Barcelona en el horizonte que se ve desde uno de sus puntos y que marca un punto de inflexión en la película); calles de Barcelona ( en coche : el profesor lleva al chico a su casa), traslados de un piso a otro, en moto que se desplaza el muchacho y a pie que según confiesa Fanny, la madre, que ha atravesado toda la ciudad, y la espléndida vista de la Catedral que se ve desde la azotea del piso de Alba. Esta vista la observamos de día y de noche y este cambio en el tiempo marca un antes y un después en la vida de Fanny, que a partir de ahí verá claramente cual es su propio legado y su propio testamento, cual es su futuro.

La gran protagonista de toda la película es BARCELONA. Visualmente su protagonismo es impresionante y su belleza está muy bien marcada por las cámaras de Ventura Pons.

En el caso de la Catedral los planos tomados de ella están muy bien sincronizados en cuanto a lo verbal y lo icónico y este lugar forma parte de la película por formar parte de lo que dicen los personajes. También en el Parque Güell, cuando Fanny le confiesa parte de su vida a su hija. Esa vida de la burguesía catalana de la que ya hemos hablado anteriormente.

---

## **MOVIMIENTOS DE CÁMARA**

---

Probablemente los más destacados sean la panorámica por la que vemos la ciudad de Barcelona desde el Parque Güell, que sirve para cerrar la primera parte de la película y también muy significativo, bello y que dice mucho profesionalmente es el cenital del final de la película, después que Fanny confiesa a Pere que deben dejar su matrimonio y que sirve para cerrar prácticamente la acción total de la película.

Son importantes los primeros planos y muy significativos para el entendimiento de la vida del chico los primerísimos planos o planos de detalle del principio y fin de la película que vienen a ser los mismos y hacen un seguimiento de las manos del muchacho por su cuerpo.

Es preciso reseñar también la panorámica de entrada al parque Güell que nos lo presenta lleno de gente y luego la última panorámica, donde lo vemos vacío. Unas tomas cargadas de significado.

Así mismo debemos destacar también el “zoom” que, desde adelante hacia atrás ,vemos desde el coche de Mario Gas.

Cuando Rosa María Sardá vagabundea por las calles de Barcelona hacia su casa y ve a su marido en el coche que viene de la casa del chico y él, conduciendo, no ve a su esposa. Sin embargo, ella lo ve distanciarse, separarse, alejarse poco a poco de ella. Ese plano de alejamiento del coche en el que va su marido, de ella es muy significativo, porque es una metáfora del distanciamiento del matrimonio que ella no había vislumbrado y ahora, desde su conversación con su hija, va viendo claramente. Pons nos lo muestra cabalmente con un travelling/zoom de alejamiento muy logrado.

También debemos reseñar que después de que Pou en el personaje de Jaume llama por teléfono al médico y le dice que le necesita y le insta ayudarle recordándole que estaba de acuerdo e insiste por dos veces en decir: “Quiero morir”, él apaga la luz y se apaga la luz en un fundido en negro, igual que al final de la película y después de la decisión trascendental del chico, éste apaga la luz y después del oscuro, se encenderá la luz rojiza con la cual se viste para recibir al cliente, en esa secuencia final que enlaza con la primera.

Destacamos también los planos que muestran la catedral de Barcelona con la madre y la hija sentadas de espaldas en la azotea. Una de ella de día y otra de noche, para resaltar el tiempo y el espacio.



Es un efecto de luz muy logrado y gracias también a la fotografía de Jesús Escosa.

Igual que en la película “Bwana”, utilizaba Aguirresarobe a Emilio Buale con los brazos en cruz subido a una loma para que viéramos la salida del sol y haber vista anteriormente la luna y explicarnos de esta forma el paso del tiempo, aquí siguen una técnica similar y con el mismo plano de día y de noche observamos el paso del tiempo. Estas sucesiones de planos sustituyen a la narración, y por sí solas explican los cambios cronológicos.

---

## SONIDO

---

Ya hemos mencionado la voz en off del profesor de la última secuencia hablándonos de salvación, que es la de la humanidad en general.

De la banda sonora de la película sólo estableceremos la diferencia que hay entre la música que acompaña las actividades homosexuales del chico como profesión, música siempre ligada a la luz rojiza y oscura que se da en las secuencias 1 y última. Una música muy especial y creadora de ambiente. Una música distinta y que marca la película.

Y del resto de sonidos ( música, sonidos urbanos, etc...) que acompañan a toda película, debemos decir que son los habituales.

García Jiménez (1993: 258-260) estudia la MÚSICA diegética y extradiegética, mencionando la PARAFRÁSTICA, que refuerza la acción, y que en esta película siempre está ligada con la luz rojiza, agudizando el

componente homosexual. Es, al mismo tiempo, DRAMÁTICA, porque actúa sobre las emociones y define esta situación narrativa.

También la llama así Marcel Martín (1962: 136-143)

El resto de la música es diegética y ejerce su función sobre la acción y sobre el tiempo. Es el tipo de música que Pachón Ramírez (1992: 40-49) enuncia como música ambiental, redundante con la imagen.

Respecto a la banda sonora, debemos insistir en que hemos visto la versión doblada al español, pues originalmente estaba en catalán y, sinceramente, el doblaje, no es lo mejor de la película.

Se puede seguir el diálogo en catalán y se ve claramente que la pronunciación española no encaja en los movimientos de los labios en muchas , muchas ocasiones.

Ocurre en todas las películas grabadas en catalán; los doblajes no son nada profesionales, aunque sean los mismos actores los que se doblen a sí mismos. Es una pena, como lo es no haber dispuesto de la versión original porque tenía sonido directo, aunque tampoco es lo más meritorio de la técnica española, porque no suele oírse bien, ni tan siquiera en las películas de Almodóvar.

## OPERACIÓN CRÍTICA FINAL

---

### VALORACIÓN HUMANA

---

La salvación, tema importante del que habla la película, la puesta en escena y la obra literaria, no debe considerarse como un concepto cristiano.

Es, más bien, una respuesta moral que se perfila como salida a ese permanente estado de naufragio sentimental que presentan los personajes, que al fin y al cabo representan a todos y cualquiera de nosotros, los que conformamos la humanidad.

En la Revista “*Dirigido por*” se dice que

**En “Amic/ Amat” quienes deben salvarse no son los padres, hijos de esa generación que ha perdido las esperanzas, sino los hijos que han recibido su herencia y a los que se les otorga el derecho de poder mirar hacia el futuro**<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> DIRIGIDO POR. Febrero, 1999, p. 10

Por eso al mejor y más antiguo de sus amigos, con su vida establecida, profesor universitario, casado, con una hija, le repugna una herencia que tenga algo que ver con el miedo a la muerte

Son las distintas posturas ante ese evento final de la vida. Para el amigo, la vida es lineal, él ha cumplido con todo lo establecido y como último momento espera la muerte. Ha vivido y piensa en la muerte de un modo natural. No así el profesor que se niega a morir, le da pavor sólo pensarlo porque la tiene muy cerca. Él no sólo no quiere morir, sino que se niega a pasar por este mundo sin dejar ninguna huella.

Por eso estos dos personajes representan distintas posturas ante la muerte: El amigo ni piensa en ella, debe llegar y ya está. El profesor no quiere morir física ni intelectualmente, quiere dejar una huella, un legado que será su ensayo, después lo aceptará. Sólo después.

En la película de Ventura Pons se muestran muy bien ambas posiciones. Es más, la del profesor tiene una secuencia ( 84) donde después de asegurarse de dejar su legado al chico, habla por teléfono con el médico de la secuencia 5, y le dice que ya está, que quiere morir, no seguir con el dolor y el tratamiento inefectivo.

Esa herencia es la única manera de vencer a la muerte. Para él es una forma de inmortalidad, de no perecer totalmente.

Pons sin ningún pudor habla de estos y otros sentimientos que al fin y al cabo, son los que provocan la vida y cómo la vivimos.

Por tanto, el film también plantea una reflexión importante sobre el tema de la muerte y en el caso del profesor de la EUTANASIA. No para plantearnos si estamos a favor o en contra sino para observar cómo otros llegan a ella y en función de qué determinaciones puede ser simplemente un final y un alivio. Eso es lo que muestra la película, y no un maniqueísmo manido y tópico. Benet parece que quería tocar ese tema en la obra de teatro y ahora aparece ya en el guión atando todas las conclusiones finales.

Otros de estos sentimientos que como humanos tenemos y vemos en la película son los relacionados con la dependencia afectiva: la que vemos de la chica al chico, porque está claro, que a pesar de todo, le quiere, y ese amor también puede salvarle, de otra forma, claro está, con amor que él rechaza al principio porque nunca ha querido a nadie, lo dice con rotundidad, pero puede aprender a querer y así lo espera la chica e incluso nosotros, como espectadores.

Más aún en de las dependencias afectivas podría ser la tónica de la mujer (Fanny) hacia el marido (Pere), que en la obra vemos que es al revés, puesto que su marido cita aquella frase relacionada con el amor a su esposa, porque la amistad es otra cosa. En la película también se la lanza al profesor, y curiosamente vemos que quien depende afectivamente de

alguien es el amigo, Pere, de su esposa, que es, precisamente, la que sabe liberarse de esa dependencia y ser ella misma. Por eso le abandona y como ella misma dice:

“Ya era hora”

Del sentimiento de homosexualidad, del que ya hemos hablado, debemos decir ahora que en el cine se ha visto revitalizado en los últimos años desde las más variadas ópticas y perspectivas.

En España, el precedente fue el film titulado “**Diferente**” que data de 1961, una fecha extraña para una temática como ésta.

Después vimos “**A un dios desconocido**” de 1977 y tuvimos un montón de films donde Alfredo Landa hacía de “mariquita” sin esperar ninguna tesis ni ideas para reflexionar. Sólo eran films de divertimento, hasta llegar a “**Mi querida señorita**” con José Luis López Vázquez, en uno de sus mejores registros interpretativos y posteriormente llegan las películas de reivindicación del tema como “**El diputado**” de 1978 y las de Almodóvar, que dan un giro importante de seriedad al tema. Son : “**Pepi, Lucio y Bom...**”(1980), “**Laberinto de pasiones**”(1982), “**La ley del deseo**”(1986), y otras, de otros realizadores, tales como “**Las cosas del querer**” (1983) con la vertiente de homosexualidad y rechazo social.

El paso definitivo llegó con otros títulos : “**Costa Brava**”(1995), “**Más que amor, frenesí**”(1996), “**Amor de hombre**”, “**Black**

room”(1999), “**Segunda piel**”(1999), “**En malas compañías**”(2000) y la que forma parte de nuestro estudio “**Amigo/ Amado**” (1998)

Respecto a otros temas de interés humano, deberíamos plantearnos si cuando el profesor pretende cambiar la vida al chico es factible que lo haga, la vida de David está resuelta y no vamos a decir que esté feliz y contento porque sus “neuras” anteriores a la película y relacionadas con su padre no se lo permiten. Su coraza respecto al exterior nos hace pensar que no es feliz, pero él ha elegido un modo de vida y, por tanto...¿quién es quién para cambiar nada a nadie?.

Avelina Escudero Royo, Profesora Titular de la Universidad de Barcelona, del departamento de Teoría e Historia de la Educación, dice

**El cine se ha convertido en nuestros días en un medio de comunicación de masas de un gran impacto en los modos de vida de las personas y las comunidades, ya que su gran fuerza, tanto expansiva como expresiva, promovió nuevos sistemas culturales<sup>166</sup>**

Y es un gran acierto, porque los medios de comunicación están modificando pautas de conducta propias de uno mismo, y sociales, respecto a los demás. Así, gracias a ellos, y especialmente por el cine se han ido aceptando roles de relaciones sexuales diferentes a las tradicionales de

---

<sup>166</sup> DE LA TORRE, Saturnino (1996). *Cine Formativo* p. 35



heterosexualiad. Cada día se ven con mayor indiferencia y aceptación. El aprendizaje del cine ha sido un factor esencial en esta asimilación

Ahora se está haciendo notar algo parecido respecto a la Eutanasia. Van llegando nuevos films que de manera total o superficial tocan este tema, desde diferentes ópticas y que permiten que el punto de vista social sea cada vez más amplio.

Parece que es la única comunicación efectiva ( la del profesor y el médico) que aparece en pantalla, ya que lo que más se muestra es el sistema de incomunicación tan amplio que registra la obra y la película. Tal vez sea la manera de atar todas esas incomunicaciones que llegan ser positivas , a ser comunicaciones: el chico terminará comunicándose con la chica, la mujer se ha comunicado con su esposo, la chica con su madre, con el chico y el profesor consigo mismo, acepta la muerte, pasará mínimamente por el dolor y esa muerte que le daba tanto miedo, con la que se aterrorizaba todas las noches ahora, por fin, le llegará en calma. También se ha comunicado con ella.

Así se ve claramente en la película, por eso decimos que los medios de comunicación hacen tanto por cambiar las perspectivas de la vida, parece más bien que sólo podemos entender el mundo a través de ellos, que son esos medios de comunicación, y el cine más, los que nos dicen cómo es el mundo en el que vivimos. Ellos nos ayudan a formarnos y a ser como

somos y lo que pensamos y hacen que, a veces, cambiemos esa forma de pensar. Dirigen la opinión pública ( ya sabemos : el cuarto poder).

---

## CONCLUSIONES Y COMENTARIOS

---

El guión de la película ha mantenido un 75 % respecto a la estructura y la temática de la obra literaria; el otro 25% pertenece a la estructura incorporada de la madre y la hija, que, según Benet afirma, tuvo muy clara desde el principio, cuando se planteó hacer el guión.

Posiblemente que la película no varíe respecto al texto literario se deba a que el guionista es el mismo que el dramaturgo. Por eso, podemos hablar de fidelidad.

Aquí se debe hablar de enriquecimiento del texto. Con el añadido de la subtrama de la parte femenina la película ciertamente ha ganado en matices y posibilidades de reflexión. Nos orienta más y mejor en las emociones, los problemas y los conflictos. Y parte de ese enriquecimiento, es también debido al ojo de la cámara, que nos va situando y subjetivamente, nos va llevando a lo que debemos ver para que nuestra mente lo registre y conozca las claves y así podamos llegar a la interpretación de todos los hechos de una manera amplia.

Por ejemplo, ¿cómo expresa la película la homosexualidad del profesor? Con un plano donde se ve al profesor entrando en su coche. A continuación un primer-primerísimo plano del periódico, que está en el asiento del copiloto. Vemos, posteriormente un plano medio con el profesor sentado en el coche que toma el periódico y lee, sonrío y coge el teléfono móvil y marca un número que ha leído de las páginas de ese periódico, en la sección de contactos masculinos, de la manera más natural.

¿Cómo vemos la prostitución masculina que ejerce el chico? Cuando vemos al profesor esperando la llegada del chapero a su domicilio y el siguiente plano es otro primer-primerísimo plano de una bota negra, de invierno, propia de un vestuario juvenil masculino, apoyada en el reposapiés de la moto. Lo siguiente que vemos es un plano completo de la ciudad, la circulación y sólo el lateral izquierdo del motorista de espaldas, joven y vestido de oscuro, pero ya sabemos todos que es el chico y así nos lo confirma el siguiente plano que es un plano medio de frente, presentando al chico que conduce y también sabemos ya que va a casa del profesor.

Así es cómo la cámara va narrando la historia.

¿Cómo narra en otras ocasiones? Metiendo en el plano el libro de Lull que lleva el chico bajo el brazo, las palabras del título del ordenador, el travelling que sigue la cámara recorriendo el cuerpo desnudo del profesor mientras se ducha, para refrescar su cuerpo masacrado. No es

necesario que diga que le duele, que tiene heridas. Un travelling de su cuerpo lo narra, lo explica todo en el silencio, sólo roto por la caída del agua.

En ese discurso narrativo fílmico diferenciamos:

a-La configuración llamada objetiva , llamada así cuando se trata de planos “que presentan una aprehensión inmediata de los hechos” para entender bien la acción . Es lo que los americanos llaman NOBODY’S SHOT : un plano relativamente “neutro” que no representa el punto de vista de “nadie”, por ejemplo los planos relacionados con la universidad.

b.-La configuración del mensaje, cuando el personaje actúa “como si fuera el que ofrece y da a ver la película” e interpreta directamente a aquel a quien va dirigida ésta, por ejemplo miradas a cámara, que aquí no tenemos que resaltar.

c.-La configuración subjetiva : la mayoría de la veces propia del montaje, el llamado “plano subjetivo” que hace coincidir la actividad observadora del personaje con la del espectador, por ejemplo los planos que nos presentan la casa del chico: la terraza, los aparatos de gimnasia, el contestador, lo vemos a mismo tiempo que lo está viendo el personaje del profesor, el actor José María Pou.

d.-La configuración objetiva irreal, cuando la cámara muestra su omnipotencia y las cosas pierden su apariencia de normalidad. Aquí

tenemos, en nuestra película, un ejemplo claro y maravilloso que sólo los grandes como Hitchcock ponían en práctica. Me refiero al plano cenital, ya citado, del final de la secuencia 83. La omnipresencia de la cámara allí arriba es para dar cuenta de que algo superior se cierne sobre los personajes( en este caso Fanny y Pere, que acaban de romper su matrimonio): su propia vida. Y esa vida les aplasta, les puede. Así lo comenta la cámara. Es una forma de concentrar la atención.

También concentra la atención el sonido, ya reiteradamente comentado, de la música de Carles Cases, esos sonidos (que también recuerdan a Hitchcock.) que, acompañados de la luz rojiza de la habitación del chico, escenario de sus citas de contactos, aportan una información más y nos ayudan, como decimos, a concentrarnos en la vida que se ha trazado el chico.

Y la ropa o los elementos de cuero que se pone el chico para recibir a sus clientes en esos encuentros, también son elementos que nos va mostrando la cámara, uno a uno, al principio y al final de la película y que son muy significativos para la explicación del film en su conjunto. Termina esta indumentaria con la caperuza negra atada por detrás, que da un cierto aire espeluznante y es muy importante, porque con ella acaba la secuencia 1 y acaba la película en la última secuencia dejando a la mente del espectador la continuación del film, para que proyectemos en nuestro

interior el modo de vida del chico y veamos, como él nos informa de que es un medio más. Aquí el chico no es una víctima. No le obligan. No depende de otros, no es una película de proxenetas. No es un aspecto feo, trágico, malo, sucio. No. Es una forma más de vivir y así lo presenta el muchacho y nosotros debemos saber que ese segmento social existe, aquí, con nosotros, a nuestro lado.

Me parece muy adecuado para la reflexión , pero en el guión original existe una secuencia posterior a la última, que no filmó y no está en la película que se distribuyó, y que dice así:

**APARTAMENT DAVID. (PASSADIS). T. NIT**

**DAVID, amb un cert cansament, va cap a la porta.**

**Fos en negre.**

**Crèdits finals.**

Un paso más, es cierto, sólo uno, que le acerca a su destino, pero sólo a una parte de su nuevo futuro, ahora además tiene otros dos proyectos: el literario que está en su cabeza y el hijo que está en el cuerpo de la chica.

Por eso Benet se planteaba un nuevo futuro, cómo lo vivirán los jóvenes, algunos jóvenes, y éste en particular ¿cómo conllevará estas dos

funciones: su trabajo (tan distante de nuestro punto de vista ) y sus responsabilidades (tan normales y sociales)?

Respecto al tiempo, debemos decir que es un acierto que el lapso del día a la noche, Ventura Pons lo remarque con el mismo plano general de la catedral de Barcelona vista desde la azotea de la casa de Alba. Vemos ese plano, precioso, posible composición, de día y luego de noche, dándole mayor realce al monumento por su iluminación. Es el escenario de exteriores que ha elegido Pons para matizar el cambio de tiempo en la película.

Y los lugares, como ya vimos en la obra literaria, identifican a los personajes. Ahora mejor, porque se puede visualizar todo lo que antes virtualizábamos sólo en nuestra mente.

Así por ejemplo, se debe alabar la construcción de interiores por el espacio del chico, muy acertada y especialmente el piso del amigo del profesor y su esposa Fanny, que delatan y demuestran su estatus de superioridad social.



---

## APORTACIONES DE LA PELÍCULA A LA OBRA DE TEATRO

---

Dice el profesor Ríos Carratalá (1999: 221), que siempre que un texto sea interesante y se pase al cine, merece un tratamiento particular, y que la fidelidad entre el original y la adaptación debe entenderse como una relación de coherencia, y nos gusta especialmente el momento en el que dice

**No hay que considerar la obra seleccionada como un posible lastre para la película**

y, por supuesto, la calidad de una obra de teatro, o su éxito, no implica los mismos resultados para la película. Y añade, además,

**La fidelidad nunca debe confundirse con el mimetismo. El excesivo respeto a la obra adaptada lastra la búsqueda de soluciones cinematográficas para escribir el guión.**

En el caso que nosotros estudiamos, las soluciones del guión, al ser escritas por el mismo autor, han llevado a beneficiar a la película.

De todos esos beneficios queremos señalar los siguientes:

-La secuencia 1 , que enlaza con la última, porque son iguales, representan la preparación del muchacho a una de sus citas, con una luz en consonancia y una música que ayuda a la comprensión de las imágenes, puede considerarse también una metáfora visual con un significado mayor: el de algo marginal, que no se identifica con el vivir rutinario: la vida de casa, la universidad, etc... Es otro ambiente. Diferente y así nos lo enseña Pons. Diferente.

-Aquellas frases iguales con las que terminaba cada escena y empezaba la siguiente conversación telefónica sólo se da en la película en una ocasión cuando habla Alba y a continuación oímos la misma frase en boca de otro personaje: su padre.

-A veces, nos encontramos desajustes entre las acotaciones de la obra y el guión cinematográfico, por ejemplo la acotación que indica que el amigo prepara café y mientras el profesor coge un periódico y selecciona un anuncio. Aquí no ocurre de esa manera y se traslada la acción a otro lugar.

-Que abunde un determinado tipo de plano, en este caso, siempre, primeros planos o planos de detalle, para que la cámara narre lo que la obra literaria especifica.

De las curiosidades que observamos más fehacientemente en el film, siguen sorprendiéndonos que todos consideren al chico un “cerebrito”, y en cambio, esos mismos adultos que así lo reconocen, no quieren tener en él mayor confianza.

Claro, que, por ejemplo, el personaje de Fanny, que interpreta Rosa María Sardá, desata la alarma cuando nos hace ver cómo se ven los personajes a sí mismos y cómo son en realidad. El personaje del amigo, padre de la chica y esposo de Fanny, profesor universitario, parece un hombre al cabo de la calle, liberal y abierto en su forma de pensar, incluso ante el embarazo de su hija y pierde los estribos al saber la identidad del padre de ese hijo que espera su hija, de ahí el comentario de su esposa:

**“¡El hombre abierto, liberal...!”**

y lo dice irónicamente, porque se expresa de forma completamente contraria y de ahí la ironía de su mujer. La chica acaba de confesar que quiere hablar con sus padres de una manera tranquila y reposada, para que la entiendan bien, y su padre pierde los estribos y la racionalidad.

Este personaje masculino tiene una línea evolutiva mucho más clara en la película porque deja ver su verdadero trasfondo, e incluso cuando la madre decide irse con la hija para seguir hablando y comprenderla mejor, él grita :

**“¡No quiero quedarme sólo!”**

Y su propio egoísmo le hará no entender qué está pasando verdaderamente, y lo que está ocurriendo es que está perdiendo su vida. a su esposa, a su hija....

Respecto al personaje del chico, David, que ya hemos visto que según el autor-dramaturgo-guionista se salva, hay un momento en la película que dice:

**“¡En el fondo, no hay salida!”**

pero parece que lo dice más hacia el público en general que hacia sí mismo. Hacia el mundo general, que está haciendo lo posible por no progresar y acabar, que hacia una postura individual que sí puede rectificar.

La dependencia que el profesor se crea con el chico tiene en la película un planteamiento más claro, como en general se puede advertir en todo el guión. La obra literaria y por tanto, la puesta en escena que la sigue

fielmente, deja más aspectos a las posibilidades del lector-espectador, más libertad de pensamiento, más posibilidades individuales, pero la película es más explícita, más clara, más concreta. Por eso, en el film directamente la conversación entre el chico y el profesor es:

**-David.-¿Todavía me necesitas?**

**-Profesor.-Sí, ¿por qué no? . He pedido que me dejen morir, de una manera más o menos digna.**

Lo mismo ocurre en el diálogo entre la madre y la hija, cuando le pregunta a la chica constantemente con quien se ha acostado y la chica termina diciéndole que estuvo a punto de acostarse con su amiga Cristina, la madre responde :

**-“Esta posibilidad de ser un rato cada cosa yo no...”**

Y sabemos que la madre sí viene de unos planteamientos ideológicos de izquierdas, que estuvo en su juventud a favor del aborto e incluso se practicó 2, uno de ellos pudo ser el hermano mayor de la chica.

Pero, por otra parte las cuestiones importantes se mantienen. Sí volvemos a oír en la película:

**-“Un heredero nos salvará del dolor. Me interesan los que vienen detrás de mí. Aunque no los entienda.”**

De todos modos, lo más interesante que aporta la película es la historia femenina paralela que ofrece Benet y que, desde el principio él tuvo muy clara.

Esta mujer, interpretada a la perfección por Rosa María Sardá, es una mujer que vivió plenamente su juventud, con compromiso político y social y ahora se encuentra desplazada respecto a su generación más próxima, la de su hija. Por eso no se ha dado cuenta de su vida e inclusive le confiesa a su hija:

**-“Soy feliz con tu padre”**

Pero, poco a poco, va siendo consciente de que se ha instalado en el error, en una vida que no se ha cuestionado y ahora lo hace al ver a su hija y las respuestas no le gustan. Ella creía que su vida eran las pequeñas cosas: su marido, su hija... y ahora, ve con claridad, que su hija no la necesita y su marido no le plantea lo que ella necesita y es ahí cuando toma la decisión de vivir, la misma decisión que toma David: vivir y no seguir ocultándose en una vida que no lo es porque está carente de sentimientos, los que no ha querido tener, no ha querido desarrollar por miedo. Ese mismo miedo a vivir que ha tenido la madre y ahora puede, por fin, prescindir de él. Los dos van a empezar a vivir.

Y, curiosamente el agente de esa conversión, o mejor dicho, de ese conocimiento de sí mismos que se plantean la madre y el muchacho es la

chica, en la película Alba. La chica a través de su embarazo dará una oportunidad al chico de querer a alguien: a su futuro hijo, a ella, tal vez o , ¿por qué no? a él mismo. Y también le dice a su madre que no puede realizarse a través de ella y le trasmite:

**-“Quiero ayudarte, mamá.”**

Frase que también dirá el amigo al profesor.

Y añade la chica a su madre:

**-“No puedes vivir a través de mí. Estoy embarazada de un chico al que quiero. ¿Qué te pasa a tí, mamá?”**

Y su madre responde:

**-“No lo sé”.**

En la película está mucho más clara la posición de la chica, probablemente por haber desarrollado esa historia entre mujeres, paralela a la masculina que están viviendo el profesor y el chico, pero invertida. El profesor ve su vida claramente e intenta ayudar al chico que tiene que empezar a vivir y la chica, en cambio, es la que ve su vida claramente ( son

otros los que la hacen dudar) e intenta ayudar a su madre que tiene que empezar a vivir.

Es triste la posición de David, a quien también quiere ayudar el profesor y él lo interpreta como si le quisiera comprar y no quiere pactar e insiste

**-“Mi futuro será sólo mío”**

Y no puede ser.

Por eso insistimos en la claridad de las palabras en la película, palabras que se sobreentendían sólo en el texto original. Aquí los diálogos son concretos :

**-Profesor.-Te quiero tanto como tú quisiste a tu padre.(...)**

**Imagina que es la herencia de tu padre.**

Y el chico rompe el disquette y exclama:.

**-No quería hacerlo. Me has obligado.**



Pero la herencia está ahí, “son fragmentos esparcidos en la memoria” del chico, pero es la herencia.

Herencia que le otorga el profesor al chico y no al amigo, pero está esa frase que nos muestra mucho más :

**-Profesor.-David y tú ( al amigo) os parecéis tanto...**

Aunque el amigo jamás logre entender al chico o no quiera hacerlo, bien por haber agredido a su amigo, bien por haber dejado embarazada a su hija. Por eso, cuando el chico le confiesa que “trabaja” con hombres, y también le gustan las mujeres, el amigo, padre de la chica le dirá, indignado y asqueado:

**Amigo: “Eres peor de lo que imaginaba”**

Y, sin embargo, Jaume, el profesor, los equipara en su vida y en su significado.

De todos modos, la pasión amorosa ha funcionado siempre en el teatro y ahora, es normal que salga también la pasión homosexual y que triunfe la pasión sobre la razón. Benet no es el único autor que lo trata,

también lo vemos en obras de Santiago Moncada, como “*Siempre en otoño*”.

Benet lo que trata es de demostrar que, a veces, el hombre no consigue justificar su existencia y muchos, por las circunstancias más inverosímiles, terminan “prostituyéndose”, en el sentido más amplio que podamos interpretar. El amigo también prostituye sus posturas ante la vida en el tema de su hija. Y Fanny ha prostituído su forma de ver la vida durante muchos años, hasta llegar a entenderla a través de su hija. Todos se prostituyen por una u otra razón.

De ahí que dijéramos que Benet, a través de sus personajes, nos muestra la dificultad de justificar la existencia y cataloguemos su teatro como “inconformismo social”.<sup>1</sup>

Como conclusiones finales diremos las siguientes:

-Es una película que trata el tema de la HOMOSEXUALIDAD, sin dramatismos y sin folklores. La vida de Jaume se presenta de una manera real y por tanto, es normal que llame a los anuncios de contactos, sin hipocresías, falsas ocultaciones u otro tipo de hechos.

-El chico arrastra un padre con ideologías que hubieran podido cambiar el mundo. Ese padre le ha dado una herencia negativa y le ha fastidiado para toda la vida. De todos modos, los hijos siempre piensan que los padres son culpables. De lo que sea. Da pena su forma de ser y su

código de afectos. Por eso la última visita a casa del profesor es una necesidad suya, del chico y con ello podemos concluir que la lección está acabada. ya veremos qué pasa con él y la sociedad.

-La gran aportación de la película, es, sin duda, la aportación del mundo femenino, que en el texto literario no está. Es la misma historia a partir de diferentes personajes (unos masculinos y otros femeninos). Fanny es una mujer feliz, en el crepúsculo de su vida y se proyecta en su hija. Lo mismo hace el profesor: proyectarse en el chico. El personaje de la madre es de esa generación que luchó por conquistar terrenos individuales, sociales y políticos y ahora se pregunta ¿qué puedo hacer ya? Y, lo interesante es que decide empezar a vivir, cuando el personaje del profesor, precisamente, decidirá empezar a morir.

-Las interpretaciones de José María Pou y Rosa María Sardá sirven de contraste y de complementariedad.

-Nunca podremos llegar dentro del chico y ese desconocimiento es lo que aporta este personaje, igual de desconocido es él que el futuro. Nadie conoce el futuro y esa es la máxima obsesión del autor, Josep M. Benet. Es también su preocupación: ¿Cómo va a ser ese tiempo al que estamos abocados y del que nada podemos saber?

Esta es una de esas obras de las que se dice que están al servicio de lo que el autor quiere decir.

Benet ha dicho:

**En la obra de teatro no existe el personaje femenino de la madre, pero yo hice el guión y era un personaje que me gustaba mucho. Quise de algún modo hacer la transmisión de la herencia desde el punto de vista de las mujeres. La madre intenta realizarse en la hija hasta la hija dice: “mamá, no, sálvate sola”. O sea, intenté hacer complementos a lo que había en la obra de teatro, pensé: La obra de teatro como tal me va bien, pues ahora en la película dale más otra cosa para que pueda ser más una película y no una obra de teatro, y como no quería simplemente limitarme a sacar los personajes por la calle, pensé bueno, pues voy a hacer la historia de esta mujer y voy a hacer una historia complementaria de la otra.**

---

## ESTUDIO DE UNA SECUENCIA

---

La secuencia es el elemento más importante del guión. Es el esqueleto, la columna vertebral de su guión; es la base sobre la que todo se estructura.

Podríamos definirla como una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea.

Estudiaremos a continuación la secuencia 34, que en el guión original era la 33, pero venía de la 31 en casa de Pere, que, mientras prepara café, Jaume mira a su alrededor y ve un periódico y comienza a pasar páginas al azar. La secuencia 32 muestra a Pere en su cocina preparando café en el microondas. Todo lo relatado hasta aquí, al final, no salió en la película y la secuencia 33 decía así:

33.-PIS PERE ROURE (SALA). int. vespre.

JAUME de sobte s'atura davant una pagina i mira amb atenció. Somriu. Va al telefono amb el diari i marca un numero. Espera un moment.

JAUME.- Mirava les pàgines de contactes del diari. El teu anunci és divertit. Itria entre cardar o fer lámori. Pots venir a casa meva dintre de... mitja hora, tres quarts? Si míadrages, cardarem. Apunta la meva adreáa. (En aquest moment entra PERE con el café). Torno a trucar dintre díun moment. (Penja).

PERE.-A qui truques?

JAUME.- A ning.

PERE.- Ah, perdona.

(.....)

Evidentemente, el gui3n así escrito no se llevó tal cual a la pantalla. Nosotros no vemos a Pere en el film que haga café. Por tanto, no le deja sólo en la sala y sí vemos que cuando se marcha Jaume de casa de Pere, camina por una calle hasta llegar a su coche y es allí, de la manera más natural, donde busca en la sección de contactos del periódico una cita y se supone que arranca el coche y llega a su casa, aunque esto último ya no se ve en la película. No es necesario.

La secuencia escrita en el gui3n se asemeja totalmente a la obra literaria y sin embargo, en la proyección final se alteró y cambió tal como hemos descrito y vamos a estudiar:

TIPO DE PLANO	DURACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	CONTENIDO
Ligero contrapicado	23"	Travelling de seguimiento a Jaume	Jaume sale de la casa de su amigo Pere y avanza por la calle hacia el coche
Close – up del teléfono y el periódico	2"	Fijo	Remarcar la importancia de los elementos
Primer plano del brazo	3"	Travelling de seguimiento de la mano	Unión de los objetos y el personaje
Plano medio	50"	Fijo y paralelo	Jaume llama por teléfono y concierta una cita de la sección de contactos

---

**EL AUTOR: JOSEP M. BENET**

---

Ya hemos dicho casi todo sobre el autor que nos ocupa, pero ahora lo estudiaremos en función de otra de sus obras : “*E. R.*”

Dramaturgo reconocido hoy, del que la historia de la Literatura no puede prescindir, adscrito a diferentes generaciones, nacido en 1940 y maestro de otras generaciones que han venido después y sobre las que ha influido notablemente.

Aunque el concepto de “autor” ha variado mucho en los últimos tiempos, nos quedamos con la definición de Ignacio del Moral :

**Se entiende por autor dramático a la persona que se dedica a escribir textos que tienen la originalidad de ser pensados para la representación.**

Benet siempre ha defendido el teatro de texto y siempre ha sido un escritor comprometido, de ahí que sus temas (vistos en la página 485 ) estén siempre relacionados con el hombre. Partiendo de que el teatro es comunicación, lo que él pretende es reflexionar sobre el individuo y el medio que le circunda. Su paso como profesor por el Instituto de Teatro de Barcelona y sus enseñanzas en la Sala Beckett, junto a otros



dramaturgos han creado escuela y unas generaciones posteriores que siguen indagando en esta laberíntica temática.

“*E. R.*” la escribió en Barcelona entre julio y agosto de 1992 y agosto y septiembre de 1993.

Posteriormente la estrenó el Teatre Lliure con dirección de Josep Montayés en 1994 y después fue la obra con la que este dramaturgo obtuvo el Premio Nacional de Literatura. Luego tuvo otras puestas en escena y más tarde fue llevada a las pantallas por Ventura Pons. Todo esto ocurrió antes de que escribiera “*Testamento*” (la obra de la que nos ocupamos anteriormente).

El propio autor nos comenta

**Uno de los motivos por los que escribí “*Testamento*” era porque me apetecía escribir una obra sólo de hombres porque acababa de escribir “*E. R.*”, una obra solo de mujeres , hacía poco.**

Y efectivamente, esta obra (“*E.R.*”) plantea un microcosmos femenino y después de ella inventará “*Testamento*” con un microcosmos masculino que hemos analizado metódicamente en páginas anteriores.

Y añade

**Otro de los motivos por los que escribí “*Testamento*”, fue porque existiendo “*E.R.*”, solo de mujeres había gente que siempre te decía: tú**

**solamente haces obras y pintas bien a las mujeres y entonces construí el mundo de hombres de “Testamento”**

Pero la obra, en realidad se la planteó como un texto en el que quería mostrar su fascinación por el mundo de la escena por medio de tres actrices que han sobrepasado los 40 años.

Él la calificó de obra crepuscular, y lo que pretendía con ella era llegar a un público más amplio que con sus obras anteriores, la veía como la reflexión que quería hacer “una persona que se está haciendo mayor” (él mismo) y que deseaba explicar, según sus propias palabras “lo que el teatro representa para mí!”.

Y eso es lo que vamos a ver en la obra que estudiaremos a continuación, además de las propias constantes temáticas del autor.

Ya hemos mencionado en anteriores ocasiones que con el texto de teatro “*E. R.*”, el dramaturgo Josep María Benet i Jornet recibió el Premio Nacional de Literatura y nos gustaría referirnos a las afirmaciones de la profesora María José Ragué (1996:58-59) con las que estamos plenamente de acuerdo

**No es “*E.R.*” una obra merecedora de un Premio Nacional. Sí es Josep M. Benet un autor que merece obtener un Premio Nacional. Lo merece su larga dedicación absolutamente profesional al teatro. Y no sin mérito propio, es Benet el único autor que, habiendo iniciado su trayectoria durante el franquismo, se ha visto favorecido por el teatro de la época posterior. Es un autor con gran oficio teatral que ha trabajado con**

**constancia y que ha sabido adaptarse a las formas del teatro de las jóvenes generaciones.**

Este Premio se otorga anualmente y tiene por objeto distinguir una obra teatral escrita en cualquiera de las lenguas de España. Estuvo dotado de dos millones y medio de pesetas. Él declaró :

**No lo esperaba. Lo normal hubiera sido perder, ya que competía con grandes dramaturgos.<sup>167</sup>**

Anteriormente lo habían ganado Francisco Nieva en 1992, Alfonso Sastre en el 93 y José María Rodríguez Méndez en el 94, ya que eran los primeros años que se concedía.

Hoy, como ya sabemos está considerado el autor de mayor prestigio en catalán y probablemente uno de los mejores dramaturgos vivos españoles, junto con Sanchís Sinisterra, (con quien comparte generación y de quien es muy amigo), Alonso de Santos, Rodolf Sirera, Belbel y pocos más, entre los más conocidos.

---

<sup>167</sup> BENACH, Joan-Anton, “*Benet i Jornet obtiene el premio Nacional de Literatura Dramática con su obra “E.R.”*”, LA VANGUARDIA, 21-12-1995, p.33

---

## TÍTULO

---

El título de una obra literaria, casi siempre, responde a un código de informaciones que el espectador debe recibir.

En este caso el título presenta sólo unas iniciales, “*E. R.*” que pronto identificamos como el nombre de una actriz mítica ya fallecida, pero que sigue en la memoria de los entusiastas del teatro, de tal forma que fue maestra de actrices contemporáneas y, además, se va a poner en escena una obra con su vida. Se trata de Empar Ribera. De ahí las iniciales.

Tiene una gran relación con el co-texto (el texto que viene detrás) porque en un momento de la obra, se habla de juego de palabras que eran los nombres de los actores hermanos, ella y su hermano Enrique Ribera, también idolatrado en su tiempo

**MUCHACHA.-** Tenía un teatrillo de juguete, púrpura, azul y oro, ¿verdad?

**ASSUMPTA.-***(Mira a la muchacha con atención)* ¿Quién te lo ha dicho?

**MUCHACHA.-**Lo he leído no sé dónde. Me llamó la atención. Me encantan esos teatros.

**ASSUMPTA.-**Aquél era especial. No he visto ninguno parecido. Y el telón, rojo-púrpura, como tú dices-, tenía dibujadas, en el extremo inferior, un par de iniciales. E y R.

MUCHACHA.-(*Sobreexcitada*) ¡Claro! ¡Las iniciales de Encarna Ribera!

ASSUMPTA.-(*Con intención*) No sólo las tuyas. (*Pausa*) También las de su hermano, Enrique Ribera. Los dos hermanos al tiempo. Dos nombres y unas solas iniciales. Dos personas fundiéndose en una sola. Lo entiendes, ¿no? Aquel teatro lo mandó construir Enrique Ribera para recordar siempre, discretamente, el amor que sentía por su hermana. Dos iniciales sobre el símbolo del arte que los mantenía unidos: un teatrillo de cartón. (*Pausa*) Muy romántico. ¿Qué te pasa, bonita? Te has quedado traspuesta. ¿Me escuchas?(pp. 44-45)

Después de haber contado a la chica que los hermanos mantenían, además de una gran afición a la interpretación y al teatro, una relación incestuosa.

Este Enric Ribera, imaginario actor famoso, es un personaje que Josep Lluís y Rodolf Sirera eligieron como protagonista de su obra "*Plany en la mort d'Enric Ribera*", un espectáculo que tuvo gran trascendencia en el teatro de los años 70

Esta sería la mera explicación del título, pero hay algo más:

¿Por qué un dramaturgo de la talla de Benet i Jornet decide mantener el misterio de un título sólo con iniciales? ¿Por qué? Ese misterio es una curiosidad a la que él no da mayor importancia, y prefiere referirse a esta obra como una reflexión sobre el teatro y sobre la vida. Pero, indudablemente, presenta una cierta intriga ya desde el título: "*E. R.*" y es un elemento del que el autor se ha resistido siempre a hablar y sirve para

ofrecer una cierta tensión narrativa y naturalmente, para atraer espectadores.

---

## GÉNERO

---

Estamos evidentemente, ante un DRAMA, pero Benet lo ha definido como :

**Es una historia de sentimientos en la que hay momentos de risa y de llanto y una cierta intriga<sup>168</sup>**

También podemos decir que se trata de una comedia burguesa en torno al tema del éxito y lo manifestamos por el lenguaje, a veces distendido, y, porque vemos la vida de unas actrices de prestigio nacional, ya situadas en la alta sociedad gracias a su trabajo.

Pero, efectivamente, es más un drama y tiene poca contaminación de otros géneros. Mantenemos la afirmación de obra dramática no sólo por las

---

<sup>168</sup> Agencia EFE , “Benet i Jornet estrena una obra sobre su fascinación por el teatro, Rev. LANZA Barcelona , 22/ /10/94. p.. 31

muertes que aparecen : las de los personajes ya ausentes y muertos a priori de la obra: la de la Ribera y la de Ana. Y otro fallecimiento dentro de la obra que es el de María. Y además por el tono triste de los recuerdos (dolorosos), la envidia (tremenda) y el sufrimiento que la vida ha deparado a los personajes de la obra.

Podríamos concluir que es un DRAMA ÍNTIMO Y PSICOLÓGICO, en el que destaca la individualización de caracteres, la cantidad de ataduras que tiene el ser humano y la BÚSQUEDA DEL SENTIDO DE LA EXISTENCIA HUMANA.

Y, por supuesto, debemos hablar aquí del **METATEATRO**, más allá del teatro o bien teatro dentro del teatro. Estas fórmulas son propias de la Literatura de finales del siglo XX, especialmente en novela ( metanovela y/o novela ensimismada), porque en el teatro es una técnica que conocemos desde siglos atrás. En esta obra de teatro hablan gentes del teatro y mezclan sus vidas y sus sentimientos con los escenarios y las obras que han representado en ellos. No es nada nuevo porque ya lo vimos en “*Hamlet*” de Shakespeare. Allí estaban ya los cómicos para representar no literatura, sino la vida misma, los acontecimientos que acababan de marcar al reino. Y qué decir de Pirandello y “*Seis personajes en busca de autor*”, entre las más conocidas.



Esta técnica, vemos, pues, entra de lleno en la tradición de la dramaturgia y es un género dentro de otro género.

En “*E. R.*” interpretan con tres ópticas diferentes fragmentos de “*Ifigenia*” de Eurípides y hablan en varias ocasiones de “*Borkmann*” de H. Ibsen.

Es necesario apuntar los efectos de humor que producen ciertos comentarios de los personajes, especialmente de Assumpta, por lo que podríamos catalogar la obra también como comedia negra, porque a pesar de los golpes de humor, la sonrisa queda pronto congelada en los labios ante la amargura de los pensamientos que expresan: ilusiones perdidas, búsqueda de la verdad, es decir, en pocas palabras con el telón de fondo del teatro, lo complejo que es vivir la vida; en realidad, ahí está el efecto protagónico de la obra.

---

## TEMAS

---

Como ya conocemos la temática a la que suele recurrir el autor para recrear sus obsesiones y su propio mundo imaginario, vamos a detenernos aquí en clasificar los temas de esta obra :

**-TEMA PRINCIPAL: LAS PERSONAS QUE MUEREN LLEVÁNDOSE CONSIGO PARTE DE NOSOTROS MISMOS.**

**Assumpta .-Aquel viaje a París sólo puedes recordármelo tú. Si mueres antes que yo, cosa que espero, nadie más volverá a hablarme de él. Cada vez más espacios en negro.(...) (pp. 64-65)**

**-TEMAS SECUNDARIOS:**

**-LA SOLEDAD**

**Gloria.-(...) El resto del tiempo me lo pasaba en la habitación del hotel, viendo la tele y esperando que sonara el teléfono. Sola. Siempre sola. Ojalá hubieras estado allí, María. (p. 21)**

### -EL TEATRO COMO NECESIDAD

**Gloria.-(...)Todo esto, gracias al teatro. El teatro me ha dado noches de intensidad fosforescente, noches de auténtica borrachera emocional. Tantas, que no sabría con cuál quedarme(...) p. 24**

### -LAS CONTRADICCIONES DE LA VIDA :

Cuando la Ribera monta el espectáculo con el que cerrará gloriosamente su carrera y decide que elegirá a la protagonista entre sus cuatro alumnas preferidas, primero elige a Ana, pero por diversas razones (entre ellas, que muere en circunstancias que no terminan de quedar claras), terminará Gloria por interpretar el papel de Ifigenia, con lo cual se desbarata todo lo que parecía organizado en la vida.

**Assumpta.-(...) El sueño se realizaba para otras, a mí me quedaba la realidad.(...) p. 47**

### -LA AMISTAD

**Gloria.-Te necesito, lo mismo que tú. Necesito saber que estás ahí; quiero poder pensar , cada vez que sale una buena crítica mía en los periódicos, que tú la lees y que te cabreas; quiero poder tener la sensación de que te estoy ganando la partida; pero quiero también que puedas hacerme daño de vez en cuando, quiero sentirme herida por**

**cualquier declaración tuya, quiero poder cabrearme con lo que piensas y con lo que haces(...) p. 67**

**-LA COMUNICACIÓN Y LA**

**INCOMUNICACIÓN :**

**Assumpta .-Me encuentro con ese hombre sentado en la butaca y aunque no hay ninguna diferencia entre hablar con él o hablar con un mueble, dado que él al menos tiene cierta apariencia de persona, le hago receptor de mis ataques: descargo mi bilis sobre él, me desahogo, hablo sin parar, suelto disparates. Él me mira y sonríe , con esa estúpida sonrisa de feliz complicidad, sin abandonar para nada su aire plácido y conformista. Me subleva, me saca de mis casillas (...) p. 23**

**-LA EXALTACIÓN DEL**

**INDIVIDUALISMO**

**Gloria.- (...) Cuando hice “Clitemnestra” en el Odeón romano de Herodes Ático, bajo la Acrópolis. Mi voz sonaba junto a las piedras que habían oído por vez primera aquellas mismas palabras del primer dramaturgo de la historia. Recuerdo que levanté la mirada al cielo para contemplar la bóveda estrellada mientras recitaba mi texto, y sentí que los siglos se fundían , que el tiempo desaparecía. Por un instante creí vencer al monstruo. A mi manera, he dominado la vida ¿ no os parece? (...) p. 24**

**-TEMAS DE APOYO:**

**-EL METATEATRO**

“El teatro es un juego y también un espejo”

-LA METAMORFOSIS FICTICIA QUE  
SE SUFRE EN EL TEATRO PARA REPRESENTAR A LOS  
PERSONAJES

-EL ESFUERZO

-LA AUTOESTIMA

-EL ÉXITO

**-TEMAS SOCIALES:**

- EL MUNDO FALSO Y CERRADO

-EL MUNDO FEMENINO

Son temas fundamentalmente psicológicos, que muestran la obsesión de Benet por los que se van y forman parte de nuestra vida.

**A mi alrededor la gente se va muriendo, desaparece...quería hablar de estas puñetas y empecé por ellas**

Volvemos otra vez al escritor con conciencia social. El principal tema, el de los que mueren , nuestros amigos e incluso nuestros enemigos, que recuerdan trazos de nuestro vivir, de nuestra existencia, que incluso nosotros, a veces, no recordamos, y pensamos

que cuando mueren se llevan estos recuerdos consigo y es como una parte de nosotros que muere también, que ya no tendremos ese recuerdo. Este tema que quiere tratar Benet a través del teatro, es en realidad el sentido último del texto teatral y así lo confirma el mismo autor

**El sentido de “E.R.” es que a partir de ese mundo de actrices, a partir de esas cosas lo que a mí me interesa es cómo cuando la gente se hace mayor..., es decir, cuando tú empiezas en la vida tienes unos referentes y además construyes los tuyos nuevos y toda la vida trabajarás con esos referentes, con esas perspectivas y así será la vida toda y de pronto llega un momento en la vida que te das cuenta primero que hay gente que está viviendo detrás, que no tiene puñetera idea, ni puñetero interés en tus referentes, cosas que deberías haber pensado en que a ti te pasó lo mismo y además que la gente que tiene tus mismos referentes va cayendo. Esta obra la escribí yo en plena época del sida, y en el teatro conocí a mucha gente y además a otra gente y entonces me di cuenta de que parte de la memoria tuya que la tienen los demás más que tú, de pronto hay alguien que recuerda algo de ti, de tu vida que has perdido completamente y que cuando esa persona se muera, eso desaparece porque tú no lo recuerdas. La vida tuya es tú y los demás que han convivido contigo, que han tenido historias contigo. Entonces los referentes pueden ir desapareciendo, de tal manera que yo decía puede llegar el momento en que tu referente único sea la persona en la cual cuando hiciste proyectos de vida decidiste luchar contra esa persona porque aunque tenga una manera de entender la vida diferente es a pesar de todo dentro de unos parámetros que son los mismos, estabas luchando tú contra otra persona o tú o un grupo contra otro grupo de personas, unos contra otros, pero de pronto al menos aunque sea alguien entendedís los referentes y ahí es el momento en que dos personas que son enemigas pueden decir: bueno, eres mi enemiga pero no me falles porque necesito continuar jodiendote porque ...formas parte de mi vida.**

Y así lo vemos en la obra

**GLORIA.-** (*Nerviosa*) Te necesito, lo mismo que tú. Necesito saber que estás ahí; quiero poder pensar, cada vez que sale una buena crítica mía en los periódicos, que tú la lees y que te cabreas; quiero poder tener la sensación de que te estoy ganando la partida; pero también quiero que puedas hacerme daño de vez en cuando, quiero poder sentirme herida por cualquier declaración tuya, quiero poder cabrearme con lo que piensas y con lo que haces. Sólo tú puedes juzgarme todavía. Y sólo yo puedo juzgarte a ti. Cuando ya no nos quede ni siquiera eso...Pero eso todavía nos queda. (*Alto*) ¿Qué más quieres que te diga ¡Maldita seas! ¡Lo sabes perfectamente y maldita seas por los siglos de los siglos! (p. 67)

Es, por tanto, **LA INDAGACIÓN EN LA IDENTIDAD PERSONAL Y LAS RELACIONES INTERPERSONALES**, y a través de ellas, buscar en el pasado para explicar el presente.

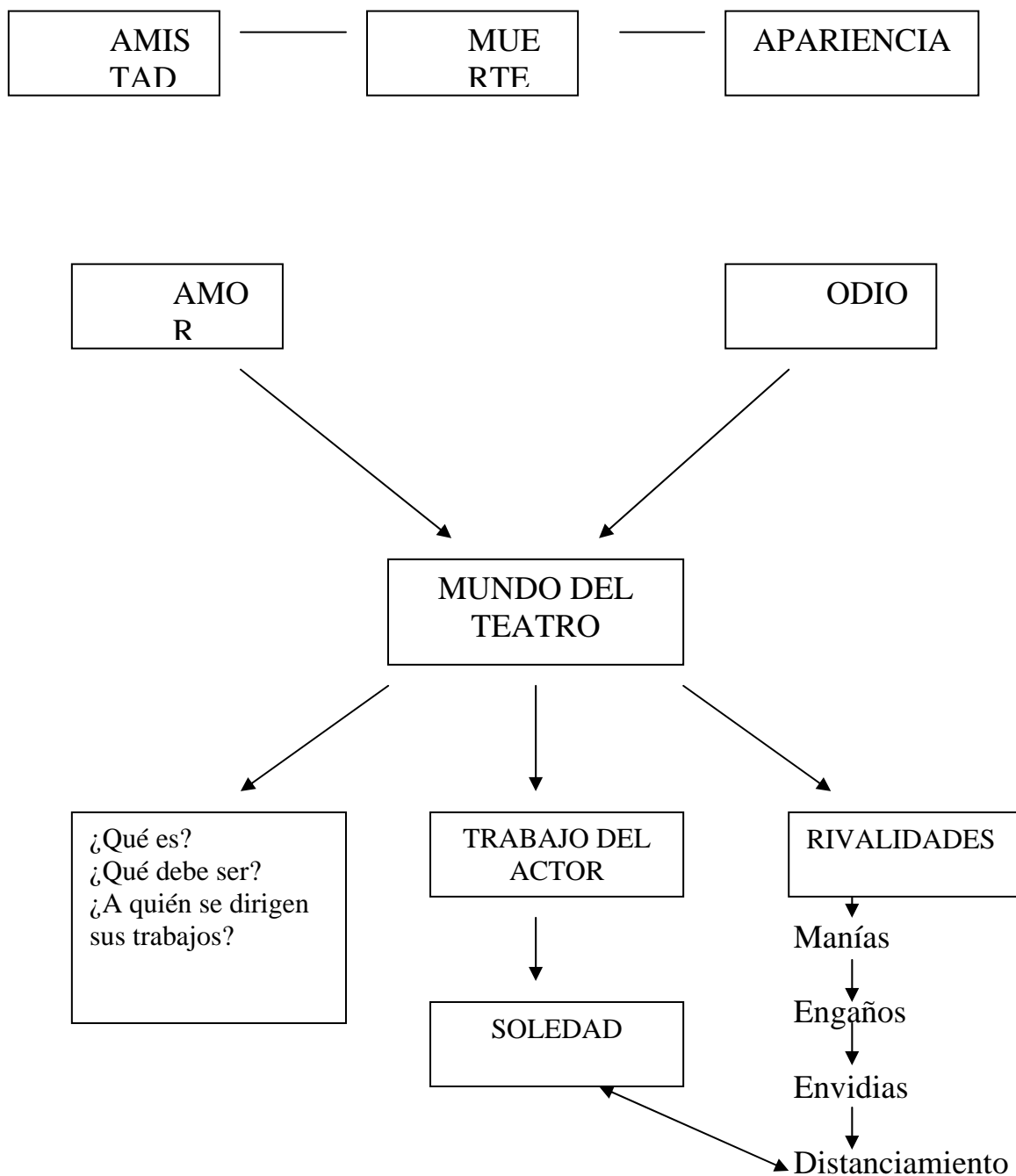
Por tanto los temas recurrentes pueden ser:

- La imposibilidad de la comunicación
- La complejidad de las relaciones entre las personas
- El sentido oculto de los comportamientos que subyacen en todo tipo de relación.

Pero, todo esto en realidad, es **LA VIDA.**

**Y EL TEMA UNIVERSAL DEL TEATRO DE TODOS LOS TIEMPOS, QUE SIEMPRE HA SIDO EL HOMBRE.**

TEMÁTICA 1



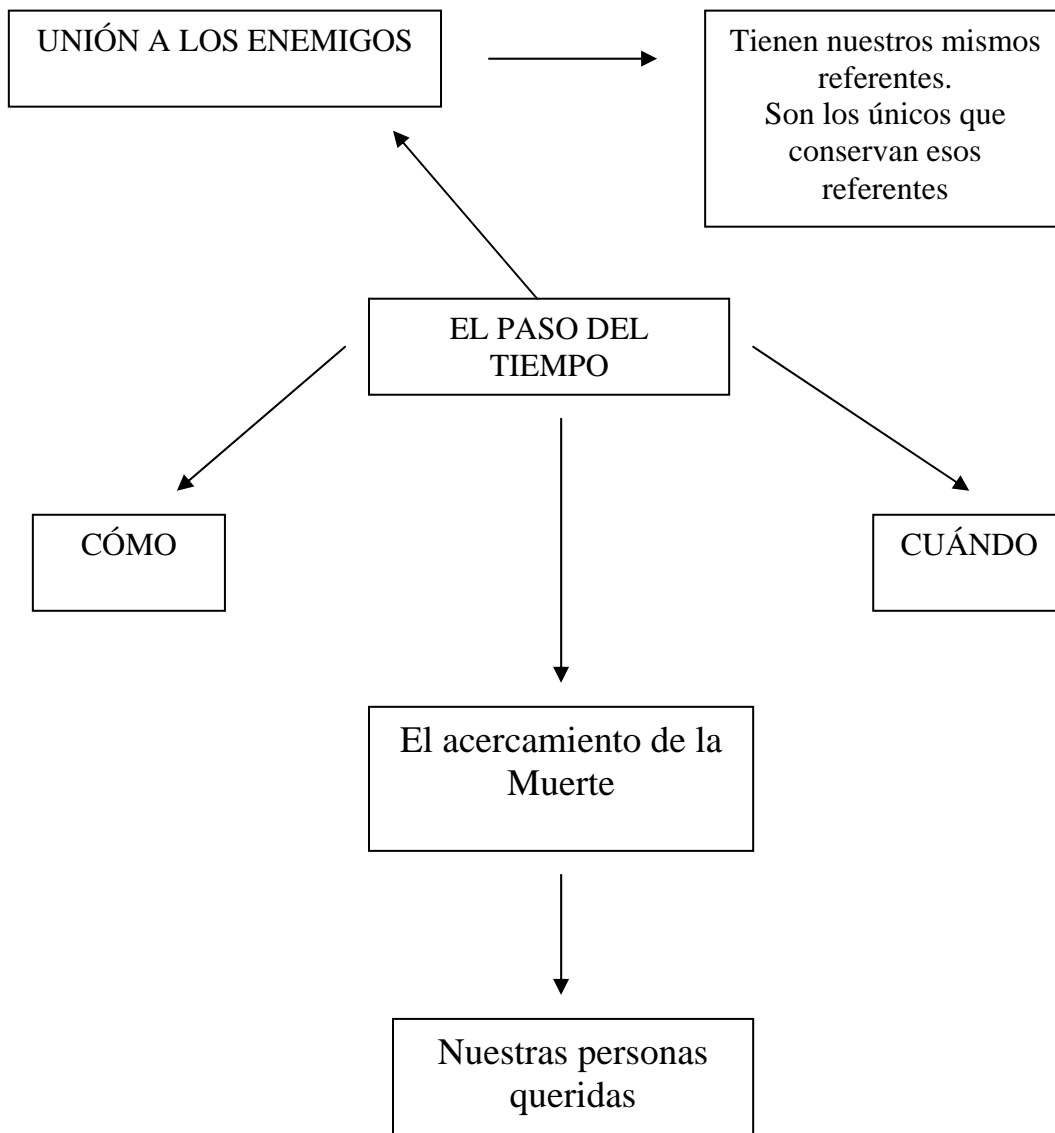
Es un homenaje al teatro y a las gentes del teatro



## TEMÁTICA 2

### CONCLUSIÓN: EL TEATRO Y LA MUERTE

La muerte también es nuestro testamento



Otros temas (igual que en sus cinco últimas obras):

- El incesto.
- La homosexualidad

---

## ARGUMENTO

---

Una lectura concreta y contemporánea del texto nos lleva a ver los sentimientos de tres mujeres que iniciaron su trayectoria en el teatro y ahora han diversificado sus profesiones en la televisión, el teatro y el doblaje. Han alcanzado una buena posición social y se han adaptado a las nuevas circunstancias que cada día las alejan más del teatro.

El texto habla de cómo una alumna de la Escuela de Arte Dramático a quien, junto a otras alumnas, han propuesto para un papel protagonista en una obra sobre la vida de la gran actriz ya desaparecida, Empar Ribera, decide saber cómo fue esta actriz elogiada en su tiempo y, para preparar bien el papel, quiere entrevistar a cada una de las que fueron sus alumnas, las que más se relacionaron con ella, que no son otras que Gloria, Asumpta y María, las tres profesionales de las que hablábamos al principio.

Los recuerdos sobre esa mujer, actriz, que también durante dos años fue su profesora y también el detonante de su futuro, son contradictorios, pero las llevan a la nostalgia y a plantearse lo que para ellas ha supuesto el teatro en sus vidas. Los recuerdos se mezclan con el presente y éste es así por lo que Empar Ribera supuso para cada una de ellas : María abandonó la profesión de actriz y se dedicó al doblaje, Assumpta asumió su menosprecio con papeles pequeños que poco a poco fueron siendo mejores y logró tener un nombre en la cartelera española y Gloria, elegida por la Ribera como protagonista de su obra *“Ifigenia”*, con la que cerró su carrera, ha llegado a la gloria internacional. En el camino se quedó una cuarta amiga, Ana, que murió en un accidente o en circunstancias que aún pasado el tiempo, ellas no tienen muy claras. Empar Ribera las enseñó, las introdujo el “veneno del teatro”, como diría Sirera, y jugó con sus ilusiones y sus proyectos. Quiso retirarse de la escena montando una gran obra, el clásico *“Ifigenia”* de Eurípides y para ello decidió que elegiría a una de las cuatro como protagonista y que la decisión la llevaría a cabo enviando a la elegida un teatrillo que su hermano le había regalado con sus iniciales. Un pequeño teatro que reproducía un escenario a la italiana, símbolo de la magnificencia del TEATRO con mayúsculas. Lo envió a Ana, y

posteriormente, al morir ésta, Gloria y Assumpta se lo jugaron a suertes y ganó Gloria.

María no quiso participar de esa patraña.

Aquella interpretación supuso el lanzamiento de Gloria, hoy conocida ya como la Marc. Pero en sus recuerdos mezcla la realidad con lo que a ella le hubiera gustado que sucediera de verdad.

Assumpta también cuenta lo sucedido mezclando la realidad y lo que ella creyó entender, confundiendo también la realidad que para ella no fue afortunada y lo que inventó para protegerse a sí misma.

María, en cambio, no tiene miedo a la verdad, nunca la tuvo, se enfrentó bien a ella, y ahora mucho mejor desde la perspectiva del poco tiempo que le queda de vida. A lo largo de la obra morirá de cáncer y las pequeñas rencillas que han almacenado en su interior las tres amigas, que lo fueron y aquellos acontecimientos separaron, hasta cierto punto, cesan y ellas vuelven a unirse, especialmente por su amor al teatro y por aferrarse una a la otra como partes de una sola vida, la suya, la que han vivido en común y que no es nada una sin otra.

Ésta es toda la TRAMA que conforma la obra dramática. Sobre este punto el autor teatral Alonso de Santos (1999: 102) se pronuncia

**La trama dramática puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor. Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación**

El esquema responde al clásico:

Situación inicial de Equilibrio---Incidente desencadenante---  
Situación de Conflicto y de Desequilibrio emocional---Lucha  
Interna---Resolución y Cambios en el Personaje ---Final

Es decir:

En el inicio las actrices tienen una buena vida y una buena posición.

El incidente desencadenante es la chica y la información que pretende.

La situación de conflicto son los recuerdos y el desequilibrio emocional que desencadena.

La lucha interna es la que mantiene cada uno de los personajes femeninos para encontrar sus propias respuestas.

La resolución con la muerte de María logra la cohesión de los demás personajes. Los cambios habidos en ellos: Assumpta se plantea retirarse y Gloria no quiere que Assumpta la deje.

El final es que parece que sí terminan juntas cuando desde antes de empezar la obra eso parecía completamente imposible.

La TESIS, en cambio, es ese concepto clave que remite al tema que atraviesa el texto y que condiciona toda la obra y del que hemos tratado en el apartado anterior.

---

## GÉNESIS

---

Benet se siente comprometido a contar esa historia sobre el teatro, porque el teatro es algo que le fascina, es como ha confesado en numerosas ocasiones el único motor de su vida. Lo único que le mueve a vivir. Y conoce bien ese mundo y el de las actrices. Nos cuenta él mismo:

**Cuando pensé : Voy a hablar del mundo del teatro, para mí la base de la obra es, claro, que hablo del mundo del teatro, me encanta, además el mundo de las actrices me fascina. Siempre cuento que una de las cosas que más me gusta en la vida es durante una representación estar en un camerino de una actriz y que sale y cuando entra, a lo mejor tiene 20 minutos, se sienta y... me lo cuentan todo. En ese momento, en ese momento, no falla ¿eh? no falla, yo escucho, ellas hablan, de pronto me dicen: Ah!, hace 20 años que no había dicho nada de esto a nadie. ¡Y me lo paso!... Las actrices son imposibles, a veces las mataría, a veces son maravillosas, etc. etc.. pero en todo caso ese es el mundo de las actrices, que me gusta mucho y claro, eso es cierto...**

Y con ello, también confiesa que al pensar en el teatro, lo que quería era escribir una obra de mujeres. Del mundo del teatro y del

mundo de las mujeres, de sus sentimientos y de todo lo que él conoce muy bien porque es el mundo donde se desenvuelve habitualmente.

Ya sabemos que una vez terminada la obra, tal vez por un exceso de introspección en un mundo de mujeres, decidió escribir una obra sólo de hombres y se adentró en el microcosmos masculino de *“Testamento”*.

Así observamos cuál fue la motivación de escribir *“E. R.”*, un mundo que el autor conoce muy bien, y cómo esta obra le llevó a la siguiente que nosotros hemos estudiado anteriormente . Por eso hay varios puntos de unión entre ellas: la temática, los sentimientos, la estructura, y otros elementos que iremos viendo a continuación y especialmente lo más recurrente en sus obras en general: la imposibilidad de saber la verdad, la verdad siempre fugitiva y siempre variable.

*“E. R.”*, *“Testamento”*, *“El perro del teniente”*, *“La sangre”*, *“Hombres”*, son obras que han tenido mayor proyección en el público, tal vez en algunos casos por los montajes, por ejemplo las dos primeras y *“La sangre”* ; tal vez, en otros por las versiones cinematográficas como *“E.R.”* y *“Testamento”*, o por el éxito de taquilla, en el caso de *“Hombres”*.



Todas ellas son las últimas obras que el dramaturgo Benet ha escrito y que, como decimos, cada vez van siendo más conocidas. Representan una evolución dentro de la dramaturgia del autor, aunque siguen proyectando el mundo del autor y sus obsesiones, como decíamos, sobre todo en los temas y el compromiso con la sociedad y el individuo.

---

## PRECEDENTES

---

Por un lado nos remitimos al apartado del Género, en el cual hablábamos de METATEATRO y anunciábamos sus antecedentes en Shakespeare y Pirandello y en España tocan en cierto modo el teatro dentro del teatro Martín Recuerda ( “*Las salvajes en Puente San Gil*”), Sanchis Sinisterra (“*¡Ay, Carmela!*”) y si hablamos de espectáculos en general dentro del teatro deberíamos nombrar “*El concierto de San Ovidio*” de Buero Vallejo, o “*Teledium*” de Els Joglars o qué decir de las mezclas que llevan a cabo en la compañía La Cubana.

Y aquí, en “*E. R.*” se habla de teatro y se recitan fragmentos de teatro, concretamente de “*Ifigenia en Áulide*” de Eurípides, además de mencionar “*Borkmann*” de Ibsen.

Por otro lado, es preciso decir que el comienzo de la obra, cuando la muchacha llega a hablar con la gran actriz Gloria Marc y ésta le pregunta si quiere un autógrafo, nos remite forzosamente a la

película “*All about Eva*”(“*Eva al desnudo*”) de J. Mankiewicz y también, por supuesto los guiños que sobre ella ha realizado Pedro Almodóvar en “*Todo sobre mi madre*”.

Debemos mencionar también otra realización de J. Mankiewicz : “*Carta a tres esposas*”, que utilizó el mismo sistema narrativo de contar la misma historia desde tres ángulos diferentes, pero que terminan siendo complementarios.

---

## **ESTRUCTURA**

---

La estructura de la obra se puede analizar desde los siguientes términos:

### **MOTIVACIÓN**

Una chica desea conocer a tres actrices que han seguido diferentes caminos para poder comprender a través de ellas a una gran actriz, Empar Ribera, ya muerta, que fue su maestra.

### **ACCIÓN**

Para ello, entrevista a cada una de ellas, como antiguas alumnas.

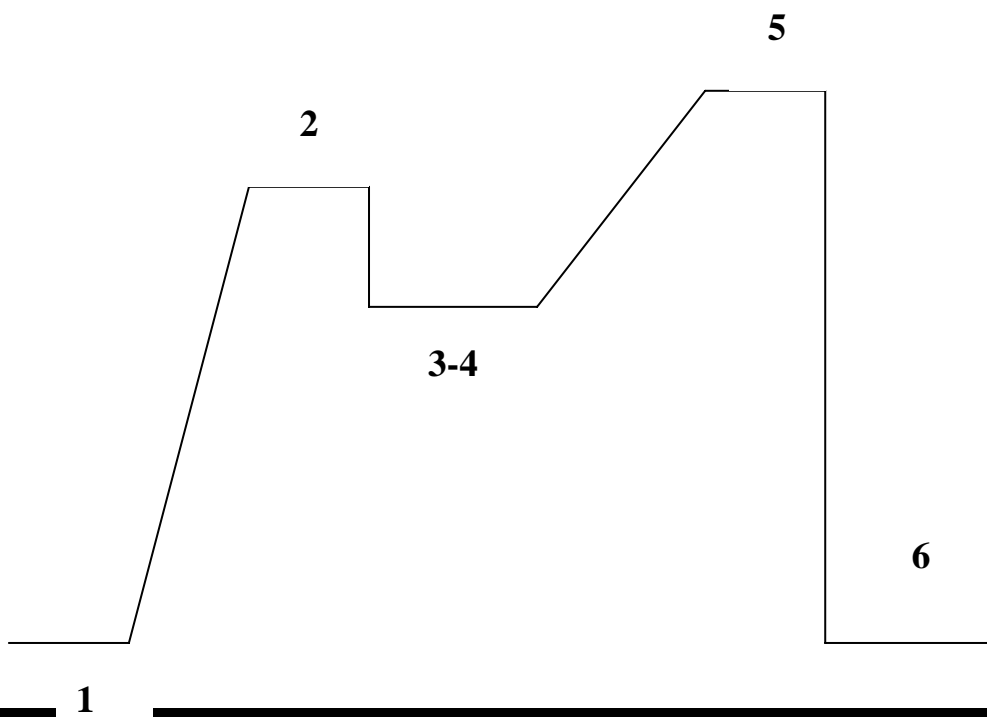
### **META**

Esos conocimientos le permitirán preparar una prueba para conseguir su primer papel como actriz profesional.

## CONFLICTO

La chica desata los recuerdos del pasado de las tres grandes profesionales de hoy; sus diferentes puntos de vista sobre Empar Ribera y cómo aquellos acontecimientos repercutieron en sus vidas posteriormente.

Los ACTOS de los que consta la obra son 6 y el contenido se reparte de la siguiente forma:



Claramente, observamos tres partes principales:

La 1ª PARTE abarcaría los actos 1 y 2.

En el PRIMER ACTO tenemos la presentación de los personajes: una chica joven, estudiante de Arte Dramático, a quién de pequeña regalaron un teatrillo de juguete y desde entonces mantiene su vocación.

A la Escuela de Arte Dramático ha llegado un director buscando caras nuevas para una obra de teatro sobre la vida de una gran actriz de tiempos pasados llamada Empar Ribera y ella sabe que fue profesora de actrices de renombre actual. Así se aproxima al finalizar una representación a saludar a Gloria Marc, hoy encumbrada internacionalmente, y aprovecha para pedirle una cita y hablar sobre la Ribera. Sorprende a Gloria, pero consigue la cita.

A continuación llega a un estudio de grabación de televisión, donde Assumpta Roca, muy famosa, acaba de terminar una grabación. Se presenta también y le pide lo mismo: una cita y hablar de la Ribera para que con ese conocimiento pueda preparar mejor el personaje y que le den el papel.

Después hace lo mismo con una tercera persona, que dejó pronto la escena y hoy vive del doblaje. Se trata de María Caminal. Su petición es la misma.

Así acaba el primer ACTO, que también ha servido para un conocimiento previo de cada uno de los personajes: su posición y sus comentarios.

El SEGUNDO ACTO es el que vamos a denominar “ÚLTIMA CENA”, que mantendrán estas tres “amigas” y que servirá para que cada una de ellas se sincere respecto a su vida, lo que ha sido desde que las descubrió Empar Ribera y cómo han utilizado sus posibilidades desde que terminaron en la Escuela de Arte Dramático. Así vemos que Gloria, la triunfadora, está muy sola, a pesar de su agitada vida, que Assumpta, hoy muy popular gracias a la tele, mantiene un cierto resquemor por cómo la trató la vida. Después del gran triunfo inicial de Gloria, cómo ella tuvo que aceptar todo tipo de papeles, pobres, sin posibilidades dramáticas, para llegar a triunfar y, por fin, María también se sincera y ahí aparece el fantasma de la Ribera que marcó sus vidas y otro fantasma con el que no contábamos que es el de Ana, una cuarta amiga, que murió cuando era la favorita de la Ribera para ser una gran actriz.

Conocemos más en profundidad a cada uno de los personajes y sabemos que una de ellas, Gloria, quiere immortalizarse a través del teatro que es su vida, otro de ellos, Assumpta, tiene miedo a la muerte pero sabe que llegará y nos queda la incógnita sobre este tema de María, que pronto se resolverá.

Este ACTO SEGUNDO marca el primer CLÍMAX de la obra porque ahí quedan todos los interrogantes y todos los cabos que el autor debe atar a lo largo de la obra. Aquí aparecen los motivos que se reiterarán en los actos sucesivos.

ES UNO DE LOS DOS ACTOS MÁS IMPORTANTES. LA CENA ES UNA ESCENA-CLAVE

Sirve para que veamos lo que el tiempo y las circunstancias han trabajado con cada una de ellas.

Los ACTOS 3, 4 y parte de la 5 son la progresión propia de los temas que trenza la obra.

En el ACTO 3 se mantiene la entrevista entre la muchacha y la gran Gloria Marc, en su casa y al mismo tiempo que habla sobre su visión personal de la Ribera, mezcla con ella su propia vida. La chica aspirante a actriz también depende de dos pruebas y las aspirantes son cuatro.



Gloria contará cómo en la escuela de Arte Dramático no enseñaban nada y que en segundo curso apareció como profesora Empar Ribera, ya muy mayor y dispuesta a cerrar con esas enseñanzas su vida profesional.

Pronto descubrirá 4 brillantes alumnas que son las que hemos citado ya anteriormente y Gloria explica que su relación llegaba más allá del centro educativo, que iban a su casa, que las enseñó de verdad a las cuatro, que las quería, y que, en tercer curso, por fin, dijo que cerraría definitivamente su carrera con un montaje teatral, el de *“Ifigenia”* y que escogería entre las cuatro a la protagonista. Así sabemos que su decisión la llevaría a cabo enviando a la agraciada un teatrillo de juguete que su hermano, Enrique Ribera, le había regalado. Ese teatrillo llegó a manos de Ana.

Al mismo tiempo, Gloria le ha confesado a la chica que conoce al director que le hará la prueba y la muchacha se siente en principio un poco intimidada.

Al hilo de los recuerdos Gloria saca la obra clásica y propone a la chica que lea, que interprete. La chica primero se niega, pero Gloria la va envolviendo en el ambiente del personaje-Ifigenia-, en su compromiso con el pueblo, en sus sentimientos (igual que hacía con ella la Ribera), y la chica lee, interpreta y mientras tanto, Gloria

sigue con sus recuerdos, cómo fueron invitadas por la Ribera a un ensayo, cómo vieron que Ana se iba creciendo en el escenario y cómo en un momento determinado cayó sin fuerzas y después de hablar una hora , en privado, con la Ribera, se supo que Ana lo había dejado y que Empar Ribera le preguntó a Gloria si se atrevía y ella contestó que sí.

Ese fue el principio de su carrera. Un empujón, como ella dice que le sirvió para volar, para ser una de las grandes de la escena.

Lo mismo sucede en el ACTO 4 , pero esta vez la chica va a casa de Assumpta Roca. Ya ha hecho una primera prueba y está pendiente de una segunda que será la interpretación de un texto elegido por ella y, naturalmente, ha escogido “*Ifigenia en Áulide*”, para sorpresa de Assumpta.

La versión de los recuerdos de Assumpta difiere bastante de lo que hemos oído a Gloria. Assumpta mantiene que la Ribera era lesbiana y consiguió relacionarse sexualmente con Ana y que por eso le dio el papel, aunque Ana creyese en todo momento que era producto de sus cualidades interpretativas. También tilda a la Ribera de incestuosa, al explicar que el único hombre que metía en su cama era su hermano Enrique Ribera, otro gran actor de aquellos tiempos.

Cuenta cómo Gloria sí defendió aquella oportunidad, que ella no tuvo, y movida por sus escasos recursos económicos tuvo que empezar de cero, sin ayuda, ni nada, excepto de su hermano, a quien siempre estará agradecida, y del que sabemos que murió recientemente. También conocemos que está casada, aunque su marido no tiene mucho compromiso con ella, tiene una hija y María la considera una amiga, porque siempre que la ha necesitado, la ha tenido cerca.

Además recuerda el texto de “*Ifigenia*”, pero ella piensa que no es la protagonista la que se sacrifica gustosamente por su pueblo, sino que es una víctima de su padre, que es un verdadero canalla. Su interpretación de la obra lleva a que su forma de leer cambie y también se lo pida a la chica y la obra, desde luego, parece otra.

Curiosamente, desde aquella lejana representación que ella no pudo hacer ha detestado siempre a los clásicos, no los ha querido hacer en escena y se vanagloria de haber interpretado siempre a mujeres de “carne y hueso”. Cree, también, que Ana se suicidó.

Son como decimos LAS ESCENAS DE PROGRESIÓN.

Llegamos al ACTO 5 : la entrevista de la chica a María Caminal. La chica no siente la misma veneración que sentía por Gloria, ni aún la admiración que sentía por Assumta. Lo vemos en el detalle de que ni

se molesta en llevarla flores. Sí le plantea que ya ha terminado sus pruebas y aunque está convencida de que no le darán el papel, ha dado ese número de teléfono por si la llaman.

María también espera una llamada telefónica: la del médico.

La muchacha expresa su inquietud ante las dispares versiones de los recuerdos que han planteado cada uno de los personajes anteriores y María, movida por el recuerdo, la ternura y el conocimiento exhaustivo que tiene de cada una de sus dos amigas, explica que no cree en la versión lésbica de la Ribera. Sin embargo al desafortunado incidente de Ana lo considera un mero accidente y no otra cosa, pero sí que Empar Ribera no se inclinó por ninguna de las tres amigas que quedaron, sino que dijo que fueran ellas mismas la que eligieran entre sí y se lo comunicasen posteriormente quedándose con el teatrillo. Gloria, en ese momento, decidió que se lo jugaran y María renunció a ese procedimiento. Sólo jugaron aquella carta Gloria y Assumpta y ganó Gloria. Se quedó con aquel teatrillo, que desde entonces ha pasado por varias manos. Y así conocemos cómo fueron realmente los acontecimientos. La Ribera nunca eligió a Gloria, pero ésta se benefició de esas circunstancias y las consecuencias se han visto a lo largo de los años.

Esas mismas circunstancias que desfavorecieron a Assumpta la han llevado a ese rencor que mantiene siempre y a su actitud ante la vida y María, tal vez, por aquel desengaño, es por lo que renunció a la escena. Se produce la llamada y es del médico e intuimos que ella está muy mal, tal vez en fase terminal.

Por eso llegamos a la conclusión de que ES UNA ESCENA – CLAVE, el verdadero CLÍMAX , y la verdadera tensión que reúne los cabos sueltos y va produciendo la solución a los problemas.

El ACTO 6 ES EL ANTICLÍMAX. A la chica no le han dado el papel y quiere devolver ese teatrillo, que no es otro que aquel que tuvo la Ribera, a su verdadera dueña, pero nadie lo quiere. No quieren esa herencia, que les pesa porque nunca fue suya. Fue legítimamente de Ana e ilegítimamente de casi todas.

El acto empieza con la vuelta del entierro de María. Efectivamente, ha muerto sin decir nada a sus amigas. Una ha ido al entierro, otra no, pero tal vez esa muerte produce una nueva cohesión entre ellas, que proyectan trabajar juntas por primera vez.

Los sentimientos de Gloria siguen siendo fríos, duros, como aquellos que marcaron su vida profesional desde el principio. Los de Assumpta son más cálidos, más cercanos y la muerte de María la hace dudar sobre su profesión e incluso apartarse de ella, pero

Gloria le hace ver que amigos y enemigos forman un todo común en nuestra vida. Que los recuerdos de otros sobre nosotros, aquellos recuerdos que nosotros ya no tenemos , pero que forman parte de nosotros mismos, los llevan todas estas personas de nuestro entorno y por eso no podemos vivir sin ellos. Aquellos que estuvieron y están cercanos y aquellos que, incluso, ahora no forman parte de nuestra vida, son los que necesitamos para vivir.

Es la escena que cierra todos los interrogantes.

La obra arranca directamente con una persecución de información que nos revelará un conflicto anterior y después de darse las informaciones necesarias para comprender lo que han hecho, debemos llegar a una conclusión, y esa conclusión, también a su vez no existe. No tiene por qué existir. Cada uno tiene sus propias conclusiones y sus propias verdades. No existe una verdad única.

El acto 1 se divide en 4 partes: la presentación de la chica y a continuación tres partes idénticas. Cada una de ellas se corresponde con el conocimiento de las tres grandes: Gloria, Assumpta y María, siguiendo este orden que es el del triunfo profesional y social.

El acto 2 es muy importante porque al hablar cada una de ellas sobre sus vida vamos a saber cómo son, cómo han sido y qué queda de su pasado aún y cómo todo ello ha conformado su presente.

Los actos 3, 4 y 5 siguen un paralelismo en cuanto a la forma, pero el contenido que parece igual, las preguntas y respuestas sobre el mismo tema, el conocimiento de Empar Ribera, no son iguales. El 3 nos revela lo que no sabemos. Es la primera vez que mencionan los acontecimientos. El acto 4 nos presenta los mismos acontecimientos, pero ya los conocemos, luego necesitamos verlos a través de una nueva óptica, la de Assumpta, que tiene otra visión de las cosas: de la vida, del pasado e incluso de las obras clásicas. El acto 5 sigue el mismo procedimiento de entrevista para conseguir datos, pero ahora llega la verdad, la conclusión, que sepamos verdaderamente cómo se desarrollaron los hechos. ¿Por qué estamos tan seguros de que fue así? Gloria lo veía desde la perspectiva de su altivez, de su divismo, Assumpta desde el rencor, pero María no tiene miedo a la verdad porque va a morir y además siempre ha sido sincera y consecuente consigo misma desde aquel momento en que se negó a participar en aquel juego para quedarse con el papel de Ana.

Por eso es un acto muy importante, por la verdad que implica, porque se responde con el sentimiento de quien sabe que va a morir.

Y el 6 es simplemente recoger las últimas informaciones una vez que María ha muerto. Que todo vuelva a ser como antes, pero Gloria

sabe que ya no puede hablar de inmortalidad. Lo contrario lo tiene ahí, cerca.

Luego, las escenas y actos más importantes, sin lugar a dudas, son la 2 y la 5.

Es una obra magnífica, que nos da la oportunidad de alcanzar el saber, desde tres puntos de vista diferentes y es que la vida es así. Cada uno la percibe de forma diferente y en función de eso actúa, vive, desarrolla su vida, a veces, desde un punto de vista equivocado, consciente o inconscientemente.



ACT O	CONTENI DO	PÁG S.	TIEMP O	ESPAC IO
1	Muchacha con declaración de intenciones .	9-12	Indefinido.	Un lado iluminado del escenario.
	Gloria en un teatro.	9-12	Final del día después de la representación.	Un escenario ya vacío.
	Assumpta en la TV.	12-15	Final de otro día.	Estudio de TV.
	María en el estudio de grabación.	15-18	Final de otro día.	Estudio de doblaje.
2	Última cena: Gloria, María y Assumpta.	19-29	Lunes después de la cena, ya tarde.	Casa de María, al fondo un escenario

				o.
3	Casa de Gloria, entrevista con la muchacha.	31-40	Días después, ¿una mañana ?	Casa de Gloria, al fondo un escenario.
4	Casa de Assumpta, entrevista con la muchacha.		Días después, ¿una mañana ?	Casa de Assumpta, al fondo un escenario.
5	Casa de María. Entrevista con la muchacha	53-62	Días después	Casa de María. Al fondo, un escenario
6	Después de la muerte de María, diálogo entre	63-72	Al anochecer. Día del entierro	Escenario vacío

	Gloria y Assumpta. Llega la chica		de María	
--	--	--	-------------	--

---

## **CRONOTOPOS: EL TIEMPO**

---

Hablaremos del TIEMPO DEL RELATO dividiéndolo de la siguiente manera:

A.-Tiempo externo al texto literario

A1.-Tiempo del autor: Finales del siglo XX.

A2.-Tiempo del receptor: “ “ “ “

CONCLUSIÓN : Coinciden plenamente y así se recibe mejor.

B.-Tiempo interno al texto literario

B1.-Tiempo de la enunciación : El mismo tiempo para todos los personajes

B2.-Tiempo de lo enunciado : También coincide

Todo lo que ocurre en el texto literario es propio del tiempo que estamos viviendo: las grandes actrices, las envidias, la forma en que llegaron al medio, las Escuelas de Arte Dramático, ...

Seguimos en los 90, década en la que se sitúan estas obras de Benet que estamos analizando.

Aunque el texto transcurra en los 90, se remite constantemente a décadas atrás cuando las grandes actrices de hoy, protagonistas de la obra, eran jóvenes, o adolescentes, es decir, estamos hablando de los 60-70 aproximadamente, y es aquí cuando sucedieron los hechos que marcaron profundamente la vida de Gloria, Asumpta y María y que recuerdan especialmente para la chica que quiere conocer la vida de Empar Ribera.

Son recuerdos que verbalizan en el presente, no son recuerdos que presenten en forma de analepsis.

El tiempo, pues, es el actual, pero los sentimientos que aparecen en el texto literario y los conflictos de las actrices podrían corresponderse con otros tiempos anteriores y quien sabe si posteriores .

La finalidad de estos saltos en el tiempo para los recuerdos es doble:

-Por una parte intentan que la muchacha conozca cómo era Empar Ribera y ese conocimiento le sirva para preparar el personaje de una obra sobre ella y que consiga su primer papel como actriz profesional.

-Por otro lado sirven para evaluar las trayectorias de estas tres mujeres y sus profesiones y que comprendamos que su forma de ser actual es una consecuencia de lo que ocurrió en aquellos tiempos. Cada una lo

vivió de una forma y eso determinó su profesión, su forma de ser y en general, su vida.

Este TIEMPO EN EL RECUERDO es lo más importante de la obra.

Vamos a detenernos, por tanto, en ese antes que se recuerda y el después.

### ANTES

PASADO ANTERIOR: En ese tiempo, que nosotros creemos y situamos en los 60-70, Gloria, Assumpta, María y Ana son amigas que estudian en el Centro de Arte Dramático y no están satisfechas con las clases. Admiran, como todo el mundo en esos tiempos a la gran actriz, ya muy mayor, Empar Ribera y a su hermano Enrique Ribera.

En el segundo curso llega al Centro esta mítica actriz para impartir clases, puesto que ya se ha retirado de la escena por la edad y consigue despertar el entusiasmo por las “tablas” en las chicas, al mismo tiempo que surge una gran vinculación entre ellas, que llega a ser extraacadémica.

Así transcurre un curso ( un año) y al siguiente, ya las alumnas en tercero, para retirarse definitivamente de toda actividad teatral, Empar Ribera decide montar un espectáculo como despedida y elige el texto de Eurípides “*Ifigenia en Áulide*” . Será, efectivamente, su auténtica despedida, porque sabemos que poco después morirá.

Pero surge la incógnita : ¿quién será la protagonista de la obra? y la Ribera, que aprecia verdaderamente a las cuatro chicas y no las quiere hacer sufrir deber tomar una determinación y decidirse por una. Será Ana. No podrá con la escena, el miedo al público, diferentes causas y un accidente fortuito( ¿?) del que no sabemos muchos detalles acaba con la vida de Ana.

Empar Ribera no volverá a elegir, pero el estreno lo llevará a cabo Gloria. Lo echaron a suertes entre ella y Assumpta. Ésta perdió y María no pudo asimilar estos hechos y abandonó la escena para siempre.

TODO ESTO OCURRIÓ MUCHO TIEMPO ATRÁS.

PASADO INTERMEDIO:

Las consecuencias de todo aquello hicieron que Gloria Marc triunfara, Assumpta empezó desde cero con papeles menores y María se dedicara a otra cosa, aunque relacionada con la profesión.

PASADO MÁS INMEDIATO:

Hoy Gloria es una diva de prestigio internacional, pero no quiere que la llamen continuadora de la Ribera y ella sabe muy bien porqué. La Ribera no la eligió a ella, pero ella se ha montado en su mente una fantasía sobre la veracidad de esa elección y con el tiempo ha terminado creyendo

que su fantasía ocurrió en la realidad. La frialdad con la que se hizo con aquel papel, después de muerta su amiga, es la que ha marcado su vida siempre, en lo profesional y en lo personal.

Assumpta, con el tiempo ha ido subiendo en el escalafón profesional y la televisión, por fin, la ha lanzado a la popularidad. Hoy es una gran actriz de reconocido mérito, pero no ha traspasado barreras internacionales. No olvida lo que ocurrió, la forma en que se llevó a cabo y lo que supuso para ella profesionalmente: la nada.

María, poco a poco ha llegado a ser una gran profesional del doblaje. Es reconocida su labor dentro del medio. Fuera no es nadie.

## PRESENTE

Gloria está sola, pero ha triunfado y cree, como quiso hacerlo la Ribera que su nombre no morirá, siempre la recordarán.

Assumpta ha tenido a su hermano, su esposo, su hija, su amiga María. Duda de su profesión y se plantea abandonarla y vivir, no después sino ahora.

María tiene cáncer y muere. Sabe de su vida anodina y de su envidia, igual que las demás, pero ha querido ser el elemento de unión entre ellas y a su muerte lo será aún más.



El tiempo de los recuerdos es todo lo que ocurre antes de empezar la obra.

En realidad, la obra sólo recoge el presente y los recuerdos que hemos puesto aquí como PASADO en general.

Y ahora cabría preguntarnos ¿ Y EL FUTURO?

Y LA RESPUESTA sería que el futuro es que POR FIN, TRABAJARÁN JUNTAS. Sin problemas, sin envidias, sin rivalidades. Los dos en una sola vida, la que empezaron llenas de ilusión y alguien truncó inconscientemente y ahora se puede reanudar, pero ya no son cuatro, solamente quedan dos.

El tiempo real de la obra, probablemente, sea un par de semanas, porque la chica se cita con cada una de las protagonistas dejando unos días de diferencia entre ellas, días que pasan en blanco en la obra y que sabemos que existen porque hacen mención a esos días anteriores que no están en el texto y en los cuales, por ejemplo, la chica va haciendo las pruebas del casting.

El tiempo del lector es lo que normalmente ocupa: aproximadamente una hora, más o menos.

---

## CRONOTOPOS: EL ESPACIO

---

Los diferentes espacios de los que tenemos noticia son los siguientes:

### ACTO 1:

A.- UNA ILUMINACIÓN INDEFINIDA EN LA  
CUAL HABLA LA MUCHACHA.

*(La luz que ilumina una pequeña zona del escenario nos permite ver a una Muchacha muy joven) p. 9*

B.-UN TEATRO DESPUÉS DE UNA  
REPRESENTACIÓN.

*(Se ilumina el espacio. Estamos en un escenario a la italiana, con la embocadura pintada de azul y oro. Un escenario vacío, avejentado por el uso, de paredes desnudas. Sin ningún decorado, de momento. A excepción, quizá, de un ostentoso cortinaje que cuelga, semirrecogido, a un lado del mismo.) p.9*

C.-UN PLATÓ DE TV.

(Hace mutis. con ella desaparece también el cortinaje que, desde un lateral, ha enmarcado la escena, y aparece en su lugar un artilugio electrónico cualquiera de los muchos que pueblan habitualmente los estudios de televisión (cámara, focos, jirafa, etc...) (...). p. 12

#### D.-UN ESTUDIO DE DOBLAJE.

(Y hace mutis. La Muchacha la ve salir. Al mismo tiempo desaparece el elemento televisivo y aparece, en su lugar, un atril con algunos papeles; quizá también un haz de luz horizontal, intermitente, como el que producen los proyectores de cine. (...)) p. 15

#### **ACTO 2 :**

-LA CASA DE MARÍA ( CON UN ESCENARIO  
VACÍO AL FONDO)

(Luz. Gloria, Assumpta y María sentadas alrededor de una mesa que exhibe los restos de una cena. Al fondo, se adivinan las paredes desnudas del escenario) p. 19

Sabemos que es la casa de María, porque en el Acto anterior ella misma le dice a la chica que cenarán en su casa las tres.

**MARÍA.- Nos vemos de vez en cuando. Sí, puede decirse que seguimos siendo amigas. O eso parece. En cualquier caso, el próximo lunes Gloria y Assumpta cenan en mi casa. (p. 16).**

**ACTO 3 :**

-CASA DE GLORIA MARC (CON UN  
ESCENARIO VACÍO AL FONDO)

*(Luz. Elementos de un interior caótico. Libros. Un teléfono. Al fondo, se adivinan las paredes desnudas del escenario (...). p. 31*

**ACTO 4:**

-CASA DE ASSUMPTA ROCA (CON UN  
ESCENARIO VACÍO AL FONDO)

*(Luz. Elementos de un interior cálido y confortable. Libros. Un teléfono. Al fondo, se adivinan las paredes del escenario.(...) p. 41*

**ACTO 5 :**

-CASA DE MARÍA CAMINAL (CON UN  
ESCENARIO VACÍO AL FONDO)

*(Luz. Elementos de un interior anodino. Libros. Un teléfono. Al fondo, se adivinan las paredes desnudas del escenario. (...)) p. 53*

## ACTO 6 :

-TEATRO DESPUÉS DE UNA

REPRESENTACIÓN

*(El escenario está ahora completamente vacío. Cualquier tipo de decorado ha desaparecido. (...)) p. 63*

Por lo tanto, vemos que empieza igual que termina, en el mismo espacio. En total 5 espacios diferentes o uno sólo – el escenario vacío- con 4 posibilidades de variación.

Lo que sabemos de los lugares es fundamentalmente a través de las didascalias (minimalistas, siempre, las de este autor) y los diálogos, tal y como hemos apreciado.

Son espacios cerrados y todos están marcados por los límites de un teatro en el sentido clásico de éste. Muchas obras transcurren en estos límites, especialmente la ya nombrada en otras ocasiones “*Seis personajes en busca de autor*” de L. Pirandello, o la de S. Sinisterra, “*¡Ay, Carmela!*”.

Por otra parte, los distintos espacios que encontramos en cada uno de los actos sirven para definir a cada uno de los personajes. Así, por ejemplo,

en el Acto 1 cada escenario define una profesión a cada protagonista:

-Escenario vacío para la chica

-Teatro para Gloria.

-Televisión para Assumpta

-Estudio de doblaje para María.

Ya sabemos por estos elementos sus profesiones, que se ratifican con los diálogos.

En el Acto 2 el espacio y su decorado deben ratificarse con los diálogos, o mejor complementarse.

En el Acto 3 el decorado del espacio define la personalidad de Gloria: fría y caótica

En el Acto 4 el espacio se define como cálido propio de la personalidad de Assumpta.

El Acto 5 nos presenta la palabra “anodino” para reflejar lo que quiere decir de María.

El Acto 6 volvemos al escenario vacío.

Son espacios reales, reflejos de actitudes psicológicas y de momentos muy representativos en la vida de las protagonistas.

---

## **PERSONAJES**

---

Todos los personajes demuestran una gran INSATISFACCIÓN. María siente envidia de sus compañeras, por no haber seguido en la interpretación. Assumpta ha triunfado en televisión, después de llevar una vida en el teatro, que no le ha correspondido con el éxito que merecía tanta dedicación y esfuerzo. Y Gloria siente una gran insatisfacción personal.

El fracaso y la frustración marcan sus vidas, y también, por ahora, es lo que siente la chica porque no llega a alcanzar sus objetivos.

**PERSONAJES QUE APARECEN EN LA OBRA:**

- GLORIA MARC
- ASSUMPTA ROCA
- MARÍA CAMINAL
- LA MUCHACHA.

**PERSONAJES QUE NOMBRAN :**

- EMPAR(ENCARNA) RIBERA
- ENRIQUE RIBERA
- ANA

**PERSONAJES LITERARIOS QUE CITAN :**

- IFIGENIA
- BORKMANN
- ELA
- GUNHILDA
- AUTOR : SHAKESPEARE



<b>INTERVENCIONES</b>						
<b>PERSONAJES</b>	<b>ACTOS</b>					
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>TOTAL</b>
MUCHACHA	57	-	62	61	60	258
GLORIA	19	38	62	-	-	181
ASSUMPTA	12	36	-	61	-	172
MARÍA	28	32	-	-	61	121

<b>NÚMERO DE LÍNEAS</b>							
<b>PERSONAJES</b>	<b>ACTOS</b>						
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>TOTAL</b>
MUCHACHA	103	-	88	88	98	24	401
GLORIA	34	144	251	-	-	132	561
ASSUMPTA	93	121	-	280	-	115	609
MARÍA	41	90	-	-	216	-	437

## GLORIA

Es un personaje dramático que representa el tema mítico del “hombre como enemigo del hombre”, porque Gloria no dudó en enfrentarse a sus compañeras y pasar por encima de ellas para conseguir lo que pretendía.

Marca la TRAGEDIA DE HOY: el tener que soportarnos. El eterno infierno que Sartre imagina es, únicamente, el tener que escucharnos y reprocharnos nuestras miserias.

Sobre Gloria conocemos sus estudios de Arte Dramático, que compartió con Ana, Assumpta, María y otros compañeros. Con aquellas mantuvo una especial amistad. En segundo curso conoció las clases de Empar Ribera y en tercero fueron distinguidas, incluso con su amistad personal.

**Gloria.- (...) Entonces, de repente, en segundo curso, apareció ella, Encarna Ribera, un monstruo sagrado que se dignaba bajar a comunicarnos su sapiencia(p. 34)**

No fue la elegida para el papel protagonista de *“Ifigenia”* por la Ribera en el montaje de esa obra con la que culminaría su carrera, pero

hubo una segunda oportunidad cuando Ana no pudo seguir con los ensayos y la Ribera no volvió a decidir quién sería su protagonista. Gloria, con una gran sangre fría, de la que hará gala el resto de su vida, decide jugarse ese papel con Assumpta, ya que María no aprueba ese procedimiento. Ella será la triunfadora. Pero sus recuerdos, con el tiempo se han modificado, ha llegado a creer que fue la Ribera quien le dijo que podría hacerlo y esos recuerdos inventados han suplantado a los verdaderos acontecimientos, tal como sucedieron.

**Gloria.- (...) Quince días antes del estreno, Ana se puso enferma. Tuvo que dejar el papel. La Ribera estaba dirigiendo con energía, era su último esfuerzo, y la gente del teatro esperaba con expectación. Pero no había Ifigenia. Y entonces- ¿te he dicho, verdad, que sólo faltaban quince días para el estreno?-, entonces sí, entonces fue cuando el papel llegó a mis manos. “¿Te atreves?”, me preguntó la Ribera. Y mientras me lo preguntaba no había en su cara el menor rastro de simpatía. Era un rostro crispado, pero lleno de determinación. Dije que sí. Durante quince días no pegué ojo. estudiaba, ensayaba, estudiaba, ensayaba....el de Ifigenia no es, quizá el papel más largo, pero es el centro de la obra. Yo tenía que dar la ternura de una virgen que, a punto de casarse con el hombre que ama, acepta sacrificarse por el destino de su pueblo. La noche del estreno, las gradas llenas, la túnica que Encarna Ribera estaba ayudándome a ceñir, sus ojos fijos en mí, vigilante, y después , en el último momento, de nuevo la pregunta: “¿Te atreves?” Dije que sí con la cabeza y salí a escena (. (p. 38)**

Pero las cosas no fueron así, verdaderamente. Hay una serie de razones que no está dispuesta a descubrir ante los demás. Consciente o inconscientemente se lo oculta a sí misma, por eso será necesario que oigamos a otros personajes.

Empar Ribera expresó que la decisión sobre quien interpretaría a la protagonista la sabrían porque recibirían un teatrillo de juguete que era suyo y le había regalado su hermano Enrique.

Después del accidente de Ana, María expresa lo siguiente

**María.- (...) Entonces , de golpe, se abrió una puerta y entró Encarna Ribera. Llevaba un gran envoltorio en las manos. Al principio no dijo nada, sólo nos miraba. Nosotras también permanecíamos calladas. ¿Sabes lo que es un rostro demudado? La Ribera tenía el rostro demudado. Y una lágrima. No la vimos llorar. Pero la muerte de Ana se le había caído encima. A ella, sí. A ella, sin remedio. Después dijo que se sentía cansada, tomó asiento, y dejó el envoltorio a su lado. Empezó a hablar en voz baja. No se refería directamente a Ana. No necesitaba demostrar nada. Recuerdo que yo la miraba y me sentía avergonzada por lo pobre de mi dolor. La miraba y pensaba : Se acabó la Ribera, se acabó. Por eso me sorprendí al darme cuenta del sentido de las palabras que la anciana actriz iba destilando, lenta y sin expresión alguna: decía que los ensayos de Ifigenia no podían interrumpirse y que faltaban sólo quince días para el estreno. Que, evidentemente, el papel tenía que ser para una de las tres. Que no se sentía con fuerzas de volver a elegir y que decidiéramos nosotras mismas quién se lo adjudicaba. Se levantó, agotada por el esfuerzo, y señaló el envoltorio. “Es el teatrillo- dejó caer-. Decidme quién se queda con él y sabré quién debe empezar a ensayar Ifigenia esta misma tarde”. Y se marchó. Arrastraba los pies.**

(---)

**María.- (...) Al quedarnos solas yo fui la primera en reaccionar. ¡Que suspendieran el espectáculo; qué se había creído aquella bruja! Un minuto antes me moría de vergüenza porque mi dolor por la muerte de Ana se quedaba pequeño comparado con el suyo, y ahora no entendía nada...Mi indignación crecía por minutos. No sé qué otras cosas llegué a decir, pero no dejé de hablar durante muchísimo rato. Por fin, me quedé en silencio. Mis amigas callaban también. De hecho, no habían abierto la boca todavía. Entonces, una de las dos, no recuerdo cuál, empezó diciendo que la obra se estrenaría, quisiéramos o no. Nosotras no éramos nadie para impedirlo. Y retomar el papel de Ana sería el mejor homenaje que podríamos ofrecerle. Llegó un momento en que hablaban las dos a la vez, quitándose la palabra, terminando una las frases de la otra. Parecía que estaban leyéndose el pensamiento. Y las dos se pusieron perfectamente de acuerdo. Después de darle varias vueltas , la conclusión final fue ésta: puesto que se trataba de un honor**

**al cual ninguna de las tres queríamos renunciar, no quedaba otra solución que echarlo a suertes y jugarnos el teatrillo.(...)(p. 58)**  
(...)

**Se jugaron el teatrillo a una partida y con él, el papel de Ifigenia. Con auténtica fiebre de tahures. Vigilando cada movimiento, con los ojos brillantes, deseando que la otra se hundiera, desapareciera... Las grandes amigas se habrían matado por aquel papel. Gloria ganó y Assumpta perdió. Esa parte de la historia no te la han contado, pero la recuerdan. Ya lo creo que la recuerdan. La recuerdan tan bien que nunca más han vuelto a trabajar juntas. Y nunca lo harán. (p. 59)**

Aquello marcó su vida; desde entonces es la gran actriz internacional consagrada, a quien todo el mundo admira, por su personalidad, su profesionalidad y su fuerza. Pero está sola. Siempre lo ha estado. Amó a Sean, pero él, estaba casado con otra y murió. Su mujer casi no la dejó acercarse . Estuvo en Londres tres semanas mientras él agonizaba en un hospital

**Gloria.- Pues a mí me hubiera gustado tener algún amigo, aquellas tres semanas. Pronto hará un año. A vosotras puedo contároslo. Me dijeron que era irreversible y que no le quedaban más de quince días. Cogí el primer avión y me planté en Londres. Total, para poder verle apenas. Y menos mal que no estaba en su casa. En la clínica era más fácil. Pero su mujer se pasaba las horas a su lado, y yo solo era “la otra”. Intenté hablar con ella para llegar a un acuerdo, pero no quiso ni verme. (p. 21)**

Siempre ha estado sola. Su sangre fría inicial, ha sido el detonante de su vida. A partir de aquel episodio por el papel de Ifigenia, nunca ha podido tener sentimientos

**Gloria.- Sean ha sido el hombre que más he querido en este mundo, pero, a pesar de eso... ya hay otro en su lugar. A la vida hay que ganarla por la mano. No pienso morir rabiando. He hecho el amor con un pianista que paseaba sus dedos por mi cuerpo como si estuviera interpretando a Mozart. Tuve un breve y vergonzoso “affaire” con uno de esos forzudos que se dedican a la lucha libre; me estrujaba entre sus bíceps al tiempo que lloraba feliz de poder echar un polvo con una señora como yo; durante unos meses estuve entrando y saliendo protegida por escoltas que me obligaban a camuflarme de las maneras más insólitas, sólo porque mi amante de turno era ministro. Y después..., o antes..., hubo un muchacho de diecisiete años, italiano, como una pintura de la escuela veneciana, que nunca estaba satisfecho y que se convirtió en un dulce discípulo amoroso...Y ya que estamos solas, voy a confesarlo, conocí a una lesbiana preciosa y me dije, ¿por qué no? No estuvo nada mal. Con sexo o sin sexo, he tenido relación con la mitad de los nombres importantes que desde hace años aparecen en los suplementos de cultura de todos los periódicos. Todo esto, gracias al teatro. El teatro me ha dado noches de intensidad fosforescente, noches de auténtica borrachera emocional. Tantas, que no sabría con cual quedarme. O quizá sí. Cuando hice Clitemnestra en el Odeón romano de Herodes Atico, bajo la Acrópolis. Mi voz sonaba junto a las piedras que habían oído por primera vez aquellas mismas palabras del primer dramaturgo de la historia. Recuerdo que levanté la mirada al cielo para contemplar la bóveda estrellada mientras recitaba mi texto, y sentí que los siglos se fundían, que el tiempo desaparecía. Por un instante creí vencer al monstruo. A mi manera, he dominado la vida ¿no os parece? Todavía no he trabajado en Epidauro, pero no se puede tener todo. (...)(p. 24)**

Porque esa es una de las obsesiones de este personaje : la inmortalidad , que cree puede lograr a través del teatro, de la interpretación. Ese es el MONSTRUO del que habla: la muerte, que ella , en aquella representación parece esquivar. Ya allí, interpretando creyó alcanzar la inmortalidad. Por ella, su nombre permanecería siempre en la mente de todos. Ella, Gloria Marc , no moriría. Es una forma de ser inmortal.

Pero su amiga Assumpta la parodia y ahí se ve una nueva proyección de este personaje, cómo la ven sus amigas. Primero se ríen de ella y sus especulaciones sobre vencer a la muerte. Y después

**Assumpta.-(...) ¿Soy una mujer frustrada? No tanto como vosotras, quizá porque yo he hecho el amor con un cuadro de la escuela veneciana... y con un orangután de la selva africana... y con una lesbiana... O con dos. (...) He llegado, pues, a la cima. (p. 25)**

Y María aún aclara más

**María.- (...) ¿Sabes que dicen de ti, Gloria? Que eres frígida (...) (p. 29).**

Y ella , ahora es la gran Gloria Marc, no hay nadie como ella. ¿Qué más da ya cómo empezara?. Aquella historia de tiempos pasados la catapultó. Ella sólo aprovechó la oportunidad y ha llegado hasta donde ha llegado.

El autor la describe en una acotación

*(Una mujer madura, pero todavía atractiva, vestida de una manera cómoda, pero elegante, cruza el escenario con paso rápido y seguro( p. 9)*

Lo que nos da una cierta idea sobre su aspecto físico.

No tiene tiempo para nada ni para nadie, pero encuentra un hueco en su agenda para hablar a la chica sobre la Ribera, que estuvo tan ligada a su propia vida. Y dice

**Gloria.-(...) No hubo nadie como la Ribera y cuando te digan que yo soy su sucesora, no hagas caso. Mentira. La Ribera fue la Ribera. Y yo soy yo. Eso es todo.**

Con Assumpta tiene un cierto apego, pero cuando murió el hermano de ésta, la persona que su amiga más quería , Gloria no fue al entierro. Tampoco irá al de su amiga María, cuando muera. Sólo estuvo en el de la Ribera, porque se lo debía. Le debía lo que ella , en realidad, no le dio.

Pero ahora, con esa muerte recapacita. No quiere que Assumpta se aleje mucho de ella. La Primera muerte, la de la Ribera, la liberó de sus sentimientos sobre lo que esperaba de ella- que la hubiera elegido- y no hizo. Ahora ya muerta , no queda nada. No le debe nada.

La segunda muerte, la de su amiga Ana, fue el obstáculo que se cruzaba en su carrera para llegar donde quería y la tercera muerte, la de María será la que la haga darse cuenta que no tiene por qué seguir sola.



Tiene a su amiga Assumta. Se separaron por un azar de la vida. Un juego, pero la vida es algo más que eso. La vida de una persona la construyen varias de su entorno y no podemos prescindir de ellas, aunque sean enemigas nuestras porque forman parte de nosotros y mantienen el recuerdo de nuestra vida, recuerdo que a veces ni siquiera nosotros mismos perduramos., por eso le dirá a Assumpta que la necesita, que necesita saber que está ahí., aunque en el fondo siga sintiéndose sola

**Gloria.- (...) Si hubieras escogido como yo la soledad, desde un principio, ahora no te sorprendería tanto. Supongo que todo el mundo está solo. Y cada uno se defiende como puede. YO TENGO EL TEATRO.(p. 66)**

Y eso es para ella el teatro: su vida, y los espectadores, a los que respeta, de los que siente miedo, su reto.

**Gloria.- ¿Qué sientes cuando se hace la luz y tienes que salir a escena?**

**Assumpta.- ¿Qué sentía? Terror. No habría salido.**

(...)

**Gloria.- Yo también. Y es magnífico. Tu propio miedo, tu terror, aquí, a este lado de la luz, y su espera escéptica o ilusionada, en el otro lado; la espera de esos cabrones que han pagado para mirar. No he perdido ninguna de las sensaciones del primer día. Salgo a la luz y les vomito mi terror, vomito una historia que va tomando forma a medida que el miedo se va convirtiendo en palabras. (...) Pero estás indefensa ante ellos. Y pueden joderte. Salgo a la luz, les vomito mi historia, me aplauden, seguramente, pero sigo estando sola. Aunque algo siempre se gana, ¿por qué no? Lo bastante para seguir tirando. Tú lo has dicho.(p. 66)**

Y eso es su vida y el teatro. Dos vías que a veces no logra separar.

**Assumpta.- ¿Cómo te las arreglas? ¿No resulta agotador decir siempre lo que conviene y nunca lo que apetece? ¿Cuándo dejarás de interpretarte a ti misma? Debe ser un buen sistema. Te ha funcionado muy bien. ( p. 63).**

Y así es Gloria Marc. Su nombre lo dice todo, con el teatro ha llegado a la Gloria, lo que ella ha pretendido siempre.

**Gloria.- (...) Puede que alguna vez, por esos mundos de Dios, haya tenido que salir a saludar con más asco que ganas, ¡pero juro también que me dejado la piel! ¡Sin miedo, con agallas, sin pensármelo dos veces y sin tener que arrependerme después! Durante aquella primavera y aquel verano que tú y yo sabemos, aprendí que las personas estamos solas. ¡ Un gran descubrimiento! Así es como seguí adelante, cada vez más lejos, yo y mi teatro, hasta donde he podido. ¡Y no me quejo de a lo que he llegado! (p. 28)**

Esa ha sido su ley de vida: trabajar, sola y hacia adelante.

Todo lo que vemos ahora en el texto está marcado por lo que no aparece en él. Todo lo importante ha transcurrido antes de que empezara y lo que leemos en el texto son las consecuencias de aquellos actos que marcaron a varias personas, a los personajes de la obra dramática.

¿Y después? Siempre nos quedará esa incógnita. ¿Trabajarán juntas o no ¿

María ratificaba que nunca lo harían. Gloria quiere convencer a Assumpta de que sí, que deben hacerlo, que se lo deben a las demás y a ellas mismas y esa nueva unión, re- unión de las dos nos deja un atisbo a la esperanza, ese atisbo al que Benet es tan aficionado: una esperanza, cuando la vida suele presentar pocas o ninguna.

¿Qué más podemos decir? Que es un personaje valiente, soñador, desengañado, que creó un conflicto determinado y ahora plantea una dualidad de amor/ odio y que va cambiando a lo largo de la obra.

Sirve para indagar en nuestro propio interior, en el de las personas y es un personaje un poco rechazable por parte del lector, aunque su altanería solo oculta su soledad y su indefensión.

Sus problemas han marcado su trayectoria vital y su conducta fría, incluso sexualmente, se deriva de los acontecimientos que devinieron su entrada en el mundo del teatro.

Continuamente habla y demuestra su grandeza y en el fondo es un grito desgarrador de búsqueda de ayuda, habla de inmortalidad, pero insinúa que no puede ya con su vida y es el personaje alrededor del cual giran los demás.

¿Y del teatro, qué dice? Que presenta un futuro incierto, que forma parte de la nostalgia.

Y por último nos quedaría cuestionarnos :

¿Qué espera Gloria Marc?

Y casi nos atreveríamos a contestar que retomar su vida junto a sus amigas en el punto que la Ribera interrumpió su amistad presionando para que entre ellas mismas eligieran a la sustituta, para que entre ellas mismas se destrozasen, para que rompieran esa amistad, que ni el tiempo ha podido, en el fondo, acabar. La echaban de menos y como decíamos, todas son una sola y deben volver a serlo, aunque dos de ellas hayan muerto.

Y lo reafirma claramente María

**María .- (...) Ellas querían el teatro para exhibir impudicamente su narcisismo. En el teatro, las heroínas lloran, se desesperan, su amante las abandona para siempre..., pero no están solas, les quedan los espectadores... Gloria y Assumpta, pase lo que pase, tendrán siempre los aplausos del público.**

**Muchacha.- ¿Estás juzgándolas a ellas o a los espectadores en general?**

**María.-Estoy hablando de dos amigas mías. ¡Y sabes una cosa? Son buenas. Muy buenas actrices. ¿Y quieres saber otra cosa? Da igual lo que ellas piensen o deseen. La verdad es que, en definitiva, siempre consiguen lo que la Ribera pretendía: sus interpretaciones sirven de consuelo al espectador. (p. 59)**

## ASSUMPTA

Podríamos decir que es el personaje-kcomplemento del anterior. Es la otra cara de la misma moneda.

El autor , Josep M. Benet nos la presenta con escasas palabras, como siempre, en una acotación

*(...Entra ahora otra mujer madura, de facciones enérgicas, vestida con aire deportivo, informal. Habla sola. O eso parece. Aunque puede también que hable en voz alta intencionadamente, para que alguien en concreto se dé por enterado) p. 12*

Es una mujer de gran carácter, con una personalidad fuerte, que ha tenido que trabajar, mucho, para llegar donde está y no está dispuesta a consentir que otros no trabajen en la misma medida que lo hace ella.

**Assumptta .- ¡Si no saben hacer televisión que se vayan a escardar cebollinos! ¡El realizador, un inútil! ¡El productor, otro inútil! ¡Y los actores, más inútiles todavía! Me gustaría saber de dónde los han sacado. Seguro que cobran sueldos de mierda. ¡Claro, por eso les han contratado!, ¡Hala!, no preocuparse, que para eso tenemos a la Roca: para que nos saque las castañas del fuego y resuelva todos los problemas ¡Pues vais listos, queridos míos, vais listos! ¡Porque a mí me pagan para salir en pantalla a enseñar esta cara de pan bendito que Dios me ha dado, y para que el personal se meee de risa con mis gracias, no para quitarles los mocos y limpiarles el culito a unos técnicos que no saben dónde hay que poner las cámaras y que se cagan patas abajo cuando me ven la cara de cabreo! (p.12**

Después de dejarse la piel en los escenarios, la fama le ha llegado lejos de estos, en la televisión y reniega de ella

**Assumpta.- (...) Yo también soy “popular”, y me sueltan una pasta gansa por hacer el imbécil y para que todo el mundo diga : Huy, la Rocas, qué graciosa, qué simpática; habla igual que tía Catalina, ¿te acuerdas? Sí, hombre, sí, aquella que estaba un poco lerendi...” Nena, en la tele sólo se hacen mierdas, pero si quieres ser popular métete en la tele, no lo dudes...yo llevaba veinticinco años de actriz. Me había pateado los mejores teatros, había respirado el polvo de casi todos los escenarios, y tenía mi nombre, tenía “cartel”, y un buen currículum, no creas, con obras serias, con obras de ésas que hablan de seres humanos y del sentido de la vida, pero...no puede decirse que fuera “popular”. No, qué va... A mí lo que me ha hecho popular y millonaria- millonaria, bonita, millonaria!- es la tele. Así que : ¡Larga vida a la tele!” Pero, ¿sabes lo que te digo? ¡¡Que estoy hasta los ovarios de la tele!” ¡¡Que a mí no vuelven a verme el pelo por aquí!! ¡¡Que la Roca no aguante más!! ¡¡ME VUELVO AL TEATRO!!! Sí, pero tranquilos, tranquilos, que no desaparezco del todo (...) (p. 13).**

Su vida personal ha estado marcada por su hermano (que la ayudó siempre) y al que amaba, pero ya murió.

**Assumpta.- Fue peor que la muerte de mi madre. Con él me sentía protegida, aunque sólo era tres años mayor que yo...¿Qué os voy a contar, no...? Y aquella noche, una llamada de teléfono, y corriendo al hospital...Un accidente...Había perdido el ojo izquierdo...Y con el otro apenas si me veía...Le apretaba la mano...Él sabía que se estaba muriendo...Y yo venga a hacer teatro, que para eso soy actriz. Pero el monstruo ya estaba allí, entre los dos. Fue demasiado (p. 20)**

También su vida ha estado señalada por algunas aventuras, parece ser que injustificadas y un marido que aunque no le es fiel, no la abandona

nunca, y sigue a su lado. Cuando cree que la Muchacha es periodista le grita

**Assumpta.- ¿¿Qué?? ¡Aire, guapa!;Ya puedes irte por donde has venido! ¡Yo no concedo entrevistas! ¿No me in-te-re-sa salir en la prensa del corazón! ¿ Yo no permito que “fotografien los rincones más íntimos de mi casa”, ni concedo exclusivas para contar que mi hombre me ha dejado tirada, ni dejo que me “sorprendan” al salir de la clínica después de arreglarme la nariz y estirarme los pellejos! ¡Conste que en mi casa hay rincones preciosos, que los hombres me han dejado tirada miles de veces y que, cuando me apetece, hago que recorten o estiren lo que me venga en gana! ¡Pero eso pertenece a mi vida privada! ¡eso sólo me incumbe a mí! ¡Y los periodistas, en general, os podéis ir todos a tomar por el culo! ¡Aunque os guste! ¡A mi no me importa! (p. 14)**

Pero nunca ha estado sola. Gloria se lo recuerda con cierta amargura por su parte

**Gloria.- De todos modos, cuando murió Francisco tú tenías a María, que no baja nunca la guardia. Y a tu marido..., y a tu hija..., y a los amigos...Cuando Sean la palmó , no tuve a nadie a quien arrimarme.(p. 20)**

María le ha demostrado muchas veces que la quería, que la ha querido desde que eran adolescentes.

Y ahora su vida la resume muy bien cuando dice

Assumpta.- Llego a casa agotada del trabajo, cabreada con las noticias del día, cagándome en la madre que me parió...(…)Me encuentro con ese hombre( su marido) sentado en la butaca y aunque no hay ninguna diferencia entre hablar con él o hablar con un mueble, dado que él al menos tiene cierta apariencia de persona, le hago receptor de mis ataques: descargo mis bilis sobre él, me desahogo, hablo sin parar, suelto disparates. Él me mira y sonrío, con esa estúpida sonrisa de feliz complicidad, sin abandonar para nada su aire plácido y conformista. Me subleva, me saca de mis casillas. Me cabrea tanto, que una vez, solo para joderle, no pude más y...se me escapó, no supe callara tiempo. Ya me había cagado en todo, desde lo más abstracto, este país, hasta lo más concreto, o sea él mismo. Y él nada, impertérrito, como siempre. Entonces, sin solución de continuidad con lo que estaba diciendo, que no sé ni lo que era, le solté -¡paytapán!- que había tenido un amante. Que lo había tenido yo, no él. Hubo un rato de silencio. Y entonces, por fin, abrió la boca. Éstas fueron sus palabras : “Contigo es imposible aburrirse. ¡Contigo me reiré siempre!” Acababa de confesarle por primera y única vez en mi vida la existencia de mi amante, y él: “Que hay que ver lo que río contigo”. Así pues, tengo que admitirlo, debo de ser graciosa.(p. 23)

Conocemos su trayectoria vital por ella misma

Assumpta.- (...)Yo me quedé sin padres muy pronto, y tuve la suerte de que mi hermano el mayor, que en paz descansa, me ayudaba en lo que podía...El pobre. Trabajaba como una mula. Tuvo que privarse de muchas cosas para salir adelante, y para sacarme adelante a mí también. ¡Nadie, nunca, me ha querido como él! Pero yo tampoco me dormía, y al terminar los estudios de teatro- que hubiera podido ahorrarme perfectamente-empecé aceptar con gusto cualquier papelito que quisieran darme en las compañías profesionales. ¡Cualquiera! Cerré fuerte los ojos, me olvidé de Antígonas y de Julietas, y fui aceptando al vuelo cualquier cosa que supusiera salir al escenario, decir tres frases y cobrar al cabo de la semana. Quedé curada de espantos el día que me contrataron para un vodevil de lo más cutre. Me cogieron, me tiñeron de rubia platino, me enfundaron un biquini y tuve que salir ante el público a enseñar aquel cuerpo de fideo – a pesar de todo era jovencita, o sea que “carne fresca”- y a decirle cuatro gilipolleces al primer actor de turno...Lo único que importaba - ¡Dios mío!- era que les alegrara la vista a los espectadores. (. 43)



Y profesionalmente, como decíamos, le costó llegar, con papeles cortos, de criadita, de mujeres de “carne y hueso”, no clásicos que no entiende nadie, como ella misma dice, e hizo triunfar su vertiente cómica

**Assumpta.- (...) Estando yo por medio las carcajadas son seguras (p. 23)**

El teatro es su vida, su pasión. Eso lo ha heredado de su creador Benet. No tiene ínfulas de grandeza

**Assumta.- De tú. Y no me llames “señora”. Soy Assumpta Roca. O la Roca a secas. Un apellido vulgar, de persona corriente. Pero es el mío y no lo cambiaría por nada. O sea, que de tú. Y olvídate de “señora”. (...)**  
**(p. 15)**

Presenta una imagen dura, que al fin y al cabo sólo protege sus sentimientos, aquellos que quedaron arruinados cuando Gloria ganó el papel de Ifigenia. Desde entonces trata a Gloria con desdén, con desprecio recíproco, pero no pueden vivir una sin otra, por lo menos saber que están ahí.

Gloria la parafrasea y se burla de ella parodiándola ante la misma Assumpta.

**Gloria.- Odio la televisión. La televisión me ha hecho popular. No me interesa ser po-pu-lar, Cualquier pedorrilla con culo y tetas de silicona**

puede ser po-pu-lar. Yo soy una actriz. Pero, claro, me gusta el dinero y he tenido que sacrificarme. Ahora soy millonaria y puedo cagarme en la tele que me ha hecho rica. Pero al mismo tiempo me he convertido en el payaso del país. ¡Oh, Dios mío, qué injusticia! Yo no soy un payaso.”  
¿Por qué te disgusta tanto ser un payaso...? “Por favor, soy una actriz. Una actriz capaz de todo. drama o comedia. Gran trágica o payaso...No. No, no, las tragedias no...Las tragedias, las tónicas, los coturnos...;Uf!;Qué ridículo...! No...Y los payasos, tampoco. Pobres títeres sin alma...No. Prefiero las medias tintas. Sí, un drama. O una comedia. He escogido el escaparate de las medias tintas. y una vida tranquila. También a medias tintas. Claro que a veces, ¿verdad?, a veces siento como una especie ...una especie de añoranza...” Añoranza ¿de qué? ¿te acuerdas? Las tres nos acordamos. ¿Cuánto hace ya de aquel final de primavera y de aquel principio de verano? ¿Eh...? ¿Añoranza de qué, Assumpta? Tal vez no sea ésa la palabra adecuada. No. Puede que sea añoranza ...No sé. ¿Envidia, quizá? (p. 26)

Gloria le reprochará que siempre ha sentido su envidia cerca, que su marido se la pega con todas, que solo ha tenido un amante y tal vez, incluso fuera inventado. Pero su acusación irá más lejos

**Gloria.- (...)** La absoluta mediocridad de una individua que no ha tenido el valor de vivir su vida y que morirá rabiando por todo aquello que ha dejado que se le escapara de las manos. Te habrás consumido en este país de opereta, sin el valor necesario para saltar más allá de un mar que apenas es un charquito y de unas montañas que no son sino cajitas de cartón. Tú has escogido, hija mía. Y envíame, si eso te hace feliz. ¡Pero no pretendas arañarme!;Vete a arañar a quien tenga la culpa de tus males!;Ponte frente al espejo y aráñate a ti misma! Por cierto, puede que así consigas arreglarte la cara , porque después de la última operación te han dejado fatal

**Assumpta.-**Tú, en cambio, has conseguido que tu cara, que ya empieza a estar irremisiblemente ajada, mantuviera durante bastantes años un cierto marchamo internacional. La gran Gloria Marc, de avión en avión, de festival en festival, codeándose con las divinidades, siempre entre figuras de portada de revista especializada, pero con mucho cuidado de no meter la pata, para no desentonar, sirviéndole a un público de momias ilustres el único menú que esperan y están

**dispuestas a aceptar, un menú de cinco estrellas. ¡Mierda pura esterilizada, perfumada y servida en bandeja de plata! (p. 27)**

Las dos tienen muchas acusaciones que lanzarse. Mucho rencor porque el pasado siempre pasa factura.

Gloria ha preferido arriesgarse, aprender a estar sola y así llegar lejos.

Assumpta, por su parte ha preferido salvarse con el teatro, servir, no al teatro, sino a los que iban a verla y para que se vea claramente cuál es su posición dirá aquella célebre frase

**No he tenido amantes, es cierto; pero ahora me doy cuenta de que nunca he estado sola.(p. 28).**

Cuando se jugaron a una partida estrenar *Ifigenia*, sabiendo que aquella iba a ser su gran oportunidad, Assumpta perdió y tuvo que empezar desde cero, recorrer todos los escenarios, hasta labrarse un nombre y luego triunfar en la televisión, aunque diga que triunfar en la televisión es fácil. Aquel episodio fue muy importante para ella, por eso confesará

**Assumpta.- (..) Yo necesitaba trabajar y lanzaba cables por si alguien quería contratarme. Sabía que, fuera donde fuera, no me tocaría**

**ninguna Ifigenia. El sueño se realizaba para otras, a mí me quedaba la realidad (...) (p. 47)**

Y María lo vio así

**María.- (...) Las grandes amigas se habrían matado por aquel papel. Gloria ganó y Assumpta perdió. (...) (p. 59)**

Esa será la vida de Assumpta.

## MARÍA

Es la tercera “amiga”: María Caminal. Sobre esta relación se pronuncia de la siguiente manera

**María.-Nos vemos de vez en cuando. Sí, puede decirse que seguimos siendo amigas. O eso parece. En cualquier caso, el próximo lunes Gloria y Assumpta cenar en mi casa. (p. 16).**

Con el tiempo dejó el teatro y se ha dedicado al doblaje. No le gusta hablar de ello, pero con el paso de la obra sabremos que no quiso participar en aquel juego macabro que seleccionaría a una de ellas para interpretar Ifigenia, una vez que Ana había muerto y la Ribera no quiso volver a elegir a nadie. No le pareció bien la frialdad ante esa decisión de jugarse el papel de Gloria, ni que Assumpta aceptara, a pesar de lo que podía suponer perder.

Sus principios, sus valores se lo impidieron. Ella, María, abogaba por suspender el estreno, por dedicar un tiempo a la memoria de Ana, por la integridad de lo que para ella suponía el teatro.

Ahora, con el tiempo mantiene con Gloria y con Assumpta, una relación que acepta la realidad, tal como ha venido. Gloria es una estrella y

Assumpta ha triunfado con esfuerzo. Ella no, pero nunca perdonó a Gloria, aunque la diga que la quiera, su forma de ser, esa frialdad que caracteriza todos sus actos y su vida, no querer a nadie, a pesar de que ella diga que su amor en la vida fue Sean. María sabe que no es cierto. No puede amar a nadie después de lo que sucedió tras la muerte de Ana. Con Assumpta ha estado siempre, especialmente en los momentos duros por los que ha pasado ésta: la muerte de su madre, de su hermano, la soledad de su vida con su marido. Siempre ha estado a su lado. Al fin y al cabo, en cierto sentido, fue una perdedora como ella.

A las dos digamos que “las quiere”, las anima a trabajar juntas, tal como propone Gloria. Un proyecto juntas, un “Ibsen” juntas, por primera vez. Pero en la cena, esa “última cena” que disfrutarán las tres amigas, ya vemos que María no se encuentra bien. A pesar de todo, las aguanta y las atiende y de vez en cuando las reprocha no recordar a Ana. Las llama “mis dos brujas favoritas”.

Es consciente de no ser nadie a su lado, de ahí que deje hablar a Gloria vanagloriándose delante de ellas de quién es, qué ha conseguido y cómo domina el mundo. También deja que Assumpta hable de sí misma, más bien de sus problemas con la vida y con el teatro. Pero ella cuando habla de doblar la película que ha hecho Gloria, sobre su propio trabajo dice que puede hablar poco, con cinco minutos la bastan.

**María.- Pues se acabó. Cinco minutos . El asunto no merece más. Ahora podéis seguir con lo importante, que yo os escucho. (...) (p. 22)**

Ella misma cuenta su vida del siguiente modo

**María.-Un momento. Todavía no he hablado de mí ni de mi espléndida carrera. Seré breve, porque estoy cansada y porque ninguna de las dos va a llevarme la contraria. Gracias. Mi espléndida carrera. En un principio quería ser actriz. Lo queríamos las cuatro. Nosotras tres... y ella. Pero el verano se acabó y yo me refugié en el doblaje. y ahí me quedé. Presto mi voz a las actrices de verdad, cambio su idioma por el mío, procuro hacerlo lo mejor que puedo. Soy una gran profesional. También dirijo otras voces que luego doblan a otros actores y a otras actrices. Y también procuro hacerlo bien. Sí, ya sé lo que pensáis. Un trabajo rastrero, un trabajo casi, casi indigno. Por lo menos, indigno de vosotras. Un trabajo efímero. O así me lo parece. Hace cien años el doblaje no existía. Y dentro de cien años tampoco existirá. Podría ser, ¿por qué no? Una pena. ¿Os doy lástima? Pues lo siento por vosotras, porque solo soy vuestro reflejo. Podéis pelearos, discutir sobre cuál de las dos ha tenido más noches de éxito, pero todo pasará, vosotras y vuestro recuerdo, y también el recuerdo de las obras, grandes o pequeñas, que habéis representado. Y puestos a decir, Hasta Shakespeare desaparecerá. Shakespeare. es sólo cuestión de tiempo. ¿Por qué no os lo tomáis con calma? Anda, dejad que pase el tiempo. No existe el futuro. No hay nada que sea inmortal. Y vosotras erre que erre, pretendiendo lo contrario. No. Lo siento. Nada. Saberlo ayuda a seguir adelante con cierta serenidad y sin resentimiento. Sin ningún tiempo de resentimiento por antiguas historias de tiempos ya pasados. Bueno, puede que sí; puede que todavía me quede un poco de resentimiento. Y hablando de otra cosa. ¿Sabes que dicen de ti, Gloria? Que eres frígida. ¿ Y sabes que se comenta de ti, Assumpta? Que has pasado por encima de los cadáveres de todos los que se han cruzado en tu camino. Ahora ya podéis marcharos. Buenas noches. (p. 28-29)**

Así conocemos sus propios sentimientos. Nunca ha podido superar aquello. Y la consecuencia es su insatisfactoria vida. Pero sus amigas sueñan con que gracias al teatro van a ser inmortales. Sus éxitos permanecerán y se hablará de ellas y María es la única que sabe la verdad,

que ellas no quieren admitir. Todo pasa. Es cuestión de tiempo y ellas también pasarán. Lo que hicieron no servirá de nada, porque ellas también tienen un fin, ...igual que lo tuvo Ana.

Gloria cuando habla del pasado no menciona a María. La considera una inferior. No es de su categoría profesional. Ella también se infravalora a sí misma.

Assumpta la aprecia. Sabe que la tiene cerca.

Por todo ello, en el acto 5 María vendrá a aunar los recuerdos de Gloria y Assumpta, que no concuerdan, que cada una ha ido cambiando con el paso del tiempo y tergiversándolos a su manera, para que coincidan con lo que hubieran querido que ocurriese verdaderamente, pero no fue así, y ahora por eso los recuerdos son tan desconcertantes y difieren tanto entre sí. María lo aunaré y reconocerá qué fue de aquel teatrillo que la Ribera regaló a Ana como seleccionada, pero que a su muerte dejó allí, para que la que fuese a interpretar a Ifigenia, una de las tres, elegida entre ellas mismas, se quedara con él y sus recuerdos relatan

**Muchacha.- ¿Tú sabes qué se hizo de ese teatrillo?**

**María.- Mejor que nadie. De alguna manera aquel teatro simbolizaba , con sus decorados, con sus figuritas, con el cariño de quien se lo había regalado...con todo eso, aquel teatrillo simbolizaba para ella, el Teatro, con mayúscula. O sin mayúscula ni minúsculas. Y tomó la decisión de regalárselo a quien consideraba su heredera. Lo había dicho muchas veces. Y lo dijo una vez más el día que anunció que quería dirigir “Ifigenia” y después retirarse para siempre. Ya he dicho**



que además de una mujer muy dura y muy exigente, era sobre todo, y vuelvo a repetirlo, una gran sentimental... Y como además tenía un pelín de cursi, o de anticuada, y le gustaban los golpes de efecto, pues... muy solemne nos anunció: “No puedo dividir el teatro en cuatro partes. Lo enviaré a una de vosotras. Y la que lo reciba sabrá que es mi *Ifigenia*”. (p. 56)

Confiesa que al enviar el teatro a Ana, se murió de envidia y que la envidia nunca más la ha abandonado.

**María.- Las odio. Y las quiero. Las admiro. Y sobre todo... Ya te lo he dicho antes : sé que ellas se envidian entre sí, pero yo las envidio infinitamente más a las dos. La envidia no me ha abandonado nunca. Puede que la envidia tenga más fuerza que la verdad. (p. 60)**

Pero Ana murió y reconoce que entonces las tres amigas que quedaron se hundieron, pero

**María.- (...) Entonces, de golpe se abrió una puerta y entró Encarna Ribera. Llevaba un gran envoltorio en las manos. Al principio no dijo nada, sólo nos miraba. Nosotras también permanecíamos calladas. ¿Sabes lo que es un rostro demudado? La Ribera tenía el rostro demudado. Ni una lágrima. No la vimos llorar. Pero la muerte de Ana se le había caído encima. A ella, sí. A ella, sin remedio. Después dijo que se sentía cansada, tomó asiento, y dejó el envoltorio a su lado. Empezó a hablar en voz baja. No se refería directamente a Ana. No necesitaba demostrar nada. Recuerdo que yo la miraba y me sentía avergonzada por lo pobre de mi dolor. (...) Por eso me sorprendí al darme cuenta del sentido de las palabras que la anciana actriz iba destilando, lenta y sin expresión alguna: decía que los ensayos de *Ifigenia* no podían interrumpirse y que faltaban sólo quince días para el estreno. Que, evidentemente, el papel tenía que ser para una de las tres. Que no sentía con fuerzas de volver a elegir y que decidiéramos nosotras mismas quién se lo adjudicaba. Se levantó agotada por el esfuerzo, y señaló el envoltorio. “Es el teatrillo- dejó caer-. Decidme**

quién se queda con él y sabré quién debe empezar a ensayar Ifigenia esta misma tarde”. Y se marchó. Arrastraba los pies.

(...)

Al quedarnos solas, yo fui la primera en reaccionar. ¡Que suspendieran el espectáculo; qué se había creído aquella bruja! Un minuto antes me moría de vergüenza porque mi dolor por la muerte de Ana se quedaba pequeño comparado con el suyo, y ahora no entendía nada... Mi indignación crecía por minutos. No sé qué otras cosas llegué a decir, pero no dejé de hablar durante muchísimo rato. Por fin, me quedé en silencio. Mis amigas callaban también. De hecho, no habían abierto la boca todavía. Entonces una de las dos, no recuerdo cuál, empezó diciendo que la obra se estrenaría, quisiéramos a no. Nosotras no éramos nadie para impedirlo. Y retomar el papel de Ana sería el mejor homenaje que podíamos ofrecerle. Llegó un momento en que hablaban las dos a la vez, quitándose la palabra, terminando una las frases de la otra. Parecía que estaban leyéndose el pensamiento. Y las dos se pusieron perfectamente de acuerdo. Después de darle varias vueltas, la conclusión final fue ésta: puesto que se trataba de un honor al cual ninguna de las tres queríamos renunciar, no quedaba otra solución que echarlo a suertes y jugarnos el teatrillo. (p. 58)

Ella se negó a participar en ese juego, tiempo después se reconfortará diciendo

**María.-(...)** Yo no era una actriz de verdad. De haberlo sido también habría intentado conseguir el teatrillo (...) (p. 60)

Ganó Gloria, como ya sabemos, pero ella robó el teatrillo, por aquella envidia que profesaba o por...,

**María.-** Me quemaba en las manos. No era mío. No me pertenecía. Pero no podía, no quería, devolverlo. Durante unos años ejercí de actriz. Tenía trabajo, me defendía. Pero me faltaba una cosa: no era lo bastante hija de puta para llegar a ser de verdad una auténtica primera

**actriz. Me metí en el doblaje...Fui alejándome del escenario...Entonces, un día, cogí el teatrillo y lo vendí por cuatro perras. (p. 60)**

Y seguirá desgranando sus recuerdos, hasta que la llamada telefónica del médico nos anunciará su metástasis extendida, sin solución. Pronto, en el siguiente acto, sabremos que todo ha sido muy rápido y ya ha muerto.

No dirá nada a sus “amigas”. No lo sabrán . Gloria se lo reprocha y Assumpta claramente dirá

**Assumpta .- Quiso darnos una lección. Le encantaba ir por la vida dando lecciones (p. 63)**

Con su muerte logra unir de nuevo las dos amigas/ enemigas, Gloria seguirá siendo fría, como siempre, en sus sentimientos, pero Assumpta confiesa que la echará de menos, y se pregunta qué va hacer sin ella, pero Gloria contestará

**Gloria.- Nosotras somos mejores. (p. 65)**

Y por eso, por su recuerdo, se plantearán trabajar juntas; ahora sí. De verdad, con lo que se confirmará lo que María pensaba verdaderamente de ellas

**María.-Estoy hablando de dos amigas mías. ¿Y sabes una cosa? Son buenas. Muy buenas actrices. ¿Y quieres saber otra cosa? Da igual lo que ellas piensen o deseen. La verdad, es que, en definitiva, siempre consiguen lo que la Ribera pretendía: sus interpretaciones sirven de consuelo al espectador (p. 59)**

Y así, sí demuestra sus sentimientos. Sus verdaderos sentimientos hacia sus amigas. Sus verdaderas amigas.

## LA MUCHACHA

La muchacha es el personaje que sirve de catapulta. Despierta sentimientos, hace que salgan a la luz, enfrenta pasiones,...

El propio autor, Benet lo ve así

**La chica está en el centro de los otros tres personajes. Yo la veo como un testimonio, que va chupando de los dioses para un día convertirse en dios, porque esta chica es ambiciosa, luego lo fastidia, no sabe si continuará o no, (...) pero es una niña que tiene mucho peligro, es como una aprendiz de Dios, quiere ser Dios, va chupando y está intentando trabajar con señoras, lo que pasa es que calla, calla, calla, pero tiene unos detalles...pero es la receptora, a mí me servía de poco, pero le puse detalles para darle un poco de identidad y para que la actriz tuviera su discurso y queda fastidiada porque, a veces, ellas la dan unos cortes y además no la admiten en la prueba**

No sabemos su nombre. Es el único personaje al que, tal vez, despectivamente, se denomine LA MUCHACHA. No interesa nada más. es como dice el propio Benet, una simple receptora, sin mayor identificación.

Pero también es importante, porque con ella se repite, en cierto modo, la historia. También ella, junto a otras tres chicas,(cuatro como en tiempos atrás), debe enfrentarse a unas pruebas y esperar a ver si la eligen para su primer papel profesional. De nuevo, la historia se repite.

Al empezar el primer acto hará una declaración de intenciones:

**Muchacha.- De niña me regalaron un teatro de cartón. Era un teatrillo antiguo, de segunda mano, con sus decorados y con unas figuritas que representaban a los personajes. Me pasaba las horas jugando con él. Días enteros, sin cansarme. Una mañana lo llevé a la escuela y, no sé como fue, pero lo cierto es que los niños me perdieron todas las figuritas, Y ya no pude seguir jugando. (p. 9)**

Enseguida la vemos buscando a Gloria Marc, al final de una representación para pedirle una entrevista, para que la ayude a conocer la vida de una gran actriz, Encarna Ribera, porque un director va a montar una obra sobre su vida y ha ido a la Escuela de Arte Dramático, donde la chica estudia, buscando una cara nueva para interpretar ese papel. Ha seleccionado a cuatro chicas (eso lo sabremos después) entre las que está ella y ahora necesita ayuda para preparar la prueba y quiere hacerlo lo mejor posible para que le den el papel.

Gloria Marc, primero la desprecia, pero cuando sabe que estudia para actriz la mira de otra manera. La concederá la entrevista, como ya sabemos. Después también abordará a Assumpta Roca, al finalizar una grabación para televisión y también le gusta reconocer en la chica a una aspirante a actriz. Por fin , llegará al estudio de doblaje de María Caminal y también le pedirá lo mismo. María la ve llena de ilusiones y le brinda su ayuda.

Gracias a la chica hemos conocido a las tres mujeres que representan a los tres grandes personajes de la obra y las hemos conocido en su hábitat y con sus manías y sus grandezas.

Cuando va a la casa de Gloria, la chica le lleva flores como a la gran diva que es y ella las acepta siguiendo su propio papel. Gloria la recibe, le cuenta cosas sobre la gran actriz que fue Encarna Ribera, mezclándolas con su propia vida y además le dice que ha hablado con el director de la obra que hará las pruebas a la chica y que éste le ha pedido que la observe y le diga si la chica merece o no el papel. A la muchacha, por supuesto, la situación no le agrada y se siente confusa, pero la Marc hará de Encarna Ribera. Seguirá las mismas pautas que la Ribera siguió con ella, la animará, la meterá de lleno en el papel de Ifigenia, aquel que de joven la catapultó a ella a la fama, y cuando la chica se quiere dar cuenta ya estará recitando, interpretando el papel. Gloria Marc la guía, y luego la deja que siga, la va inculcando las entonaciones, los silencios, los sentimientos. Así lo hacía la Ribera

**Gloria.- (...) Pero de repente, sin transición, estiraba el brazo en un movimiento que era como si borrara de golpe toda nuestra verborrea incontrolada, y en ese silencio recién estrenado empezaba a recitar su repertorio. Una voz profunda, por lo menos en aquel entonces, una voz que dejaba caer las palabras como plomo fundido. Avanzaba, avanzaba, y, con un quejido, se interrumpía de repente y decía que no, que no debía recitarse así, que necesitaba una voz joven, y parecía buscar entre nosotras, señalaba a una cualquiera de nosotras, nos ponía**

un libro en las manos, nos empujaba y musitaba: “Se acabó, se acabó; eres tú la que debe decir este texto; son para tu voz estas palabras de amor...” Y te sentías como si fueras su continuación, la sucesora de la Ribera y sí, empezabas a leer, a leer con fuerza, con energía, y ella te daba coscorrónes, te pellizcaba, se impacientaba, suspiraba, y al final, de nuevo, unía su voz a la tuya en un grito que era mezcla de fervor, de alegría, de plenitud, de victoria, mientras el texto llegaba a lo más alto y se precipitaba hacia las frases finales. (p. 35)

Y eso es lo que Gloria Marc hará con ella. Pondrá en sus manos el libro de la obra de Eurípides “*Ifigenia en Áulide*”, aquel con el que ella triunfó, y hará que la muchacha siga sus indicaciones, entre los sentimientos que ella le anuncia y que recite, que interprete. Está haciendo con la muchacha, lo que la Ribera hizo con ella. Pero la chica no se da cuenta. Ha entrado en la dinámica y se ha sumergido profundamente en su papel de actriz y no se da cuenta de la manipulación a que ha sido sometida por Gloria Marc. Por eso preguntará continuamente

**Muchacha.- ¿Lo he hecho bien?**

hasta tres veces seguidas, y no obtendrá ninguna respuesta.

Gloria no puede responder porque ha interpretado gracias a la muchacha el papel de su vida, el verdadero papel de su vida, el que le quedaba por hacer, el de Encarna Ribera, el de maestra con una alumna, el que le hubiera gustado que interpretaran con ella: la Ribera su maestra y



ella su alumna favorita, a la que eligió. No fue así; por eso ella tiene que rememorar ese momento como si hubiera sido suyo y lo consigue con esta prueba a la que somete a la chica. Al fin su sueño se ha hecho realidad. Ella es como Empar Ribera. Ella es la Ribera. No quería que nadie dijera que era su sucesora, siempre decía aquello de “*Ella era la Ribera y yo soy la Marc*”. Pero ahora vemos lo que pretendía. Su cerebro tiene clavado ahí la espina de un recuerdo que no existió, pero ahora ella es la Ribera y tiene a su alumna. Gloria ha triunfado. No le importa la chica, por eso no contestará a su pregunta. No importa si la chica ha interpretado bien su papel de Ifigenia. Lo que importa es que ha sido la herramienta para que Gloria haga el papel de la Ribera y sí, ella sí, ha estado fabulosa. Es la Ribera. Lo que siempre quiso. Su sucesora. No se lo dijo la Ribera en su momento, pero ahora ella ve y siente que es verdad. Lo ha logrado. ES SU INTERPRETACIÓN.

Cuando la chica va a casa de Assumpta Roca, también la lleva flores, no en vano también es una gran actriz y famosa. Miente

**Muchacha.- Se me ha ocurrido en el último momento,. Un impulso.**

**Dicho y hecho.**

Pero es mentira, es también una persona fría y calculadora. Juega con la invitación que la Marc y la Roca la hacen al decirle que la pueden tutear y ella duda, a veces se olvida, a propósito, y vuelve a llamarlas de usted para que de nuevo ellas le digan que está a su altura y puede llamarlas de tú. Ya decía el autor que es una chica peligrosa.

Cuando llega a la casa de Assumpta ya ha hecho una prueba y le queda otra. Ahora debe preparar una obra, la que elija. Y ¡claro! elegirá "*Ifigenia*". Es muy astuta. Tiene el magisterio de las clases de Gloria Marc.

Assumpta también le hablará de Empar Ribera, pero desde otro punto de vista, con otros matices que Gloria no había presentado. Ahora aparecerá la relación incestuosa de la Ribera con su hermano, la lesbica de la Ribera con Ana, que no se puede confirmar, el suicidio de Ana,... pero no descubrirá aquel juego terrible que dio el papel a Gloria y que la dejó a ella en la cuneta. Assumpta siempre creyó que el teatrillo debió ser de ella, como una herencia de la Ribera, pero nunca llegó a sus manos y no sabe dónde fue a parar.

Todo se lo cuenta a la chica, para eso ha ido a visitarla. Vuelve también a recordar las clases de la Ribera y cuando la chica le confiesa que está preparando el papel de Ifigenia para la segunda prueba y cómo está preparando el papel, con los sentimientos que la transmitió la Marc y su

subjetiva lectura, la Roca se sorprende y le ofrece otra versión de la obra, la lectura propia, la que hace ella, no la pobre chica que acepta sacrificarse por su pueblo como dijo Gloria Marc. Assumpta la ve como una víctima del canalla de su padre, que para conseguir lo que pretende no duda en pasar por encima del cadáver de su propia hija, pero ella lo que quiere es vivir y casarse con el hombre al que ama y también hace leer a la chica pero desde su óptica, invitándola a seguir sus sentimientos, diferentes, claro está, por completo de lo que Gloria Marc pretendía.

Y siguiendo sus instrucciones la chica también entenderá su perspectiva y sí, la animará y le dirá que lo ha hecho bien invitándola a un whisky.

Vemos pues, que la relación de la muchacha con las dos grandes es completamente diferente. Con Gloria, no ha llegado al acercamiento que pretendía, más bien Gloria la ha manipulado y ella ha sido más una pieza de su laboratorio, cosa que la chica no esperaba.

Con Assumpta se ha sentido mejor. Ella, que tiene pretensiones de actriz se ha medido con dos grandes y Assumpta sí se lo ha permitido. Esa es la diferencia.

Pero volvemos a que la chica no es muy sana. Eso es lo que pretende. Parece más bien que lo de preparar el papel de la Ribera es una excusa. Va

a aprender de ellas, a “chupar” su vena artística y Gloria no se lo permite, pero Assumpta la deja que se lleve su forma de interpretar.

María le contará la verdad de lo que ocurrió, pues la chica está confusa respecto a versiones tan variadas de una misma vida. Cuando la visita ya ha hecho las dos pruebas y está esperando el resultado. Sabe que no la llamarán para darle el papel, pero aún así mantiene una sola esperanza.

Ahora sabrá lo que ocurrió , pero como dice el autor

**La verdad es fugitiva, es variable, se puede jugar con ella y en la próxima obra quiero atacar directamente ese tema que ya voy defendiendo. Para mí en “E.R.” hay una chica que va a ver a 3 mujeres y cada mujer le cuenta una historia, pero cada una se la cuenta de manera distinta y estoy seguro de que ninguna miente, que cada una cuenta el ayer, su historia como la ha vivido, pero claro si la chiquilla tuviera solamente una, la vería de otra manera. En cuanto que la ve de las tres maneras, pues eso es un puzzle que puede armarse y que nadie se contradice pero la verdad está ahí y entonces en esa obra lo que utilicé además del hecho obvio de que estaba diciendo cosas distintas y que estaba dando puntos de vista muy diferentes sobre lo que pasó en el pasado, está la obra “Ifigenia” de la que hay tres lecturas diferentes también, que para mí, las tres son , cada una versión diferente según le va, y a mí “Ifigenia” me gustó mucho, y lo que no puede ser visto de una manera, puede ser visto de otra**

Por tantas cosas, María llega a la conclusión de que a la chica le darán el papel. Tiene el teatrillo que fue de la Ribera y como dice María está predestinada a hacer de Empar Ribera.

Y le da ánimos

**María.- Seguro. Guárdalo, recuerda su historia y conviértete en una gran, gran, gran actriz.**

**Muchacha.-De acuerdo, está bien. Seré una gran actriz y haré también “*Ifigenia en Áulide*”**

**María.- ¡Por supuesto!(p.61)**

Y la chica se entusiasma y dice cómo hará ese papel, pero María le da su punto de vista sobre la obra. Otro punto de vista, de tal manera que la chica la pregunta

**Muchacha.-Pero, ¿quién es Ifigenia?**

Y María también en su entusiasmo responderá

**María.- Cuando llegue el día, serás tú. (p. 61)**

¡Qué interesante que precisamente la chica haya encontrado a su igual en una persona a la que ha despreciado desde el principio!. A María no le ha llevado flores. Para ella no es importante. No ha triunfado. La tutea directamente. Y sin embargo, encuentra en ella a su máxima inspiradora y a la única persona que confía en ella y la anima. Ahora la chica no está

engañando a nadie. Pero se ha engañado a sí misma. No ha sabido reconocer a la persona que verdaderamente es María.

Con Gloria se ha estrellado. Assumpta ha sabido guardar sus naves y María le ha dado, inmerecidamente, todo lo que tenía. Pero la chica no se ha comportado como debía con ella. Desde el principio la ha infravalorado. Por eso no ha entendido que a ella sí le dijera lo mal que estaba y a sus amigas no.

Y por fin, se verá en la necesidad de devolver el teatrillo, que ahora es suyo, pero perteneció a otra persona y ella quería que lo tuviera su sucesora. No se imagina la chica que nadie lo quiere.

A Gloria nunca le ha gustado la chica, una posible rival, y menos ahora que le ha quitado lo que era suyo, el derecho a saber que su amiga se moría, y por todas esas cosas le dirá

**Gloria.- Ya no es un teatro. Sólo un objeto. No puedo aceptarlo, de ninguna manera. Es tuyo. Un objeto precioso. ¡La de recuerdos que nos trae!, ¿verdad, Assumpta? Pero si tú me lo regalas a mí, yo vuelvo a regalártelo a ti. Voy siempre de un lado para otro, terminaría llenándose de polvo.**

(...)

**Mejor que te lo quedes tú. Imagínate que acabas de heredarlo.(p.70)**

No puede tener nada que le recuerde su conciencia. No lo quiere. No quiere recordar.

Assumpta tampoco lo quiere. Es cierto que en otro tiempo lo desearon y mucho , pero todo pasó.

Ahora es cuando la chica confiesa que no le dieron el papel. Y parece que las dos se alegran. Esa chica que venía a revolver en sus vidas, en sus sentimientos, ha caído. No es como ellas. No será como ellas. Al menos por ahora. Por eso se irán y la dejarán. Antes, le dijeron que tal vez algún día trabajarían juntas, pero ahora, la desprecian. No ha llegado. No ha tenido su oportunidad, y ellas a, fin y al cabo, de una u otra forma sí la tuvieron. Esa es la diferencia. Por eso la dejan , la desprecian, la olvidan. Ella no es como fueron Gloria y Assumpta a su edad. No.

## EMPAR RIBERA

Gran actriz, de reconocido prestigio, que en el final de su carrera y su vida decide dar clase en el Centro de Arte Dramático. Su estilo y sus conocimientos serán muy apreciados entre los alumnos y alumnas. Gloria la define como *“un monstruo sagrado que se dignaba bajar a contarnos su sapiencia”*.

Aunque en principio desconfiaban de ella, por su vejez, pronto se dieron cuenta de su gran profesionalidad y su capacidad para transmitir sus conocimientos

**Gloria.- Y descubrimos para nuestra sorpresa, que aquella pasita pintarrajeada nos entendía como nadie lo había hecho hasta entonces; nos daba un impulso que nadie, antes, nos había proporcionado. Para nosotros fue como volver a descubrir el teatro. (p. 34)**

La Ribera se interesó por todos los alumnos, pero especialmente por cuatro chicas : Gloria, Assumpta, María y Ana. No sólo académicamente, sino personalmente. Su interés por ellas fue más allá de las aulas. Y les enseñó mucho. Estuvieron dos cursos con ella. Y posteriormente decidió que para retirarse definitivamente del mundo del teatro, montaría un espectáculo con la obra de Eurípides : *“Ifigenia”*. También les dijo que



tendría que elegir a una de las cuatro y ellas sabían que aquella podría ser su oportunidad. Gloria lo ve así

**Gloria.- La Ribera dudaba. Quería una Ifigenia especial. Su Ifigenia. Ya sabes, el rey que quiere ir a la guerra, una guerra justa, y el viento que no llega, que no permite zarpar las naves. hasta que los dioses hablan. Para que la flota pueda emprender el camino es necesario un sacrificio: Ifigenia , la hija del rey. Ifigenia es inmolada por el bien de todos, y el viento , finalmente, hincha las velas que llegarán a Troya. El bien común está por encima del bien individual. Ifigenia tenía que avanzar serena hacia el sacrificio. ¿Cuál de nosotras cuatro podía dar con mayor riqueza de matices esa aceptación? Supongo que le costó lo suyo decidirse. Y escogió a Ana. (p.37)**

Esa elección la hizo enviándole un teatrillo que ella había recibido como regalo de su hermano Enrique. Era el símbolo del teatro y por eso lo utilizó en la elección. Pero Ana murió y la Ribera no pudo volver a elegir, no tenía fuerzas para ello. La muerte de Ana la afectó mucho. Y ya sabemos cómo Gloria obtuvo ese papel, y con él el principio de su andadura por el teatro internacional.

Los recuerdos de Gloria

**Gloria.- (...) Eso fue después. Quince días antes del estreno , Ana se puso enferma. Tuvo que dejar el papel. La Ribera estaba dirigiendo con energía, era su último esfuerzo, y la gente del teatro esperaba con expectación. Pero no había Ifigenia. Y entonces-¿te he dicho, verdad, que sólo faltaban quince días para el estreno?-, entonces sí, entonces fue cuando el papel llegó a mis manos. “¿te atreves?” me preguntó la Ribera. Y mientras me lo preguntaba no había en su cara el menor rastro de simpatía. Era un rostro crispado, pero lleno de determinación. Dije que sí. Durante quince días no pegué ojo. (...) (p. 38)**

La visión que tiene Assumpta de Empar Ribera también es completamente subjetiva. Siempre ha creído que se acostaba con su hermano y que mantuvo relaciones lésbicas con Ana, y por eso le dio el papel. Nada de eso dicen las demás. He aquí sus recuerdos

**Assumpta.- Mira, la Ribera era una buena pedagoga. A los alumnos se nos caía la baba. Y ella nos quería mucho. Se encontraba de maravilla con nosotros. Arrugada como una pasita, pintada como una mona, pero todavía, a su edad, un pedazo de actriz como pocas se han visto. Ha tenido imitadoras, sucesoras o quieras llamarlas...Pero ¡nada! No digo que después no hayan salido grandes actrices, aquí mismo tienes a una, pero somos diferentes. Una gran pedagoga, una gran actriz y una gran lesbiana. Todo a lo grande. Y mucho cuidado de no caer en sus garras. Su repertorio de filias y fobias hay que entenderlo a partir del hecho de le gustaban las mujeres tanto como a un niño un caramelo. Y en la Escuela, en mi curso, estábamos unas cuantas chicas que prometíamos. Nos hizo suyas. (p. 44)**

Tampoco ella quiere recordar la situación tremenda por la que pasaron a la muerte de Ana y cómo Gloria consiguió el papel, de ahí que diga

**Assumpta.- (...) Me falla al memoria para los pequeños detalles. Se suspendieron los ensayos. La Ribera empezó a negociar con mi amiga Gloria Marc. Gloria sí estaba a ala altura de la Ribera.; esa sí. Fría y dura como un tímpano. Ella sustituyó a Ana. Y salió muy bien parada. Se consagró. (...) (p. 48)**

Ninguna quiere recordar. Assumpta, incluso, a aquello que pasó lo llama “pequeños detalles”, cuando para ella aquella jugada perdida supuso

un peregrinar largo y costoso hasta llegar al reconocimiento como actriz. Pero las dos prefieren olvidar. No fue agradable y no quieren evocarlo.

De todos estos recuerdos surge la confusión de la Muchacha

**Muchacha.-Han llegado a desconcertarme. En el fondo, no es que se contradigan realmente. Bueno, a primera vista, sí, pero en realidad...Las dos están de cuerdo en que la Ribera era una gran actriz. Las dos me han hablado con nostalgia de las veladas que pasaba en su casa un grupo de cuatro alumnas privilegiadas, las mejores de la promoción. Para Gloria Marc aquello fue... una de las experiencias más importantes de su vida. La edad de oro, dijo ella. Para Assumpta Roca fue una especie de trapicheo, pero se le notaba que lo pasó muy bien. (p. 55)**

María dirá de la Ribera, que aunque dura, también fue una sentimental y lo demuestra con el teatrillo.

Poco después de todo esto murió. Gloria recuerda que fue a su entierro, porque “se lo debía”. Ninguna más lo menciona. Pero ella lo aclara

**Gloria.- (...) La Ribera nos había educado, nos había inculcado una ética, una manera de entender el teatro. No era una religión, pero sí una manera de pensar y de vivir. (...) (p. 37)**

Todo esto es lo que sabemos de Encarna Ribera la gran actriz que marcó sus vidas. Las hizo nacer al teatro de diferentes formas y han llegado a ese estadio superior, al Olimpo del teatro, a ser esas grandes actrices que

se individualizan en un mundo tan especial y competitivo. A esas actrices, con mayúsculas en todas partes se las conoce con un artículo delante : la Marc, la Roca, igual que antes fue grande Encarna Ribera. La Ribera.

## **ENRIQUE RIBERA**

De él sabemos poco. Hermano de Encarna Ribera y también un cotizadísimo actor. Regaló a su hermana un teatrillo antiguo, con todas las figuritas propias del teatro y con las iniciales “E. R. “, iniciales con las que juega Assumpta al recordar y fantasear que igual servían para Empar Ribera que para Enrique Ribera.

También es visto desde la óptica de Assumpta como el hermano con quien la Ribera mantiene una relación incestuosa, pero a pesar de todo, siempre se refieren a él como el mejor actor de su época.

## ANA

La cuarta amiga. También, en cierto modo, culpable de que los acontecimientos se desarrollaran así.

Cuando muere, las amigas Gloria, Assumpta y María, son muy jóvenes para pensar en la muerte como algo trascendental, pero con el paso del tiempo y cuando otras personas cercanas se han ido perdiendo también, se dan cuenta de que “cada vez se les van muriendo más”.

La primera noticia que de Ana tenemos en el texto es

**Gloria.- Ana murió. Estoy en deuda con ella.(p. 37)**

A modo de anticipo. Luego ya sabemos que para su montaje de “*Ifigenia*”, E. R. eligió a Ana. Gloria, en sus recuerdos, le dice a la muchacha que Ana dejó el papel porque se puso enferma.

Assumpta es más explícita

**Assumpta.- (...) Una de nosotras se había convertido en su fulana. Ana. Se llamaba Ana. Pobre criatura. La deslumbró, la vampirizó, le lavó el cerebro y se la metió en la cama.**

(...)

**Una chiquilla de veinte años, preciosa, llena de ilusiones, con toda la vida por delante, y esa vieja mona pintarrajeada metiéndole mano, ensuciándola...Estaba muriéndose y no se resignaba, no se resignaba, ¡no se resignaba! Ana tenía que ser forzosamente Ifigenia. ¡Muy bien, era el reglo a su putita! Coqueteaba con las cuatro, fingía que todavía no se había decidido...”perdonadme, no me gusta haceros sufrir. Sé que estáis pendientes de la decisión...” ¡Y una mierda, pendientes! (...) (p. 46)**

Los recuerdos de Assumpta pasan por hablar con Ana y pedirle explicaciones sobre lo que ella cree que está pasando. Ana le jurará que no ocurre nada de lo que ella imagina, e incluso Ana siempre creyó que la había elegido por su talento dramático, pero Assumpta, incluso pasado ya el tiempo, sigue pensando que esa relación entre las dos mujeres existió verdaderamente. Y también sigue con sus recuerdos sobre cómo Ana preparó su actuación, cómo la vieron trabajar cuando fueron invitadas a un ensayo y cómo cayó por las exigencias constantes de la Ribera. Hablaron Ana y la Ribera y Ana nunca volvió a los ensayos, de ahí que Assumpta siempre crea que el accidente que tuvo, fuera un suicidio.

María aclarará que el accidente se produjo al viajar en un vehículo en el que también iban varios miembros de la compañía. Ella reposó todo su peso sobre la puerta del coche y ésta cedió y se abrió, cayendo ella a la carretera, desnucándose y muriendo en el acto.

Coincide en que tal vez la Ribera la exigió demasiado .

Las reacciones ante la muerte de esa amiga las explica María

**María.- (...) Gloria, Assumpta y yo, al enterarnos, nos llamamos las unas a las otras, quedamos para vernos, y...aquello fue una tragedia. El mundo entero se hundía. Si se había acabado la vida para nuestra amiga, se acababa también para nosotras. No recuerdo dónde estábamos. No sé en casa de quién. Llorábamos, nos abrazábamos, estábamos unidas y nos sentíamos maduras de repente. La fatalidad había llamado a nuestras puertas para dejarnos un recuerdo imborrable (...) (p. 57).**

Todo esto es lo que sabemos de aquella muchacha que también contribuyó a que los acontecimientos se desarrollaran así.

A veces, el destino nos muestra sus caminos con los medios más variados, incluso con el sufrimiento. Ellas saben que la Ribera fue importante en sus vida, pero Ana marcó también lo que supuso su actividad posterior. Gloria tuvo su oportunidad. La fabricó ella, a costa de la muerte de su amiga. María recuerda que cuando ella propuso que la obra se suspendiera, una de las dos creyó que de todas formas se estrenaría, con ellas o sin ellas, y por lo tanto decidieron que una de las tres sería la protagonista sustituta. María no quiso entrar en aquel macabro juego, y ella misma reconoce que tal vez no quisiera verdaderamente ser actriz. La muerte de Ana fue el detonante de su verdadera vocación. Las otras dos: Gloria y Assumpta recogieron un testigo cruel y Gloria salió muy beneficiada, pero Assumpta en cambio lo perdió todo y su camino partió desde cero. Ana le proporcionó a Gloria su éxito y Ana proporcionó a



Assumpta su falta de oportunidades. Luego, la figura de Ana es crucial. Sigue en sus mentes aunque, como hemos visto, ellas quieran apartarla. No quieren mantenerla, pero es imposible. Forma parte de sus vidas, de ellas mismas.

Ana fue el comienzo.

## LOS PERSONAJES LITERARIOS

Se citan varios personajes de una obra literaria, especialmente, que es “*Borkmann*” de Henrick Ibsen, o también conocida como “*John Gabriel Borkmann*”, de 1896. De ahí salen los personajes de Borkmann, Ela y Gunhilda.

En esta obra, Ibsen desarrolla el drama del sentimiento de culpabilidad. Enlaza muy bien con lo que quiere hacernos reflexionar Benet, de ahí que haya elegido esta obra para que Gloria proponga a Assumpta que por primera vez trabajen juntas. Muy curiosa la temática que propuso Ibsen y que recoge Benet y amplía en esta obra suya “*E. R.*”.

Las obras de Ibsen hablan fundamentalmente de débiles y fuertes que se destruyen, del despertar del feminismo y de la exaltación del amor. Pero también es significativo que, por ejemplo en “*Los espectros*” , muestre la temática de nuestro pasado que nos persigue; todas nuestras creencias e ideas que creíamos muertas siguen ahí, y ahí estarán siempre.

Y podemos llegar, así, a la conclusión de que nuestro autor Benet i Jornet es un gran conocedor de las obras de Ibsen , pues ha escogido sus temas para manifestar su cosmos intelectual y sus obsesiones personales.

En “*El pato salvaje*”, observamos la despiadada decadencia de los débiles, y se plantea la pregunta “¿Vale la pena exigir la verdad?”, y también encontramos esta cuestión en la obra “*E. R.*”, y además tenemos el testimonio del propio dramaturgo Benet, haciéndonos ver y reflexionar sobre el tema de la verdad como variada, y que no podemos buscar una única y auténtica verdad.

Y siguiendo con Ibsen recordamos también la fuerza de sus personajes femeninos, sus heroínas, las mujeres que gritan su derecho a vivir su propia vida e incluso llega a decir que “*Las columnas de la sociedad son las mujeres*”, algo que también encontramos en la obra que estamos estudiando, la fuerza de las mujeres, las que luchan por su destino, por su vida, su propia vida, por la que han luchado y trabajado, aunque se encuentren solas. Grandes actrices aquí y grandes mujeres: Gloria, Asumpta y María, siempre estigmatizadas por un personaje muerto que marca la vida de otros, una constante en la literatura universal de todos los tiempos.

Pero de quien queremos hablar fundamentalmente es de Ifigenia, personaje de la obra del mismo nombre, escrita por Eurípides.

Este título es muy importante en esta obra de teatro de Benet, porque también ayuda a empezar distintos caminos en cada una de las actrices, personajes femeninos del texto literario. Y nos encontramos lo que

significa la lectura. La plurisignificación de la lectura, las distintas posibilidades que ofrece un texto literario se ven muy bien aquí. Benet lo refleja de forma magistral.

Así, Gloria, cuando le habla de Ifigenia a la chica lo hace desde su punto de vista y cómo lo ha leído y cómo se debe interpretar. Gloria ve una Ifigenia primero con la ternura de una virgen , que aunque ame a un hombre acepta sacrificarse por su pueblo, después la ve arrogante , inocente pero arrogante y con nervio.

Para Assumpta, no existe la pobre chica que acepta su sacrificio

**Assumpta.- (...) Ifigenia es una pobre imbécil y su padre un militar hijo de puta que quiere ir con sus tropas a joder al vecino para quedarse con sus tierras! ¡Un hijo de puta que si es preciso pasa por encima del cadáver de su propia hija! y ella, naturalmente, lo que quiere es vivir, pero de eso ni se habla. Y le llenan la cabeza, y ella la pobre se deja - ¿qué va hacer, si no?- y acaba yendo al sacrificio como una vaca al matadero. Pero justo antes de que el cuchillo se hunda en su garganta , todavía se le escapa , de lo más hondo de su alma un grito desesperado: “ ¡Adiós, luz que tanto he amado!” (...) (p. 50)**

Hace ver a la muchacha que Ifigenia no está muy contenta con su sacrificio, que debe interpretar con energía, e incluso se permite llamar al padre de Ifigenia “cabronazo”

Para María, Ifigenia, tampoco es una inocencia inmolada porque

**María.- ¡De inmolada, nada! En el último minuto de la obra llega un dios, me parece, o no sé quién, y se la lleva por los aires Y va a parar a Táuride, un puerto de mar, donde se convierte en una sanguinaria sacerdotisa que mata a todos los extranjeros que se acercan a la costa ( p. 61)**

Termina recomendando a la Muchacha, que cuando haga, algún día de Ifigenia que no la haga inocente, que la haga bien, y después de todo esto es cuando la chica se plantea

**Muchacha.- Pero, ¿quién es Ifigenia?**

Y María le responderá

**María.- Cuando llegue el día, serás tú.**

Curiosamente podemos llegar a una conclusión: en realidad la óptica con la que cada una de ellas ve a Ifigenia, es en realidad la de su propia vida, la óptica con la que se han enfrentado al mundo y al teatro.

Gloria planteaba una Ifigenia virgen, inocente, arrogante y con nervio. Es , en realidad, lo que ella ha hecho en la vida, vivirla como si

fuera inocente, pero ha sido arrogante y ha vivido con nervio. Eso le ha valido su posición. Gloria representa la Ifigenia que se sacrifica gustosa. Ella sacrificó sus ideales de amistad cuando Ana murió y pasó por encima de ella. ese fue su sacrificio: su propia vida y de ahí manó siempre su soledad.

Assumpta lo que quiere es vivir, aunque tenga que pasar por encima de cadáveres y eso precisamente ha sido su vida, incluso sus amigas así se lo hacen ver. Ella representa la Ifigenia víctima de su padre; víctima la propia Assumpta de sus amigas, en este caso, pero víctima.

Y María , por fin, ve que se puede una apartar de la situación e incluso posteriormente hacerse con una cierta clase de poder. Ella se apartó de aquellas vivencias que no le satisficieron y después ha tenido control sobre su vida y poder sobre sus amigas, a las que ha devorado en cierto sentido: en el sentido de vivir sin tener que explicar nada a nadie ni agradecerse tampoco. Es un poco la Ifigenia de la segunda parte, de la otra obra "*Ifigenia en Áulide*", la sacerdotisa sanguinaria que mata a todos, aunque aquí más bien se mata a sí misma profesionalmente y en cierto modo mata a sus amigas también porque su condición de actrices las ha matado como amigas y por tanto, como personas.

Las Ifigenias son ellas y ellas representan diferentes Ifigenias.

## LOS ESPECTADORES

Y, por fin, llegamos a unos de los personajes más importantes de la obra: los espectadores.

El personaje por excelencia de toda obra de teatro y más si esta obra, trata, precisamente, de teatro.

Los espectadores están ahí, son los que hacen vivir a las actrices y por supuesto, a Gloria, a Assumpta, y a María. La Ribera lo dejó muy claro desde siempre.

Es maravilloso cómo descubre Gloria Marc lo que es el público. Después de aquella su primera intervención profesional dirigida por la gran Empar Ribera, terminó la obra y

**Gloria.- (...) Salí de escena. La Ribera me cogió del brazo y sólo me dijo : “¡Bien!” ¡Y entonces, los cerdos que estaban sentados en las gradas, empezaron a aplaudir!**

**(...)**

**Y el instinto, las ganas, la rabia, me impulsaron a salir a saludar, a comprobar si realmente había ganado! Pero si quieres saber cómo era la Ribera, te diré que me retuvo; me agarró del brazo y me retuvo. Dijo: “Que esperen. Tienes que aprender a ser más puta que ellos”**

**(...)**

**Sólo un par de segundos y me soltó. “Ahora, sí”. Y salí. Y los aplausos aumentaron. Y yo pensé : “¡Ya sois míos!”**

**(...)**

**Y saludé por primera vez en mi vida. Y entonces supe que era actriz. Aquello fue solo el principio y la rueda no ha parado nunca más. (...)**  
**(p. 40)**

María sabe verdaderamente lo que es el público. Ella no lo tiene, por eso llega a decir

**María.-(...) En el teatro, las heroínas lloran, se desesperan, su amante las abandona para siempre..., pero no están solas, les quedan los espectadores...Gloria y Assumpta, pase lo que pase, tendrán siempre los aplausos del público.**

(...)

**Son buenas. Muy buenas actrices.(..) sus interpretaciones sirven de consuelo al espectador. (p. 59)**

Y ese magnífico diálogo, lleno de sinceridad entre Gloria y Assumpta, que nos devela el miedo, el profundo miedo al espectador que tienen todos los actores, y por tanto ellas

**Gloria.- ¿Qué sientes cuando se hace la luz y tienes que salir a escena?**

**Assumpta.- ¿Qué sentía? Terror. No habría salido.**

**Gloria.- ¿Todavía hoy?**

**Assumpta.-Todavía la última vez que actué en el teatro. Más que nunca.**

**Gloria.- Yo también. Y es magnífico. Tu propio miedo, tu terror, aquí, a este lado de la luz, y su espera escéptica o ilusionada, en el otro lado; la espera de esos cabrones que han pagado para mirar. No he perdido ninguna de las sensaciones del primer día. Salgo a la luz y les vomito**



**todo mi terror, vomito una historia que va tomando forma a medida que el miedo se me va convirtiendo en palabras.**

**Assumpta.- Y si tenía suerte, que la tenía a menudo, aquellas miradas del otro lado me ayudaban a tirar del carro hasta el final. No, no son tan cabrones.**

**Gloria.- Pero estás indefensa ante ellos. Y pueden joderte. Salgo a la luz, les vomito mi historia, me aplauden seguramente, pero sigo estando sola Aunque siempre se gana, ¿por qué no? Lo bastante para seguir tirando. Tú lo has dicho. (p.66)**

Y todo eso lleva a Assumpta a plantearse dejar el teatro, pero Gloria no está dispuesta a permitirselo, lo que quiere ahora es que no la deje, incluso sigue presente la ilusión de trabajar juntas y por eso conmovedoramente dirá

**Gloria.- (...) De acuerdo. ¡No abandonarás el teatro porque saldrás conmigo al escenario! (p. 68)**

Y eso, como ella confirma, será hasta que las heridas cicatricen

Y los espectadores, que son la sangre de las venas de los actores, y el recuerdo de María, serán quienes las lleven a trabajar juntas. E incluso también se lo dicen a la muchacha

**Gloria.- (...) Ahora que te conozco seguiré tu carrera con atención. Y algún día...trabajaremos juntas.**

Cuando acaba la obra que tenemos entre manos, ellas también están a punto de hacer mutis y vuelven a repetir que se van del escenario “**muertas de miedo, como siempre**”. Y Assumpta dirá

**Assumpta.- ¡No hay que tener miedo! En cuanto empecemos a hablar ya son nuestros. ¿Te acuerdas? (p. 71)**

Y saldrán del escenario recitando fragmentos de obras de conocidos dramaturgos: Shakespeare y otros, pero la última réplica la harán juntas con ese fragmento que conocemos de Ifigenia:

**¡Adiós, luz que tanto he amado!**

Refiriéndose, por supuesto, a las luces de las candilejas, a las luces del teatro, a las luces de su vida.

## CUADRO DE ACCIONES Y OBJETIVOS

ACTO	ACCIÓN	OBJETIVOS
<b>1</b>	Conversaciones de la muchacha con Gloria, Assumpta y María, por separado	Conseguir citas con ellas para hablar de Empar Ribera y preparar una prueba que le otorgue un papel en una obra
<b>2</b>	Cenan las tres protagonistas	Mantener su amistad y sincerarse
<b>3</b>	Entrevista Muchacha-Gloria	Muchacha: Conocer a la Ribera. Gloria: Recordar aunque se siga engañando a sí misma
<b>4</b>	Entrevista Muchacha -Assumpta	Muchacha: Conocer a la Ribera Assumpta: Recordar lo que ocurrió hace años y olvidar el rencor, aunque no pueda
<b>5</b>	Entrevista Muchacha- María	Muchacha: Contrastar versiones. María: Dar a conocer la verdad
<b>6</b>	María ha muerto. Gloria y Assumpta parecen más unidas	No quieren volver a separarse. La muchacha quema el teatrillo en su primer fracaso

## CUADRO DE MOVIMIENTOS

<b>ACTO</b>	<b>MOVIMIENTO</b>	<b>ENTRADAS</b>	<b>SALIDAS</b>
<b>1</b>	Chica en el escenario		
	Una mujer madura, elegante, cruza el escenario. La chica le corta el paso. Gloria se va y la muchacha se queda	<b>Gloria</b>	<b>Gloria</b>
	Otra mujer madura. La chica sigue en escena. La mujer intenta irse. Se detiene	<b>Assumpta</b>	<b>Assumpta</b>
	Otra mujer madura. La muchacha se acerca a ella.	<b>María</b>	<b>María</b>
<b>2</b>	Hablan, sentadas, posiblemente. Assumpta se levanta e imita a Gloria. Se encuentran cara a cara. Gloria imita a Assumpta.	<b>Gloria</b>	<b>Gloria</b>
<b>3</b>	Gloria recibe a la muchacha, que avanza, luego se pone en pie. Se mueven mientras recitan. Cogen el libro. Sirven whiskies.	<b>Muchacha</b>	
<b>4</b>	Assumpta recibe a la muchacha, que avanza. Sirven whiskies. Cogen libros, los leen y los guardan.	<b>Muchacha</b>	

<p><b>5</b></p>	<p>María recibe a la Muchacha, que avanza. María habla por teléfono.</p>	<p><b>Muchacha</b></p>	
<p><b>6</b></p>	<p>Assumpta espera y avanza, luego parece que se va y se detiene. Llega la chica, deja una caja en el suelo y la abre. Enseña su contenido. Gloria y Assumpta se acercan. Saludan a la chica y empiezan a salir. La chica, inmóvil. Después quema el teatrillo.</p>	<p><b>Gloria</b>  <b>Muchacha</b></p>	<p><b>Gloria y Assumpta.</b></p>

## SIMBOLOGÍA DRAMÁTICA

En esta obra, los símbolos abarcan desde las palabras, las frases y sus significados hasta los objetos y las ideas.

Podemos empezar por la idea, no solamente teatral, de la desconfianza de los jóvenes (actores, en este caso) en los comediantes más viejos y experimentados que se yerguen como “MAESTROS”.

La sufren en primer lugar Ana, Gloria, Assumpta y María cuando son alumnas, ante la llegada de la gran Ribera

**Gloria.- Los alumnos más inquietos la recibimos con total escepticismo. Era cuando yo dudaba de si me gustaban realmente sus interpretaciones. ¿Qué podía enseñarnos una anciana de mirada altiva que andaba de forma ridícula , a pasitos cortos y rápidos? Teníamos delante a un diplodocus que, junto a su hermano, había recibido todos los honores oficiales, y que lo mejor que podía hacer era morirse y dejarnos el escenario a nosotras (p. 34)**

De ahí que luego ellas mismas, Gloria y Assumpta, sientan que otras actrices jóvenes, como la Muchacha, vienen detrás, empujando, y ellas también deban retirarse aún cuando no crean que sea tiempo de ello.

La relación profesores-alumnos es, y siempre ha sido, un tópico de teorías, y, pragmáticamente, llegamos a la conclusión de que conlleva la pérdida de anhelos por ambas partes y por supuesto destinados al fracaso.

Otra de las ideas candentes y plurales en su significado es la de si vale la pena exigir la verdad. Tal vez y con todo lo que vemos en la obra y a nuestro alrededor deberíamos contestar que no. La respuesta solo nos lleva a frustraciones, malestar y desagrado, a reavivar cenizas que se quieran olvidar y como personas, en la dimensión humana que nos caracteriza no podemos asumir la verdad en la mayoría de las ocasiones. Entonces, ¿ por qué nos empeñamos a descubrir la verdad? ¿Esa verdad que en tantos casos nos duele y que nos hace sufrir!? ¿Por qué ese empeño? Y la respuesta sería que esa verdad forma parte de nuestras vidas, como ya hemos mencionado en apartados anteriores, es lo que fundamenta al ser humano.

Ser humano destinado a morir. Y ese es otro aspecto que debemos comentar aquí: LA MUERTE. Siempre, en todas las literaturas, cargada de simbología. En esta obra, LA MUERTE y su oponente LA INMORTALIDAD, son marcadas con la denominación de EL MONSTRUO.

A él hacen referencia en bastantes ocasiones

**Assumpta.-(...)**Cuando murió Francisco ese monstruo invisible que siempre está al acecho me pegó un buen mordisco Y me dejó los dientes, para que me acordara siempre de esa muerte. Como si eso pudiera olvidarse . (.20)

...

**Assumpta.-**Fue peor que la muerte de mi madre. (...) Y aquella noche, una llamada de teléfono, y corriendo al hospital (...) Pero el monstruo ya estaba allí, entre los dos. Fue demasiado.

**María.-**¡Quieres callarte de una vez! ¡Qué coñazo con el monstruo!

**Assumpta.-** Se nota que no ha venido nunca a hacerte una visita.

**María.-**No debo ser lo bastante importante. (p. 20)

Y curiosamente será el segundo personaje de las cuatro amigas iniciales, María, a quién sí hará una visita y se irá con él, precisamente.

Gloria, en cambio, habla de él, como algo a lo que se puede vencer, ella casi lo alcanzó una vez interpretando uno de los clásicos que le gustan en un escenario idóneo

**Gloria.-** (...) Recuerdo que levanté la mirada al cielo para contemplar la bóveda estrellada mientras recitaba mi texto, y sentí que los siglos se fundían que el tiempo desaparecía. Por un instante creí vencer al monstruo. A mi manera he dominado la vida (...) (. 24)

Pero está claro que no le podemos vencer. No ha sido así nunca, tampoco ahora. No con ellas. Ellas ya lo vieron de jovencitas cuando se



llevó a su amiga Ana. Estaban allí para contemplarlo. Gloria sólo lo ha visto después en su amante, Sean, el que parece que ha sido el único hombre, la única persona a la que ha amado en su vida.

Assumpta, en cambio, lo ha vivido con su madre, su hermano Francisco, a quien agradeció siempre que le brindara la posibilidad de dedicarse al trabajo y María no parece que lo haya sentido de cerca, excepto en aquella vivencia que tuvieron las tres con Empar Ribera y con Ana, aunque después sea su compañero para siempre. Las tres vivieron la muerte de la Ribera, unas haciendo caso omiso, esperándolo casi, como Gloria y otras con profundo sentimiento como Assumpta y María.

Con Ana también los sentimientos fueron encontrados. Para Gloria fue su oportunidad, la que ella misma se labró. Para Assumpta fue el enfrentamiento con el mundo, y para María el descubrimiento de la vida y de las ¿personas?, de ahí que sea ella la que diga, hablando de la muerte de Ana

**María.- (...) Gloria, Assumpta y yo, al enterarnos, nos llamamos las unas a las otras, quedamos para vernos, y... aquello fue una tragedia. El mundo entero se hundía. Si se había acabado la vida para nuestra amiga, se acababa también para nosotras. (...) La fatalidad había llamado a nuestra puerta para dejarnos un recuerdo imborrable; el monstruo, que diría Assumpta, nos había dejado una marca que nos hacía distintas del común de los mortales (...) (pp 57-58).**

Esa misma marca que ella, María, dejará a sus amigas también y cuando muera, Assumpta aclarará

**Assumpta.- Quiso darnos una lección, le encantaba ir por la vida dando lecciones. Y al monstruo también. (p.63)**

Porque María no se lo dijo a nadie, excepto a la chica. A ella sí, porque sus amigas representan el pasado y la chica representa el futuro. A ella sí la puede enseñar algo, porque ella la recordará, recordará sus enseñanzas, y fundamentalmente lo que le ha dicho que debe hacer cuando interprete: ser ella, ver las cosas como ella misma y no como la hacen ver el texto Gloria o Assumpta. De ahí que reflexione y le haga la siguiente observación a la muchacha:

“ Un día Ifigenia serás tú”,

Y será la frase que resuma todas sus enseñanzas.

Cada actriz ve la interpretación en su propia interpretación. Es una enseñanza formidable.

Esas interpretaciones que han hecho también Gloria y Assumpta a lo largo de sus vidas

**Assumpta.- Por lo menos hemos llegado más alto. Tú con tus gritos, y yo, intentando representar la vida.**

**Gloria.- (...)**

**Assumpta.-Estaba muy satisfecha de mi carrera. Si volviera a nacer, la escogería de nuevo. Hasta hoy. (...) No contaba con el monstruo. He demostrado que soy alguien, quizá, pero aquellos que me rodeaban ya han desaparecido. No están. Sólo hay fantasmas (...) ( p. 65)**

Todas las personas que comparten su vida y sus vivencias van muriendo y con ellas muere parte de nosotros. Todo muere. De ahí la pregunta que traspasa todo el texto sea : ¿Es mejor morir primero o vivir mientras van muriendo los demás? (p. 64)

Y la respuesta no debe dar prioridades, porque todo muere. María llega a decir que Shakesperare algún día morirá. Todo muere

**María.- (...) No existe el futuro. No hay nada que sea inmortal. Y vosotras, erre que erre, pretendiendo lo contrario. No. Lo siento. Nada. Saberlo ayuda a seguir adelante con cierta serenidad y sin resentimiento. Sin ningún tipo de resentimiento por antiguas historias de tiempos ya pasados. (..). (p. 29)**

Así es como hay que enfrentarse a la muerte, al MONSTRUO. El miedo a la muerte, y ante ella, hay que sincerarse. Con la muerte de María llega la sinceridad.

Porque la muerte siempre va estar ahí. Siempre vuelve:

ANTES con E. R. yAna.

AHORA con María

DESPUÉS con todos

Esa es otra lección. Otro símbolo que sale de escena para hacernos reflexionar una vez más. El tema de la Muerte, tan propio de la Literatura de todos los tiempos, como ya decimos, y de todos los países.

¿Y QUÉ MEJOR QUE UN ESCENARIO DESNUDO COMO SÍMBOLO DE LA MUERTE?

ES EL UNIVERSO DONDE PUEDE OCURRIR DE TODO , PERO DESNUDO YA NO ES NADA, ES EL VACÍO, LA NO VIDA.

Y en esta simbología de las ideas llegamos tal vez a la más importante : la IDEA DEL TEATRO.

¿QUÉ ES EL TEATRO PARA GLORIA'

Es su pasión. todos los personajes que salen o se mencionan tienen un gran amor al teatro. Es la red de conexiones con el autor que siempre ha manifestado que el teatro es SU VIDA. Benet quiere permanecer en la vida con su escritura.

Benet lo hace a través de su escritura

E.R. a través de sus alumnas.

Gloria se interpreta constantemente en su vida y se da cuenta de lo inútiles que son los falsos comportamientos.

Hablando del teatro se juntan todas las vías que estamos tratando: los muertos que ya no comparten con nosotros nuestros recuerdos y el teatro. Los enemigos forman parte de ti y en el teatro se juntan sus vidas y

necesitan al público, como éste necesita a los actores, no importa que también sean enemigos, lo importante es que estén ahí.

El teatro tiene diversos fines, pero fundamentalmente el de “ROMPER”:

-LA SOLEDAD

-EL OLVIDO

-LA ENVIDIA.

¿Y para Assumpta?

Para ella “el teatro es un arte sublime, como decía la Ribera, al que hay que consagrar la vida”

**Assumpta.- (..) El teatro es un oficio muy duro. Y muy hermoso también (...). (p. 43)**

y la conclusión de todas es que la ética del teatro es la ética de la vida, por eso tienen miedo, siempre que salen a escena tienen miedo, pero como dice Assumpta:

**“No hay que tener miedo! En cuanto empezamos a hablar ya son nuestros. ¿Te acuerdas?” (p. 71)**

Porque el teatro no sólo es el escenario y los actores que dan vida a la vida “el teatro es una parábola de la vida”, sino que el teatro cierra el

triángulo con LOS ESPECTADORES, es decir, EL PÚBLICO. Sin ellos tampoco es nada. Y el miedo que se les tiene siempre estará ahí, ese miedo que , en el fondo es magnífico.

**Gloria.-(...)** Y es magnífico. Tu propio miedo, tu terror, aquí, a este lado de la luz, y su espera escéptica o ilusionada, en el otro lado; la espera de esos cabrones que han pagado para mirar. No he perdido ninguna de las sensaciones del primer día. Salgo a la luz y les vomito mi terror, vomito una historia que va tomando forma a medida que el miedo se va convirtiendo en palabras.

**Assumpta.-** Y si tenía suerte, que la tenía a menudo, aquellas miradas del otro lado me ayudaban a tirar del caro hasta el final. No, no son tan cabrones.

**Gloria.-** Pero estás indefensa ante ellos. Y pueden joderte. Salgo a la luz, les vomito mi historia, me aplauden seguramente, pero sigo estando sola. Aunque algo siempre se gana, ¿por qué no? Lo bastante para ir tirando, Tú lo has dicho. (p. 66)

La Ribera les enseñó qué era el público y qué era el teatro y por supuesto, qué era ser actriz, qué eran ellas y cómo debían asumirlo

**Gloria.- (...)** Salí de escena. La Ribera me cogió del brazo y sólo me dijo: ¡Bien"! ¡Y entonces, los cerdos que estaban sentados en las gradas, empezaron a aplaudir!

(...)

**Gloria.-** ¡Y el instinto, las ganas, la rabia, me impulsaron a salir a saludar, a comprobar si realmente había ganado! Pero si quieres saber cómo era la Ribera, te diré que me retuvo; me agarró del brazo y me retuvo. Dijo: “Que esperen. Tienes que aprender a ser más puta que ellos”.

(...)

**Gloria.-** Sólo un par de segundos y me soltó. “Ahora, sí”. Y salí. Y los aplausos aumentaron. Y yo pensé: “¿Ya sois míos!”

(...)

**Gloria.-** Y saludé por primera vez en mi vida. y entonces supe que era actriz. (...) (p. 40).

Ese es el simbolismo también de ser actrices. Ellas ya lo son. La muchacha tiene los nervios, las ganas, la ilusión de empezar y ellas saben lo que es eso. Lo vivieron. La chica también lo vivirá , de ahí que le digan también : “Algún día trabajaremos juntas”

Dentro de estas ideas simbólicas que estamos desarrollando, merecen mención también ciertos sentimientos como LA SOLEDAD Y LA ENVIDIA.

LA SOLEDAD que manifiesta constantemente Gloria. Después de despreciar la amistad para ganar su primer papel, siempre ha estado sola

**Gloria.- (...) durante aquella primavera y aquel verano que tú y yo sabemos, aprendí que las personas estamos solas. ¡Un gran descubrimiento! Así es como seguí adelante, cada vez más lejos, yo y mi teatro, hasta donde he podido. ¡Y no me quejo de a lo que he llegado! (p. 28)**

Pero esa soledad que repite siempre, que ha intentado evitar con montones de amantes y compromisos profesionales de alto prestigio, solo la curará su enfrentamiento y al mismo tiempo acercamiento a Assumpta, ella es la única que sabe cómo es, es la única que queda, es su otra mitad, por eso la necesita, necesita que trabajen juntas, por primera vez. Ese será el final de su soledad. La tiene a ella. Perdió a la Ribera, a Ana, ha perdido

a María. No está dispuesta dejar a su complemento: a Assumpta. Juntas terminarán la obra, y saldrán por fin al escenario y del escenario.

Y el otro sentimiento interesante para su análisis es el de la ENVIDIA. Todas tienen envidia a todas. Gloria envidia la vida cercana a otros personajes que ha tenido Assumpta, rodeada de gente que la ha querido. Assumpta envidia a Gloria por su reconocimiento internacional, que a ella le ha costado mucho más, un gran trabajo, un esfuerzo que ahora empieza a ser premiado y María las ha envidiado siempre a las dos. Fueron capaces de hacer lo que ella no se atrevió.

**Gloria.- De todos modos, cuando murió Francisco tú tenías a María, que no baja la guardia nunca. Y a tu marido..., y a tu hija..., y a los amigos..Cuando Sean la palmó, no tuve a nadie a quien arrimarme.( p. 21)**

**Assumpta.- Tú, en cambio, has conseguido que tu cara, que ya empieza a estar irremisiblemente ajada, mantuviera durante bastantes años un cierto marchamo internacional. La gran Gloria Marc, de avión en avión, de festival en festival, codeándose con las divinidades, siempre entre figuras de portada de revista especializada, pero con mucho cuidado de no meter la pata, para no desentonar, sirviéndole a un público de momias ilustres el único menú que esperan y que están dispuestas a aceptar, un menú de cinco estrellas: ¡mierda pura esterilizada, perfumada y servida en bandeja de plata!(p. 27)**

**María.-(...) Las admiro. Y sobre todo...Ya te lo he dicho antes: sé que ellas se envidian entre sí, pero yo las envidio infinitamente más a las dos. La envidia no me ha abandonado nunca. Puede que la envidia tenga más fuerza que la verdad. Puede que, sin darme cuenta, al hablar de ellas esté**



**mintiendo yo también. No tienes por qué dar más crédito a mis palabras. Las envidio. Las envidiaba ya aquella tarde , mientras se echaban a suertes el papel de Ifigenia. Las envidiaba tanto... que les robé el teatrillo (p. 60)**

En cuanto a los OBJETOS, diremos como premisa que cualquier elemento que aparece en escena además de su valor funcional, tiene un valor dramático y mucho más ciertos objetos que cumplen misiones que deben entenderse en un doble plano: el de significación propia y el de significación profunda y que pertenece al plano de la meditación de los espectadores y que deben estos reconocer.

El ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO pasa por descifrar estos símbolos y dar completa lectura a su significado.

El primer objeto que vamos a tratar son LAS FLORES. La muchacha lleva flores, exquisitas, a la diva Gloria. Es un símbolo del reconocimiento que la muchacha tiene a Gloria, la consagrada.

**Gloria.- ¿Para mí? Pero, ¿por qué lo has hecho? Son preciosas. No tenías por qué hacerlo.**

**Muchacha.-Se me ha ocurrido en el último momento. Un impulso. Dicho y hecho.**

**Gloria.- Las dejaré aquí. Nos alegrarán la vista mientras hablamos.**

**(p. 31)**

A Assumpta también se las llevará, pero la predisposición de la chica es otra y la recepción por parte de Asumpta es muy frívola como se ve en estas líneas

**Assumpta.- ¿Pero qué haces con estas flores? ¿Me tomas por la reina de Inglaterra?**

**Muchacha.- Se me ha ocurrido en el último momento. Un impulso. Dicho y hecho.**

**Assumpta.- No huelen apenas. Hoy en día todo parece de plástico.**

**Muchacha.- ¡Son naturales!**

**Assumpta.- Lo sé , bonita. Preciosas (p. 41)**

Y a María, en cambio, no la lleva nada y las recibe de forma invisible de la mejor manera posible

**Muchacha.- Quería traer una flores...**

**María.- ¡Ni se te ocurra! Menos mal que no lo has hecho.**

**Muchacha.- Llevo un día frenético. Cuando he querido darme cuenta ya estaban cerradas las tiendas.**

**María.- Las flores son para las divas. Yo no sabría qué hacer con ellas (p. 53).**

Curiosamente, las acotaciones del autor también nos brindan información

(Gloria recibe a la Muchacha, que avanza **CON UN RAMO DE FLORES**)

(Assumpta recibe a la Muchacha, que avanza con un **HERMOSO** ramo de flores) Y sabemos **QUE SIENDO MEJORES, LAS DESPRECIA.**

(María recibe a la Muchacha, que avanza con las manos vacías)

¡Qué curioso, que Gloria, a quien se ofrece el ramo más pequeño de los dos, sea quien mejor lo recibe, y lo deja allí para disfrutarlo y Assumpta que recibe uno mayor, le haga ese desaire. María, en cambio, ni quiere tenerlo, pero la Muchacha es que ha considerado que no es lo suficiente importante para que ella le lleve nada y sin embargo para María la chica es muy importante, es a quien se confía, incluso le habla de su muerte. Es muy interesante cómo la Muchacha las trata con sus prejuicios preestablecidos y cómo ellas la reciben según su estatus.

Gloria recibe un ramo menor y veremos que se entiende peor con la chica, luego se alegrará de que no tenga el papel e incluso la dirá que se olvidó de hablar con el director sobre ella y el papel.

Assumpta sí se entiende con la muchacha y parece que la chica intuía esta posibilidad, de ahí su mayor ramo, que ella desprecia, como plástico.

Y María, considerada de menor importancia para la chica, será la más trascendental.

Y llegamos al que probablemente sea, en la obra que nos ocupa, el símbolo por excelencia: el TEATRITO de juguete.

Está presente en toda la obra, en los diálogos de los personajes y en sus recuerdos . Es una reproducción a pequeña escala del espacio escénico que está viendo el espectador: un escenario antiguo, a la italiana, pintado de azul y dorado y con unas iniciales en su borde: E.R

La identificación de la obra y el espectador son pues totales. El escenario de juguete es el mismo que realmente ven los espectadores en ese momento . Es uno de los elementos que marcan LA METATEATRALIDAD.

Se ha llegado a decir que las iniciales E.R. responden a las palabras “ESCENA” y “REPRESENTACIÓN”.

Es el teatro que el hermano, Enrique, regaló a la Ribera como símbolo de lo que unía ambos. Un arte especial: EL TEATRO.

Para todos, el teatro representa su doble vertiente de decorados y de personajes que en ellos interpretan vidas, y eso es siempre la vida en los escenarios: Es la vida llevada a la categoría de arte por personas que escenifican sentimientos, que ponen en escena otras vidas, y los profesionales pueden cambiar, pero el teatro, el mundo, “el gran teatro del mundo”, permanece.

En esta obra, la muchacha jugaba con las figurillas, pero al llevarlo al colegio, sin saber cómo, se perdieron y ya no están en el resto de la obra, y sin figurillas, sin los actores es inútil, pierde su razón de ser, su posibilidad de hablar de la vida. Y por eso la muchacha lo prende fuego, es decir, se acaba.

Al principio de la obra todo el mundo reconoce ese teatrillo. Posteriormente, poco a poco, nadie quiere saber nada de él.

Gloria, al comienzo de hablar con la chica lo recuerda perfectamente, colores, etc...Más precisión da aún Assumpta sobre detalles de él, pero es María la que desvela su simbolismo. Assumpta lo quería por lo que significaba

**María.-¿A modo de herencia...! ¡Nunca cobró esa herencia! (...)**  
**María.-(...) De alguna manera aquel teatro simbolizaba, con sus decorados, con sus figuritas, con el cariño de quien se lo había regalado...con todo eso, aquel teatrillo simbolizaba, para ella, el Teatro, con mayúscula. O sin mayúscula ni minúsculas Y tomó la decisión de regalárselo a quien consideraba su heredera. Lo había dicho muchas veces. Y lo dijo una vez más el día que anunció que quería dirigir Ifigenia y después retirarse para siempre. Ya he dicho que además de una mujer muy dura, era sobre todo una gran sentimental. Y como además tenía un pelín de cursi, o de anticuada, y le gustaban los golpes de efecto, pues...muy solemnemente nos anunció: “No puedo dividir el teatro en cuatro partes. Lo enviaré a una de vosotras. Y la que lo reciba sabrá que es mi Ifigenia. (p. 56)**

Y cuando Ana no puede resistir la presión y renuncia, la Ribera anunciará que no puede tomar de nuevo una decisión y que deben ser las tres amigas quienes decidan, y como ya sabemos María se negó a esa sucia jugada, pero Gloria y Assumpta lo echaron a suerte, Gloria ganó y Assumpta perdió, en todos los sentidos, porque esa decisión profesional ya sabemos que afectó también y profundamente a sus vidas.

Gloria no tuvo el teatrillo, pero sí el papel de Ifigenia. Assumpta lo quiso siempre y María confesará

**María.-Sí. después lo robé. El teatro desapareció y Gloria se quedó sin él. No sé si llegó a importarle.(...)**

**María.- Me quemaba en las manos. No era mío. No me pertenecía. Pero no podía, ni quería, devolverlo. Durante años ejercí de actriz. Tenía trabajo, me defendía. Pero me faltaba una cosa: no era lo bastante hija de puta para llegar a ser de verdad una auténtica primera actriz. Me metí en el doblaje...Fui alejándome del escenario. Entonces un día cogí el teatrillo y lo vendí por cuatro perras.(p. 60)**

Con la pérdida de ese teatrillo, llegó también la pérdida de su profesión de actriz. Vemos pues la gran vinculación del teatrillo con todas y cada una de ellas en los momentos claves de su vida.

También en los de la muchacha. Sus padres se lo compraron y determinaron su vocación de actriz. Ellos fueron quienes compraron aquel

teatrito cuando lo vendió María y así se ha trazado el camino del muchacha. Cuando la chica le confiesa a María que ella es ahora la poseedora de ese teatrito, ella no duda en expresar sus sentimientos; cree que conseguirá el papel de esa obra para la que la chica hace las pruebas , es más le llega a decir

“estás predestinada”

pero finalmente no es para ella el papel y llega a la conclusión, por tanto, de no tener derecho a que el teatrito siga en su posesión y por eso, querrá devolverlo. Al verlo, Gloria y Assumpta tienen una gran sorpresa, pero mayor será la sorpresa de la chica al comprobar que ninguna de las dos lo quiere. Son recuerdos. El teatro es el símbolo de aquella historia que no empezó bien. Ahora ellas son las divas. No necesitan aquellos recuerdos. El comienzo, sus comienzos no interesan a nadie, menos a ellas. Han triunfado. Qué importa cómo. Ya no importa. El tiempo todo lo borra.

La chica no cree tener ningún derecho a tenerlo. Ella no es actriz. No parece que vaya serlo.

Pero el teatrito no tiene figuras, por tanto obviamente

**Assumpta.- ¿De qué sirve un teatro si no tiene personajes?**

**Gloria.- Ya no es un teatro. Sólo un objeto.(...) (p. 70)**



Ya se ha desacralizado. Ya no simboliza nada. No es un verdadero teatro y ellas sí simbolizan lo que es el teatro. Ya no lo quieren , ya no es nada. Fue lo que más ansiaron en su juventud, pero ahora lo tienen y el teatrillo se interpone en su nueva relación, ahora ellas son el teatro y van a trabajar juntas.

Y el fin de la obra es más significativo si cabe con ese simbolismo con el que finaliza también. El teatrillo no tiene figuras, está desnudo, como desnudo ha estado el escenario profundo donde se ha ido desarrollando toda la acción, por eso vemos cómo concluye

**Muchacha.-Sin figuritas. Por eso no pude seguir jugando.**

*(Pausa. Enciende una cerilla, la acerca al teatrillo y le prende fuego. Lo mira por un momento. Se va. El escenario está prácticamente a oscuras. El teatrillo está ardiendo. El juego de las llamas crea luces y sombras animadas en las paredes desnudas. Pausa. Y después, poco a poco, empieza a bajar, cubriendo y ocultando escenario y teatrillo, un hermoso telón color púrpura. En el ángulo inferior derecho están dibujadas en oro, dos iniciales: E. R. )(p. 72)*

¿Qué mayor simbolismo que ese? El teatrillo convertido en teatro, en el teatro, que nosotros los espectadores estamos viendo. Qué síntesis tan maravillosa para hablar del teatro, DE ESE TEATRO QUE TODOS AMAMOS.

---

## LENGUAJE

---

El lenguaje identifica, como siempre, las personalidades de las actrices que aparecen en la obra.

Es la llamada CORNICE , es decir, el diálogo por el que asumimos el carácter de los personajes, el tiempo de conversación, los gestos y expresiones de los interlocutores, los ambientes en los que el diálogo se desarrolla y otros aspectos no temáticos.

Así vemos la forma de hablar de Gloria, con decisión, con arrojo, imponiendo. Está acostumbrada a mandar y ser obedecida.

**Gloria- El efecto veinticinco tiene que entrar cuatro segundos antes, ¿entendido? Mañana no levantamos el telón sin haberlo comprobado.(p. 9)**

Pero sabe cambiar de registro cuando es necesario

**Gloria- (...) Un beso para todos. Hasta mañana. (p.9)**

Su lenguaje siempre es excelso, maravilloso, fruto del estatus que le corresponde como gran actriz, encumbrada, que es. Cuando habla de sus escenificaciones, de sus montajes, siempre son los mejores. Recordemos que una de sus interpretaciones le hace pensar en la inmortalidad. Esa representación, su representación, siempre será recordada y así siempre vivirá en la mente del público, al que ama y odia por igual y no tiene mayor inconveniente en confesarlo.

**Gloria.- (...) El teatro me ha dado noches de intensidad fosforescente.(...)Cuando hice *Clitemnestra* en el Odeón romano de Herodes Atico, bajo la Acrópolis. Mi voz sonaba junto a las piedras que habían oído por primera vez aquellas mismas palabras del primer dramaturgo de la historia recuerdo que levanté la mirada al cielo para contemplar la bóveda estrellada mientras recitaba mi texto, y sentí que los siglos e fundían, que el tiempo desaparecía. Por un instante creí vencer al monstruo. A mi manera he dominado la vida, ¿no os parece? Todavía no he trabajado en Epidauro, pero no se puede tener todo.(p. 24)**

Las amigas se burlan de su forma de expresar sus vivencias, tan importantes.

En el fondo toda su grandilocuencia, que utiliza para expresar continuamente sus divinidades y poder seguir notando la envidia de sus amigas, es sólo la máscara con la que oculta su propia soledad.

**Gloria.- Sabía que estaba sola. Partía de este hecho Si hubieras escogido, como yo, la soledad, desde un principio, ahora no te sorprendería tanto. Supongo que todo el mundo está solo. Y cada uno se defiende como puede. Yo tengo el teatro. (p. 66)**

Habla muy bien de la Ribera, todo lo que la enseñó, lo que la transmitió con frases majestuosas, pero también en este caso es para seguir ocultando y sobre todo, seguir ocultándose la verdad de su relación con ella. Se ha montado a través del tiempo una farsa que oculta lo que verdaderamente ocurrió. La Ribera no la eligió a ella. Ella tuvo que, desesperadamente, y por encima de la amistad, incluso imponerse a la voluntad de la Ribera. El tiempo le ha dado la razón y ha llegado a ser una gran actriz, y su grandilocuencia solo oculta su desesperación. Desde aquel acontecimiento ha sido fría, muy fría, y no ha querido a nadie. Ya no. Por eso necesita hacer el papel de la Ribera con la muchacha y representar con ella lo que nunca hizo aquella : elegir a Gloria y darle todo lo que ella creía que merecía. Ahora, haciendo de Ribera con la chica

**Gloria.- ¡Nervio, nervio! ¡No quería una sola tos! ¡Aquellos hijos de puta habían venido a verme sufrir, me miraban sin piedad, pendientes sólo de si yo merecía las cuatro perras que habían pagado por la entrada! Pero ahora todos ellos , ¡todos! Tenían que callar y someterse a mis palabras.(p.39)**

---

Por eso está convencida de su grandiosidad, de su endiosamiento

**Gloria.- Y saludé por primera vez en mi vida. Y entonces supe que era actriz. Aquello fue sólo el principio y la rueda no ha parado nunca más. Encarna Ribera murió y fui a su entierro, y le puse unas rosas que se confundieron entre las miles que la envolvían, y pensé : “Gracias y adiós, Encarna Ribera”. Nunca he dejado de pisar los escenarios. Hasta hoy. De vez en cuando algún imbécil escribe todavía que soy la continuación de Encarna Ribera. Imposible. Encarna Ribera era grande. Pero yo soy Gloria Marc (p. 40)**

Estas palabras son un claro testimonio de que aquel acto tremendo que marcó su vida: No respetar a su amiga muerta, Ana, y no tener en cuenta la amistad con María y Assumpta . Jugarse el papel de Ifigenia, sí, la catapultó al éxito en el que continúa instalada, pero perdió todo: perdió poder ser una persona viva.

Por eso ahora quiere recuperar esa vida que siempre ha sido artificial para ella: los éxitos, los reconocimientos, los premios, pero ahora quiere volver a ese punto donde lo dejó a la muerte de Ana

**Gloria.- Hace años aprendí que lo que no hiciera yo misma por mí, no lo haría nadie. Y he salido a flote. Yo, por lo menos, no voy por el mundo dando lecciones. No soy hipócrita.(p. 64)**

Dice a la muerte de María, muerte a la que no asiste. No puede. Es volver al pasado del que quiere escapar, del que lleva toda su vida escapando. De ahí su soledad. De ahí el dedicarse al público, para tener a alguien , a pesar de saber que es también su enemigo

**Gloria.-Pero estás indefensa ante ellos. Y pueden joderte. Salgo a la luz, les vomito mi historia, me aplauden seguramente, pero sigo estando sola. Aunque algo siempre se gana, ¿por qué no? Lo bastante para seguir tirando. Tú lo has dicho. (p.66).**

Y termina confesando su necesidad de los demás, la necesidad de tener a Assumpta, ya que ha perdido a las demás

**Gloria.-Te necesito, lo mismo que tú. Necesito saber que estás ahí (p. 67)**

Aún a sabiendas de que la envidia siempre está entre ellas, forma parte de esa amistad. Comparten la envidia, la vida y el teatro. Por eso, deciden trabajar juntas. POR FIN JUNTAS en el teatro, en la vida. Es lo mismo.

ASSUMPTA tiene otro registro, más coloquial, más cercano, más gracioso. Entre broma y broma no duda en decir verdades, que en ocasiones, duelen y escuecen, pero las dice a sabiendas de que hacen daño. Todo lo encubre con un lenguaje lleno de “chispa”.

Cuando no le gustan los profesionales de la televisión con los que trabaja, se enfada y les grita su inutilidad

**Assumpta.- (...) Seguro que cobran sueldos de mierda. ¡Claro, por eso les han contratado! ¡Hala!, no preocuparse, que para eso tenemos a la Roca: para que nos saque las castañas del fuego y resuelva todos los problemas!;Pues vais listos, queridos míos, vais listos! ¿Por qué a mí me pagan para salir en la pantalla a enseñar esta cara de pan bendito que Dios me ha dado, y para que el personal se mee de risa con mis gracias, no para quitarles los mocos y limpiarles el culito a unos técnicos que no saben dónde hay que poner la cámara y que se cagan patas abajo cuando me ven cara de cabreo!. (p. 12)**

**Assumpta.- Dile a esa pava que a mí no vuelve a tocarme la cara aunque sea la última maquilladora que quede sobre la faz de la tierra(...) si a mí me coge una buena profesional puedo dar mucho más guapa que esas pedorras que sólo saben enseñar el culo y las tetas, y que tienen mucho éxito(...) pero no saben hacer la O con un canuto(...) porque tienen el coeficiente intelectual de una burra tibetana. (13)**

**Assumpta.- Entonces, ¿qué coño quieres?(...) ¿quieres triunfar en la tele, bonita?(...) y me sueltan una pasta gansa para que haga el**



**imbécil(...) sí, hombre, sí aquella que estaba un poco lerendi(..) en la tele hacen mierdas(...) (p. 13)**

Predominan en su vocabulario:

-“Puñetas” (p. 14)

-“A tomar por el culo” (p. 14)

-“Tres jodidos años” (p. 20)

-“Que le den morcilla” (p. 20)

-“Una ristra de pedos” (p. 23)

-“Descargo mis bilis” ( 23)

-“Cagándome en la madre que me parió” (p. 23)

-“Eres una hija de puta” (p. 25)

-“Mierda pura esterilizada, perfumada y servida en bandeja de plata”

(p. 27)

-“Que no nos jodan” (p. 51)

-“Se caiga de culo” (p. 65)

-“Largué mucho” (p. 65)

Confiesa que nunca ha estado sola, pero que ha sufrido con la muerte de sus seres más próximos. Su vida también quedó marcada por la Ribera y su elección de Ana para aquel papel estelar que nunca llegó a interpretar. Perdió su oportunidad jugándose ese papel con Gloria; *“El sueño se realizaba para otras, a mí me quedaba la realidad”* (p 47)

Cuenta que a partir de ahí, su carrera fue de trabajos cortos, papeles sin importancia, malos, “*carne fresca en el escenario*” como ella misma dice, pero que empezando desde cero casi ha llegado al mismo lugar que Gloria. En su caso no han sido las tablas, ha sido por fin la televisión la que le ha dado la fama de ser conocida por el gran público, pero no le gusta, como hemos visto, la forma de trabajar de este medio y quiere volver al teatro.

Sufre también la muerte de María, a quien siempre ha tenido cerca y con quien siempre se ha podido franquear y contar las infidelidades de su marido, que no la importan. Cuando ella muere, decide abandonar el teatro. Ya no le interesa seguir el juego. Pero Gloria, que la conoce bien, que comparte esa envidia a la que hemos aludido y de la que ninguna se puede desprender la convence para que actúen juntas. María siempre dijo que seguro que no ocurriría, que ella no lo vería, pero ahora que ha muerto es lo único que pueden hacer. Por fin, juntarse, unirse y apoyarse una en la otra. Sólo quedan ellas.

Con su característica forma de hablar confiesa a la muchacha que la Ribera y su hermano mantenían una relación incestuosa y que incluso existe una obra de teatro sobre el tema.

Pero es, ha sido y seguirá siendo siempre una buena persona, por eso no duda en decirle a la muchacha que es buena, interpreta bien y no le

importa reconocerlo. Y eso que siempre la han acusado de pasar por encima de los cadáveres que hiciera falta. Ya no es necesario, y más a partir de la muerte de María. Ya no merece la pena. Por tanto, trabajaré por fin con su amiga Gloria.

Assumpta es la que más se refiere a los símbolos : el monstruo, el teatrillo , las figuras

**Assumpta.- Y busca las figuritas (p. 71)**

María se caracteriza por un lenguaje más sereno. No tiene unas connotaciones personales, diferentes. Es fundamentalmente coloquial : Voy tirando, ¡Qué coñazo! (p. 209)

Es la que se atreve a sacar los recuerdos que siempre están ahí, presentes. Anima a la chica a seguir con sus ilusiones. Y es la más cercana a todos, quizá por su presentimiento de su próxima muerte. Siempre ha estado más cerca de la verdad. Nunca, desde que renunció a participar en aquel sorteo que les ofrecía la vida, nunca, ha montado historias para encubrir la realidad. La realidad ha estado siempre ahí. María ha funcionado siempre de una forma real y por eso se aparta del teatro y se ocultará en el doblaje, No puede enfrentarse a esa realidad que le ha tocado vivir y por la que ha muerto una de sus migas, Ana, y otras dos, Gloria y Assumpta, de alguna manera, también mueren a esa realidad de la vida que es la única que existe. Ella, María,, no quiso “jugar”.

**María.- (..) La fatalidad había llamado a nuestra puerta para dejarnos un recuerdo imborrable (p. 57)**

Y será quien verdaderamente se de cuenta de la situación. Gloria y Assumpta que creen que están solas, pero no lo están

**María.- (...) no están solas, les quedan los espectadores (p. 59)**

Y aunque reconoce abiertamente su envidia por ellas, ya que fue ella la que las robó el teatrillo, símbolo del triunfo, también confiesa

**María.- Son buenas. Muy buenas actrices. (...) Da igual lo que ellas piensen o deseen . La verdad es que, en definitiva, siempre consiguen lo que la Ribera pretendía: sus interpretaciones sirven de consuelo al espectador (p. 59)**

Curiosamente a pesar de su amistad confesada, de su admiración, de haber sido el “pegamento” que unía a las tres, no se confía a ninguna de ellas, lo hace a una desconocida, es a la muchacha a la única que le dice que va a morir, e incluso Assumpta, comunica Gloria que en el hospital dejó dicho que no llamaran a nadie. Tal vez sea el reconocimiento último y único de que esa amistad verdaderamente no existía, no existió nunca y la mantenía simplemente aquellos hechos que marcaron su vida, la de las tres para siempre.

Por otro lado parecen algunos anglicismos tales como

*-Affaire* (p. 24)

*-Takes* (p.22)

**-Whisky**

Y los diminutivos : *teatrito, figuritas, ratito, culito,*

Eufemismos: *prensa del corazón , respirando el polvo de los escenarios,mezclar*( el doblaje con la versión original)

Expresiones y frases hechas: *Hacer el imbécil, verme el pelo, chismes, horas muertas, voy tirando*

---

## ACOTACIONES

---

**Ya hemos mencionado ejemplos de las acotaciones que aparecen en la obra.**

Normalmente se suelen dividir en SIGNIFICATIVAS Y NO SIGNIFICATIVAS, pero en esta obra todas tienen un valor, un significado. Ninguna es redundante de la acción o queda sobreexplicada en el escenario. Son todas muy necesarias

SIGNIFICATIVAS son, por tanto, todas las que encabezan los distintos actos y sirven para situarnos en un espacio y un tiempo y nos hemos referido a ellas en el capítulo dedicado al CRONOTOPO.

Por otro lado tenemos aquellas que sirven de referencia a las actrices en su forma de interpretar y que van siendo más cortas a medida que avanza la obra y conocemos su personalidad y su forma de actuar

*(Se detiene un instante, se vuelve hacia el lateral por el que acaba de salir y grita con voz dura ) (p. 99 )*

*(Gloria la mira con cierto interés por primera vez, de arriba abajo) (p. 10)*

*(Termina de consultar su agenda, la guarda y se pone en marcha) ( p. 11)*

A modo diferente a como suele emplearlas el autor, en este caso Joseph M. Benet i Jornet utiliza más acotaciones de aquellas a las que normalmente nos tiene acostumbrados.

Veamos por ejemplo que una acotación, inmensa para lo que es su proceder, es la que termina la obra, a modo simbólico y que cobra gran importancia por eso

*(Pausa. Enciende una cerilla, la acerca al teatrino y le prende fuego. Lo mira por un momento. Se va. El escenario está prácticamente a oscuras. El teatrino está ardiendo. El juego de las llamas crea luces y sombras animadas en las paredes desnudas. Pausa. Y después, poco a poco, empieza a bajar, cubriendo y ocultando escenario y teatrino, un hermoso telón color púrpura. En el ángulo inferior derecho están dibujadas, en otro, dos iniciales: E.R. ) ( p.72)*

Es magnífico que el significado final de la obra se nos dé por medio de una acotación.

Destacamos en primer lugar las PAUSAS que nos escribe en la acotación y que difícilmente se pueden dar en el teatro sino por una sucesión de acontecimientos que se pueden más o menos ralentizar.



¿Qué quiere decirnos Benet cuando decide quemar el teatrillo, el teatro?

El teatro es una ficción de la vida, es algo que se consume y punto.

No es suficiente.

1-¿Gloria y Assumpta, por fin quieren “quemar” ese episodio de su vida que tanto las ha hecho sufrir y que tantos cambios ha producido en su vida?

2-¿Es la chica que ve que no tiene oportunidad ya en esta profesión?

¿Perdió sus figuritas, que deben actuar, y ella es una figurita perdida?

3-¿ O puede ser...?

¿O puede ser?

Las implicaciones de las reflexiones pueden ser muchas.

Las connotaciones en las respuestas, fruto de esos pensamientos que producen las vivencias de las actrices y de los espectadores que reciben sus actuaciones y “que nos sirven de consuelo” mayores todavía

Y por fin “actrices”, eso es simplemente el teatro, un teatro y sus intérpretes, pero aquí, ¡claro!, se quema el teatro.

Llega a un paso más, a un juego de escaleras en el que subimos un peldaño más por las “luces y las sombras”. Eso sí es el teatro: los triunfos

y los fracasos. Pero esas luces y sombras también se dan en la vida: todos vivimos las luces y las sombras.

Volvemos una vez más al paralelismo del teatro y la vida.

Y cuando en un grado mayor, en una superación propia de la “vida-escena” cae el hermoso telón y aparecen dibujadas las dos iniciales, llegamos a la metáfora final, el teatro simbólico es el teatro real y entonces nos preguntamos: ...Y ese ¿cuál es?

Es el telón de la vida y con las iniciales simplemente llegamos a la conclusión de que la vida es solo eso: ESCENA Y REPRESENTACIÓN

¿ Y eso debe acabar?

Todo tiene un fin: el teatro y la vida. El pensamiento y el sufrimiento  
Nuestra representación en el GRAN TEATRO DEL MUNDO.

---

**LA PRENSA**

---

**La Vanguardia del 2-12-95 destaca la obtención del Premio Nacional de Literatura a Benet por esta obra:**

“Cuando en la década de los 60 resurgía un teatro catalán desprovisto de retórica y de anacronismos, capaz de conectar con el realismo de otras dramaturgias europeas contemporáneas, allí estaba Joseph M Benet i Jornet. Cuando se trataba de hacer un teatro que se aproximara a los problemas reales de este país, política, social y culturalmente castigado por las calamidades del franquismo, era preciso acudir a las obras de Benet. (...) En *E. R.*, su obra premiada ahora, analiza este su hábitat intelectual y moral que es el teatro”. Joan –Anton Benach.

El Premio estaba dotado de dos millones y medio de pesetas y quedó finalista Antonio Álamo con su texto “Los borrachos”.

El Jurado que concedió este Premio estaba formado por los siguientes nombres:

-Francisco Bobillo, Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas.

-María Tena, Directora del Centro de las Letras Españolas

(Estos dos componentes renunciaron expresamente a su voto).

-José María Rodríguez Méndez

-Gregorio Salvador Caja, por la Real Academia Española

-Carlos Casares, de la Real Academia Gallega.

-Patri Urkizu Sarasua, por la Academia de la Lengua Vasca

-Enric Gallén, del Instituto de Estudios Catalanes

-Antonio Ruiz Negre, por la Asociación de Autores de Teatro

-Javier Villán , en representación de la Asociación Española de

Críticos Literarios

-Jaime Salom

-Roberto Vidal Bolaño

-Ana Diosdado

(Estos últimos designados directamente por el Ministerio de Cultura.)

Posteriormente veremos aquí representado también lo que la prensa dijo sobre el montaje en escena y la versión cinematográfica de la obra.

---

## LA PUESTA EN ESCENA DE JOSEP MONTANYÉS

---

Joseph Montanyés, como siempre con el TEATRE LLIURE , estrenó el miércoles último de octubre de 1994 la obra de Joseph María Benet i Jornet “*E. R.*” .

El Lliure fue su vida. Murió en el 2002 después de haber dedicado su tiempo a seguir el sueño de Fabià Puigserver: la construcción de una nueva sede para este Teatro en el Palau de L’Agricultura de Montjuic. Benet dijo sobre este evento:

“Puigserver lo soñó y Montanyès lo hizo dejándose la vida”

Director del Teatre Lliure desde enero de 2001, aunque anteriormente siempre había trabajado y colaborado con ellos en otros montajes y puestas en escena que le habían reportado importantes premios.

Dedicó su tiempo también al Consorcio Ciutat del Teatre como Director Gerente, desde 2000, y Director en funciones del Institut de Teatre, además de desempeñar el cargo de Director de la Asociación de Directores de Escena entre 1994 y 1999.

Siempre se caracterizó por sus montajes vitalistas y por su voluntad de sobreponerse a las adversidades y dedicó su vida al teatro sin afán de protagonismo.

En EL PAÍS , lunes 11 de noviembre de 2002 se puede leer

**“(...) Actor en medio centenar de espectáculos y director de otros tantos, entre los papeles de Montanyès se encuentran los que hizo en las obras *Dansa d’agost, El temps i l’habitació o Unes polaroids explícites*. Nacido en 1937 en el barrio barcelonés de Horta, se inició muy pronto en el mundo del teatro y cursó estudios en la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual. En 1964 creó el Grupo de Estudios Teatrales de Horta y en 1974 fundó con Fabià Puigserver y Gillem Jordi Graells la Compañía Teatre de L’Escorpí. También tiene una larga trayectoria como realizador de TVE. Perteneció a la Comisión Asesora de Teatro de la Generalitat de Cataluña. Su vinculación con el Lliure se inició en 1986, cuando se incorporó como gerente”**

Dimitió de su cargo de director, pero volvió a asumirlo ante las peticiones que recibió.

Su vinculación con el autor catalán Joseph María Benet i Jornet es larga e intensa. El propio Benet pidió reiterados aplausos a Montanyès tras su fallecimiento para que recordase aquellos que había recibido en vida.

El montaje de **“E.R.”** no fue el único de las obras de este autor. Ya por **“El manuscrito de Ali Bei”** había recibido el Premio ADE a la mejor dirección en 1988 . Hoy la Asociación de Directores de Escena le recuerda con un Premio que lleva su nombre.

Anteriormente puso en escena “*Revuelta de brujas*” en el Teatro Romea de Barcelona en 1981, dirigida en colaboración con José M<sup>a</sup> Segarra .

Cuando se plantea la puesta en escena de “*E.R.*” de Benet, en la temporada 1994-95, lo hace desde un plano naturalista, menos intimista del que conoceremos de Egea. Su estreno cumple con la producción número 50 del Lliure y con los 18 años de historia de esta institución teatral. El Teatro Lluire ha estrenado 8 de las obras del autor .

En Madrid coincide su estreno con obras de Buero, Shakespeare, Sanchís Sinisterra, Arthur Miller y en Barcelona con obras de Lull, Büchner y otros.

Las críticas al Lliure y su montaje “*E.R.*” fueron poco favorables, especialmente hacia su director, a la actuación poco convincente de Marta Angelat e incluso alguna crítica negativa hacia el texto.

## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

### ACTRICES:

-Marta Angelat

-Mercè Arànega

-Montse Esteve

-Maife Gil

### DIRECTOR:

-Josep Montanyès

### ESCENOGRAFÍA :

-Chass Llach

### ILUMINACIÓN:

-Xavi Clot

TEATRE LLUIRE (BARCELONA).

Temporada 1994-95



---

## PUESTA EN ESCENA DE MANUEL ÁNGEL EGEA

---

Manuel Ángel Egea dirigió la obra de Benet en 1997 con una cuidadosa selección de actrices y con una gira nacional que le valió el aplauso general y el reconocimiento a una labor bien hecha que se premió ampliamente y que, por supuesto, sirvió para ensalzar la obra de Benet i Jornet.

Cambió su título original y pasó a denominarse “*Algún día trabajaremos juntas*” y así ha tenido mayor repercusión que con su título original “*E.R.*”

La obra, que habla de las ausencias que nos acompañan, incluso las de los enemigos y de la pasión por el teatro individualizada en cada una de las tres actrices, analiza también intelectual y moralmente el teatro y sirve para definir el trabajo del actor con diferentes opiniones sobre lo que es y debe ser el mundo del teatro.

Sobre este montaje la CRÍTICA ha dicho:

**“Manuel Ángel Egea resuelve con gran agilidad los problemas que plantean los frecuentes cambios de escena en el texto dando lugar a un trabajo compacto y dinámico que hace compatibles las necesidades de la obra con un planteamiento estético sólido y bien definido  
(EL SUR 24-11-96 p.63)**

DIARIO DE NAVARRA (21-10-97) se ha pronunciado sobre el director, a propósito de su presentación en el CICLO DE TEATRO DE OTOÑO:

**Un hombre culto que conoce los entresijos del teatro. (...) Mantiene un decorado único, suprime efectos de iluminación, que, sin duda, podían haber dado mucho juego (...) y emplea la música como tibio acompañamiento, tierno pero ocupando un lugar muy secundario.”**

Su estreno tuvo lugar en el Teatro Gaztambide de Tudela, con una entrada de 300 personas.”.

También se presentó en la 20 Edición de las Jornadas Teatrales de Eibar y en la XI Muestra de Teatro de Ávila.

ABC (27-3-97, p.50) expone la visión del director al decir:

**Manuel Ángel Egea define esta obra como un “brillante ejercicio de carpintería teatral, una confluencia de actitudes ante el teatro, el odio y la muerte soberbiamente expresadas por Benet i Jornet”**

El propio Manuel Ángel Egea, ante el reto de la dirección de esta obra expresó:

**“El director de una obra de teatro es el intérprete de lo que el autor quiere contar y utiliza a los actores para hacerlo llegar al público. La obra habla de la vida a través del teatro, cuando el teatro habla siempre de la vida” (ABC, 26-3-97 p. 69)**

La obra así dirigida, e interpretada por Gemma Cuervo, Encarna Paso y María Asquerino con la colaboración especial de Isabel Gaudí, empezó su gira por toda España el 11 de octubre de 1996 y se estrenó en Madrid el 29 de marzo de 1997 estando en cartel hasta el 23 de abril de ese mismo año.

A nosotros, la dirección nos pareció un poco simplista, dejando a un lado las posibilidades de un texto muy rico, que, con otra dimensión de puesta en escena, podría haber conseguido otros efectos en el público, que sin obviar el texto, podrían incluso haberlo ensalzando en mayor medida.

Por el lado de la dirección de actrices poco más ha aportado Manuel Ángel Egea en su definición de actrices, en tanto que lo son con valores demostrados. Y sobre la composición del escenario y la composición escénica iremos hablando en páginas sucesivas

## **FICHA ARTÍSTICA**

**“ALGÚN DÍA TRABAJAREMOS JUNTAS”**

**Reparto:**

**-Gloria Marco : GEMMA CUERVO**

**-Assumpta Roca : ENCARNA PASO**

**-María Caminal : MARÍA ASQUERINO**

**-Muchacha : ISABEL GAUDÍ**

**Dirección : MANUEL ÁNGEL EGEA**

**Versión José María Pou**

**Teatro Albéniz de Madrid (Comunidad de Madrid)**

## **FICHA TÉCNICA**

**Productor.....Salvador Collado**

**Director.....Manuel Ángel Egea**

**Escenografía.....Alfonso Barajas**

**Iluminación.....José Manuel Guerra**

**Director de Producción.....Antonio Collado**

**Ayudante de Producción.....Olvido Orovio**

**Secretaria de Producción.....Teresa Valverde**

**Ayudante de Dirección.....Francisco J. Barbero**

**Jefe de Maquinaria .....José Sánchez**

**Sastrería.....Marina Graiño**

**Regidor.....Paco Jiménez**

**Gerencia.....Emma Casaleiz**

**Realización de decorados.....Sánchez-G. Cobo/ Theatrend, Gaspar  
Pérez (C:B:)**

**Realización de vestuario.....M<sup>a</sup> Luisa Davalillo**

**Realización Vídeo.....Fading S:A:**

**Realización Película.....Rosebud Fotofilm**

**Impresión fotográfica.....Ideographics**

**Banda sonora.....Carlos Infantes**

**Fotografías.....Jesús Alcántara**

**Diseño Gráfico.....En Equipo**

---

## EL TRABAJO ACTORAL

---

Javier Villán en la Guía del Ocio de Abril del 97 dice dar la razón a Gemma Cuervo cuando profetiza que la crítica dedicará mejores elogios a Encarna Paso y lo hace por boca de su personaje.

Para este crítico la actuación de Gemma Cuervo es “tremolante” y habla de su sinceridad menos comunicativa “y la actuación de Encarna Paso la define como “una descarnada y dura labor”. De María Asquerino dice que su brillantez y equilibrio en el personaje “ conmueve”.

En EL SUR (24-11-96,p. 63) podemos leer:

**“Tres grandes profesionales, tres damas de nuestro teatro, Gemma Cuervo (Premio Nacional de Teatro), Encarna aso (Premio de la Asociación de Críticos de Nueva York) y María Asquerino (Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes) (...) Especialmente destacable es la labor de la joven Isabel Gaudí, rica en matices, sensible a las difíciles réplicas que plantean compañeras de escena tan experimentadas y, en definitiva, capaz de convertirse en el necesario hilo conductor de la historia que se va narrando sobre el escenario(...) Estuvieron más de dos meses ensayando, algo que no se hace ahora. Los catalanes ensayan seis meses y hacen otro tipo de teatro diferente del de Madrid.**

En DIARIO DE NAVARRA (21-10-97)

**“Gemma Cuervo mantiene un estilo impecable, aunque su escala de sonrisas, demasiado flexible, entorpece un tanto sus expresiones. María Asquerino cumple en el papel más blando de todos e Isabel Gaudí (...) afronta la dificultad de permanecer en escena observando el lucimiento interpretativo de las entrevistadas.**

**Es Encarna Paso con un personaje muy diferente a los por ella representados, la que gana un precioso duelo interpretativo. Derrochó carácter, genio y mostró una amplia ductilidad en un personaje duro, enfadado de forma constante y que se escuda en el whisky para exhibir su fortaleza interior y sus recuerdos del pasado. “**

Sobre el estreno en el teatro Lope de Vega de Valladolid, EL MUNDO DE VALLADOLID (15-11-97) señala

**“Ifigenia es María Asquerino al final de la escena, un tanto innecesaria, de la reunión de las tres viejas actrices, cuando a sus dos amigas, las triunfadoras, les pone los puntos sobre las íes. También lo es Isabel Gaudí porque, a pesar de que al final sacrifique su juguete preferido, ella será actriz.**

**La dirección de Egea es correcta . Música, luz y escenografía marcan adecuadamente los momentos más intensos de la obra. “**

El periódico INFORMACIÓN (20-10-96 p. 53) hace la siguiente

crítica

**“(...) despliega Gemma Cuervo, en una intervención cuya longitud acaso convendría reducir, la exaltación admirativa cercana al efectismo; imprime Encarna Paso a su discurso la dureza agresiva tanto para la maestra como para Ifigenia(...) y pone María Asquerino a sus palabras esos acentos de serenidad que ayudan a componer la imagen justa (...) y supo Isabel Gaudí dar la réplica adecuada con atrayente sencillez”**

En LA OPINIÓN DE ZAMORA (20-11-97) Francisco J. Martín habla de las actrices, pero con Alicia Hermida sustituyendo a Encarna Paso:

**“Tres grandes monstruos de la escena española en el T Principal juntas en una representación dirigida por Manuel Ángel Egea. La obra en esta ocasión queda en segundo plano, pues el morbo está servido de antemano por el mero hecho de presenciar semejante duelo interpretativo.**



**Alicia Hermida (Premio Mostra del Mediterráneo) es el dramatismo oscuro y mesurado, María Asquerino es la naturalidad más aplastante, la madurez artística (...) la joven Isabel Gaudí con muchas ganas de agradar y quedar lo menos posible en la sombra, emborrachándose de una naturalidad tan estudiada que se acerca a la artificialidad”**

Anne Sharife nos dice en CANARIAS 7 (LAS PALMAS 29-11-97)

**“Auditorio del Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias: Gran lección de teatro dramático la que dieron las actrices(...) Gritan como en los melodramas y ríen como en las comedias. No hay luces cegadoras, ni extraordinaria escenografía sobre el escenario(...)**

**Cuervo, Herminda y Asquerino ponen de relieve sólo lo que es esencial en el teatro: la creación de una atmósfera muy definida y una especie de clima espiritual a través del proceso de composición , de la personalidad de tres mujeres –con sus juegos- muecas, silencios y engaños.**

**Más que de la luz o el decorado, el hallazgo depende del trabajo de unas actrices de altura comprometidas con la alquimia de la obra”**

ABC (3-4-97)

**En Madrid se estrena después que la película “Algún día trabajaremos juntas”, y presenta una estructura muy cinematográfica emparentada con espléndidos filmes como el “Rashomon” de Kurosawa, o “Las girls” de Cukor**

Esperanza Moreno en EL DIARIO DE ÁVILA (14-11-97) nos dice que con la representación de la obra en el Auditorio de Caja de Ávila, la crítica alaba especialmente el lenguaje de Alicia Hermida.

Miguel Medina Vicario en RESEÑA nº 283 p. 36 indica

**Gemma Cuervo sobreactúa. Encarna Paso ajusta más sus registros y logra sincera profundidad en su contenido tragicómico. María Asquerino con sosiego, medida, sutileza y guiños cómplices, va matizando el más dramático y perfilado de los personajes. En cuanto a Isabel Gaudí, hilo conductor de la historia, resulta excesiva en ingenuidad, demasiado frágil como actriz y personaje. Todo ello**

**contemplado en su totalidad, muestra un espectáculo interesante, dinámico, no carente de compromiso conceptual y estético**

La opinión de Enrique Centeno la vemos en DIARIO 16 (6-4-97)

**Se les nota cómodas, sueltas, dominadoras, jugando al juego del teatro, burlándose de su oficio, riendo con él. Algún episodio fatal –el del personaje que interpreta formidablemente María Asquerino- parece quebrar el tono vital de la comedia, pero enseguida el autor recupera la burla sentimental con Gemma Cuervo y Encarna Paso en una escena antológica final, el homenaje al teatro, o quizá a la propia existencia tomando a aquel como metáfora.**

Y por fin la crítica del temido Eduardo Haro Tecglen en EL PAÍS (3-4-97)

**Leída tenía un alcance mayor: era un juego en torno a la muerte, la desaparición, la continuidad. Probablemente la dirección de Manuel Ángel Egea ha decidido llevarlo por ahí: por la teatralidad que contiene, más que por el pensamiento o la idea, por la exaltación de esa teatralidad que llevan a cabo dos de las primeras actrices-Gemma Cuervo, Encarna Paso- que la representan (...) Se nota –como un descanso- la naturalidad, la humanidad de María Asquerino en el personaje que ha de ser así –separada del teatro – y en el que habla de lo que el autor quiere decir: y la que tiene la muerte dentro y habla de ella.**

El propio Egea también defendió cómo se había enfrentado al reto de dirigir a estas tres consagradas actrices

**“La dirección con Gemma, Encarna y María es fácil. Provocándolas un poco sale a relucir lo mejor de cada una de ellas, que son de verdad monstruos de la escena”**

ABC (26-3-97 ,p. 69)

Y, por fin, una mirada a lo que las actrices pensaron con la obra. Así por ejemplo María Asquerino nos dice que le sirvió para reflexionar sobre

el tema de la muerte y de su trabajo y Encarna Paso habla de un texto duro, difícil y comprensible y de haber puesto mucho de sus vidas en él.

---

## NUESTRA CRÍTICA

---

Ya hemos hablado del montaje de Egea, que, buscando un ambiente intimista, confunde con un escenario simplista.

Este montaje es el que hemos visto y vamos a diseccionar para comentar algunos extremos que no ayudan a realzar la obra.

Partimos de un OSCURO donde oiremos la voz de la Muchacha y seguiremos en el oscuro.

Cuando se ilumina el escenario lo hace sólo con un óvalo de luz rojiza sobre el suelo y en el centro vemos una mesa pequeña. El resto: fondos, laterales, etc... sigue siendo oscuro. Fuera de esa iluminación se escucha la voz de Gemma Cuervo/ Gloria Marco que aparece en la zona iluminada, entrando por la derecha del espectador, al mismo tiempo que por la izquierda lo hace la Muchacha.

Gemma Cuervo mastica el nombre de Encarna Ribera, repitiéndolo cuando la muchacha ha explicado a qué venía.

Nosotros, como espectadores, vemos en el escenario dos figuras: la de la Muchacha, estudiante (y vestida como tal: falda larga y un “plumas”), tímida, encorvada; y la de Gloria Marco muy tiesa, muy dueña de sí misma y que pronto comprende la similitud de la historia que vive la chica respecto a otra que le tocó vivir a ella : 1 prueba, 4 aspirantes, 1 decisión.

La voz de Gemma Cuervo para Gloria Marco es insuperable: es la diva, es la diosa y aunque ha recibido críticas de sobreactuación, nosotros pensamos que no se ha sabido mirar que, forzosamente, debe hacerlo así. Ella está por encima de todos: de los espectadores, de las otras actrices, del mundo: Ha dirigido ópera, teatro internacional, está más allá y debe comportarse como tal. Su vida es su profesión, otra no existe para ella y por eso su imagen debe estar sobredimensionada y creemos que es un efecto que no se ha sabido ver y merece aquí nuestro reconocimiento.

## OSCURO

Ruidos de televisión y una voz que anuncia:

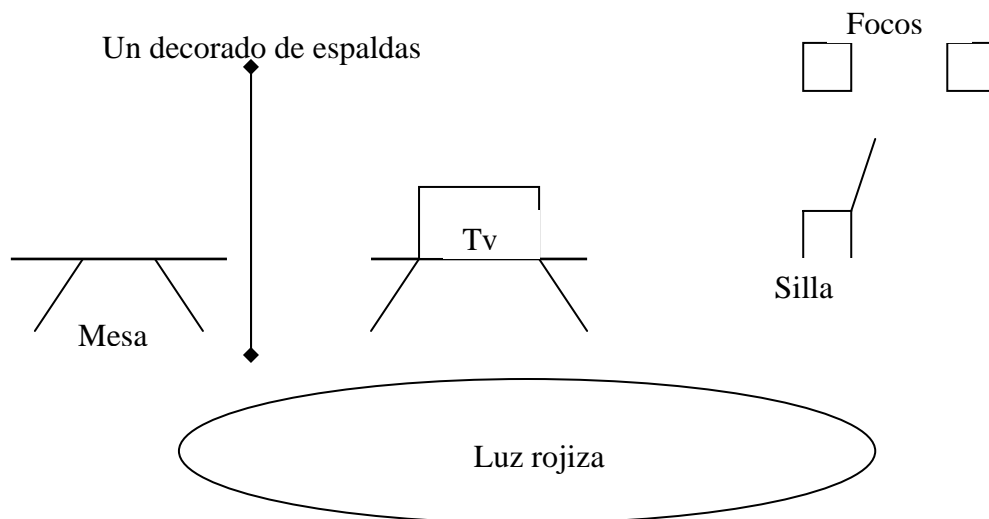
“Sras. y Sres. Con ustedes Assumpta Roca”

y aparece en el escenario un aparato de televisión que emite la imagen de Assumpta, pero pronto la cámara se mueve en un barrido horizontal que disgusta a la actriz y grita enfadada.

Pronto vemos en el escenario de izquierda a derecha los siguientes elementos:

Un decorado vuelto de espaldas y delante una pequeña mesa; en el centro el televisor con las rayas características del comienzo de emisión y en la parte derecha del escenario unos focos superiores y una silla.

Todos los elementos entran en el espacio que ocupa la luz rojiza del óvalo que se forma en el suelo del escenario. Está claro que es un set de grabación de televisión.



Cuando aparece en el escenario Encarna Paso gritando bárbaramente contra técnicos y maquilladoras, entre otros trabajadores, reconocemos muy pronto que la vena humorística no es la propia de una actriz como Encarna Paso, que nos tiene acostumbrados a otros registros.

La hemos visto especialmente en dramas como *“La dama del alba”* de Alejandro Casona y en los escenarios que probablemente la hayan

encasillado en este tipo de papeles, pero sus interpretaciones siempre nos han parecido excepcionales.

No podemos decir lo mismo de un papel como el del Roca (apellido de pantalla: Stone) tragicómico, pero con una vertiente humorística palpable que a ella no se le nota. La parte trágica tiene una interpretación espléndida, pero el humor en su voz, su dicción y su personalidad se pierde.

No lo veríamos si no hubiésemos leído la obra. Tal vez por esa misma razón, los espectadores y críticos que no habiéndola leído, han visto la actuación, no han apreciado la diferencia.

Su papel es bueno y lo hace muy bien, pero conociendo los matices con que fue escrito este personaje, Encarna Paso aquí no da, no puede dar el personaje. No es su estilo, no es su registro.

Se oye un pitido cuando dice que vuelve al teatro, pero no da el efecto de comicidad.

La chica, en sus primeras apariciones sigue en pie, tensa, al no estar segura de cómo será recibida.

Durante la presencia de Gloria y de Assumpta en el escenario, las dos han hecho lo mismo: sentarse sobre la mesa.

Mal efecto del director.

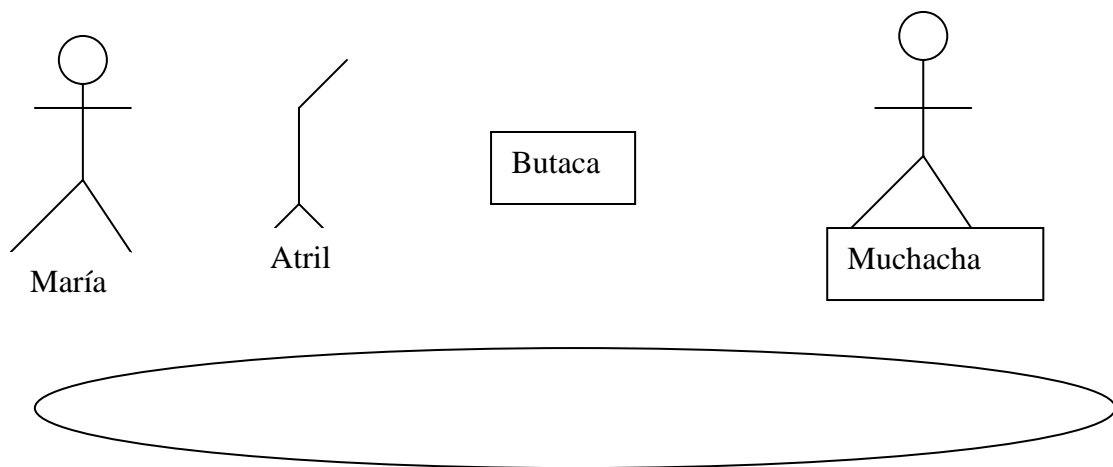
Al escuchar el nombre de Encarna Ribera, Assumpta se estremece. Diferente respuesta de la de Gloria. Repite los gestos de mirar en su agenda

y dar un papel a la muchacha, de la misma forma y en el mismo lugar que lo hizo anteriormente el personaje interpretado por Gemma Cuervo.

## OSCURO

Música intensa durante un tiempo

Y sobre el mismo óvalo rojizo que no abarca más que la parte central del escenario vemos a la izquierda a María , con gafas frente a un atril. En el centro una butaca y la chica que entra por la derecha , donde se mantendrá.



La muchacha aparece en esta ocasión sin abrigo, lo lleva en la mano, nerviosa y se le ve gran interés por lo que dice María.

Andan por el escenario una frente a otra

Fondo OSCURO



A la chica se la ve con ilusión por conseguir el papel, está retratando lo que ellas vivieron años atrás, para el que el espectador se sitúe.

Cambian la disposición en el espacio algunas veces.

María saca la agenda y escribe. Le da el papel de la misma forma y en la misma disposición que Gloria y Assumpta. Salen del escenario.

OSCURO

## ACTO 2

Música rítmica, casi caribeña

Risas en la oscuridad

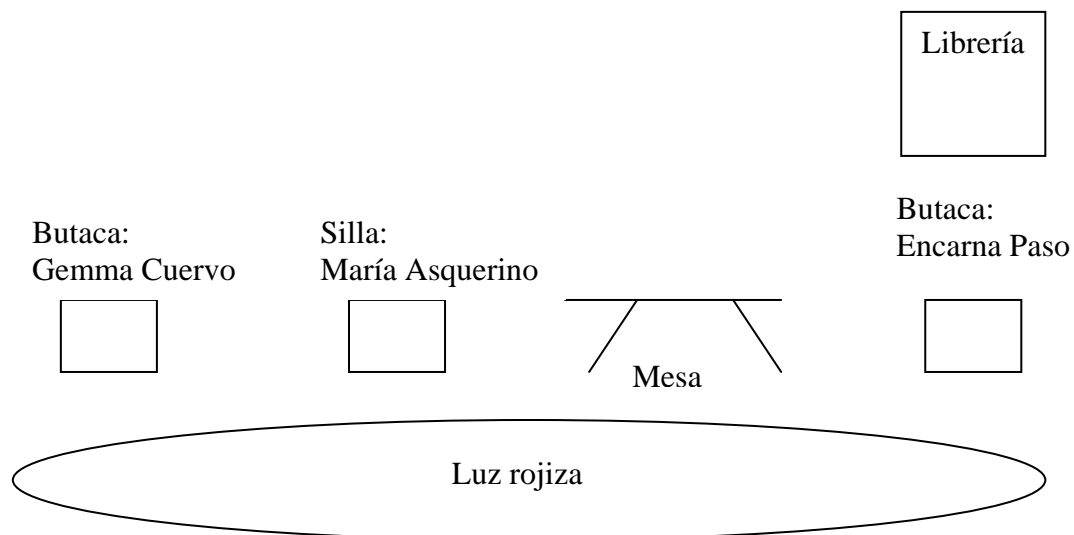
Encarna Paso ríe. Gemma Cuervo interpreta inmejorablemente sus delirios de grandeza. Tal vez exagera sus gestos y su expresión corporal, pero es que el personaje exige un tipo de actriz que se actúa a sí misma. Siempre es actriz, no es persona. Está muy conseguido el efecto, que la crítica no ha sabido apreciar y han adjudicado la interpretación a la actriz Gemma Cuervo, cuando verdaderamente es la actriz Gloria Marco.

Vemos con esta gestualidad el gran monólogo de la Marc. Ese en el que cree que ella con sus representaciones ha logrado ser la diosa, la gran actriz que todo el mundo conocerá y respetará: en eso consistirá su inmortalidad.

Es un monólogo muy bien montado y muy bien escenificado e interpretado.

Ahora viven las rencillas de las amigas, la parodia de Assumpta . Se ríen de ella.

Es probablemente uno de los momentos más conseguidos de la obra. El mejor para conocer las aversiones que encontramos entre los personajes y el mejor efecto cómico.



Gemma Cuervo llevará a cabo la parodia de Assumpta.

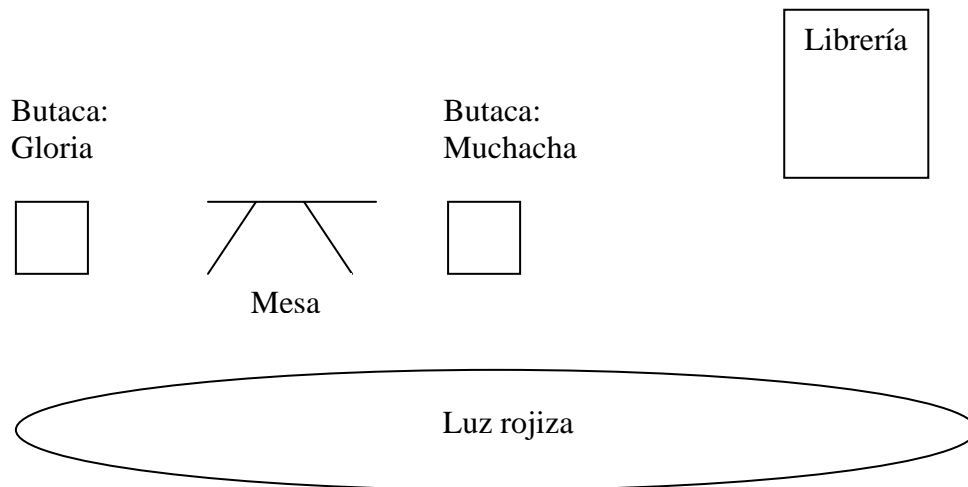
Los registros de Gemma Cuervo son buenos, imita no siendo ella, se enfada y cambia la voz.

Pero ahí está María para decir las verdades que ya nadie quiere oír.

MÚSICA Y OSCURO

### ACTO 3

Es el mismo escenario y la misma disposición



La chica lleva otra ropa.

Gema Cuervo habla de la Ribera con rabia, con asco, lo que notamos perfectamente en la entonación de sus palabras.

Mientras recuerda todo lo que ocurrió para la información de la chica, sufre, llora, saca sus recuerdos con esfuerzo, salen por fin después de tantos años con dolores de parto.

Pocas actrices pueden asumir tantas variaciones de sentimientos en escena, sólo las que son muy buenas, como ella.

A continuación habla de la obra "*Ifigenia*", y de cómo se debe interpretar este personaje de mujer inmolada por el bien de todos (es lo que en realidad le pasó a Ana)

Son sus recuerdos, que en realidad es su vida, lo que ella quiere recordar, sólo eso y por eso todo ello la hace sufrir.

Ella quiere ser la Ribera. Cuando coge el libro y obliga a la chica a leer, la obliga también a sufrir, aunque no tanto como tuvo que sufrir ella para lograr su primer papel.

La chica también sufre mientras la hacen interpretar ese papel. Es necesario que demuestre, aquí, en escena, que es actriz, ya que tanto lo ha dicho. Lo tenemos que ver nosotros, los espectadores.

Pero es que Gloria Marco quiere ser la Ribera. Esa es su verdadera venganza y por tanto, hacer sufrir a una chica, igual que la Ribera la obligó a sufrir a ella de adolescente. El papel de la Ribera interpretado por Gloria Marco es hacer sufrir a una joven y ahora lo está consiguiendo.

La chica interpreta sufriendo, llorando. Es necesario.

Todos estos efectos solo se pueden ver en escena, de ahí que mantengamos que los textos dramáticos, deben ser representados; se han creado para ser representados, independientemente de que forman parte de la literatura leída.

En esos momentos terribles, que estamos viendo en escena, más que recordar, lo que está ocurriendo es que Gloria Marco REVIVE su vida a gritos.

Entre lo que interpreta la chica y Gloria hay una diferencia, que debe ocurrir, por la diferencia profesional que separa a las dos.

Gloria lo revive todo utilizando la palabra “ARROGANTE”, que es verdaderamente como ha sido su trayectoria profesional.

El duelo interpretativo al que hemos asistido es impresionante. Si buenísima es la interpretación “arrogante” como le pide el personaje de Gemma Cuervo, la de Isabel Gaudí no se ha quedado atrás. No podemos menospreciar a la buena actriz que es, sólo por el hecho de no ser conocida, tan conocida, o al menos tan veterana, como las otras actrices.

Aquí Isabel Gaudí da la réplica de igual a igual, manteniendo el tipo a la altura de las circunstancias y no podemos decir otra cosa. Gemma Cuervo es Gemma Cuervo e Isabel Gaudí es ISABEL GAUDÍ. No se pueden, ni se deben comparar actrices ni personajes. Sobran todos los demás adjetivos.

Aquí es donde encontramos ese texto magnífico que trata sobre los espectadores.

Gemma Cuervo interpreta con el cuerpo, con las manos. A veces repite el mismo texto que la chica, pero ella lo vive de otra manera : en la Gloria, propia de su nombre artístico.

Y por fin, el grito:

“ADIÓS LUZ QUE TANTO HE AMADO”

Se la ve exhausta , sudando, despeinada. Obsesionada por sus recuerdos, revive y VIVE aquello; en ese momento no está en el presente

con la chica, está en su adolescencia, de ahí que la muchacha pregunte si le ha salido bien y no conteste. No está aquí.

Sólo está ella. Saca todo lo que no ha podido sacar nunca de sí misma. ¡Por fin!

La interpretación de Gemma Cuervo ha sido subliminal, abrumadora.

OSCURO

#### **ACTO 4**

La música clásica que se escucha es “Ifigenia en Aúlida” de Gluck

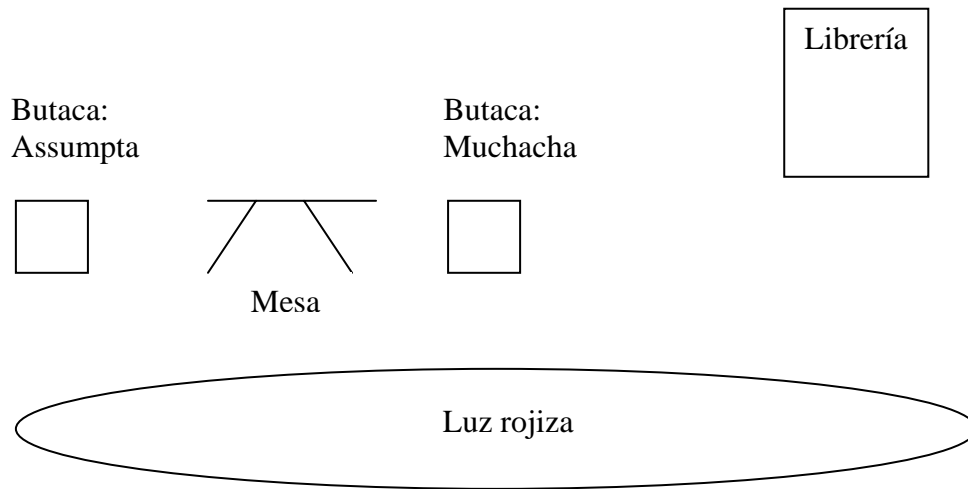
Mismo escenario

Encarna Paso ha cambiado de ropa. Una mercedora camisa blanca, amplia, mejora las condiciones de su visibilidad en la oscura escena.

La chica también ha modificado su vestuario. Sigue indecisa, insegura, joven. Cuando le da las flores, Encarna Paso no sabe qué hacer con ellas, y el efecto cómico no es bueno. Es forzado.

Cuando nombran a la Ribera, Assumpta/Encarna decide prepararse un whisky.

Misma disposición de los elementos de la escenografía



Assumpta no quiere recordar. Habla de ella misma y sus comienzos. Nuestra costumbre de ver en papeles dramáticos a Encarna Paso nos impide verla como actriz cómica o graciosa.

La chica la escucha y absorbe con los ojos lo que escucha.

Assumpta hace una introducción buena, hablando de la Ribera para insultarla y ponerla de vuelta y media.

Con la mención del teatrillo, Encarna Paso se trasmuta.

Poco a poco, los espectadores vamos reconstruyendo el mundo y la forma de ser de la Ribera.

Cuando habla de la herencia que la correspondía, de decir, su teatro, se sienta en el suelo a los pies de la chica que sigue escuchando con devoción.

Dice:

“ERA UN MAL BICHO.”

Fingió dudar entre las cuatro y tenía tomada la decisión desde el principio.

Añade Assumpta que ensució a Ana (unas supuestas relaciones lésbicas) y por eso le dio el papel. Es lo que quiso creer y sigue creyendo, ya que aquellas circunstancias vividas la anularon y tuvo que empezar desde lo más bajo. Por eso preguntó a Ana:

-¿A qué coño estás jugando?

Y recuerda que ella le contestó: “no puedes entenderlo”.

Los matices cómicos que se van intercalando en la rememoranza de tan dramática situación se anulan. Y termina confesando:

“Lo peor de todo es que no sé callarme”

La actuación de Encarna Paso llega ahora a interpretar un poco borracha, tambaleándose, incluso, y nosotros creemos que no es lo establecido por el autor. No lo creemos necesario. Su retrospectiva no debe basarse en el fruto del alcohol, sino que el proceder interpretativo debía ser sobrio para que ella misma atrayendo los recuerdos, viviéndolos, por fin los vea claramente. De ahí que no veamos claramente la necesidad de darle al personaje ese tono de ebriedad, que, insistimos, nos parece fuera de lugar e impropio en una ocasión en que revela hechos de esa índole.



Ella misma dice que habla cogiendo una cogorza, morcilla extratextual (no estaba en la escritura dramática).

Confirma que Ana lo hacía bien y sintió envidia.

Pero la Ribera no tenía bastante y exigía más.

En un momento determinado, Ana dijo : “NO PUEDO”

Estaba “acojonada”, insistía en dejar el papel, abandonarlo y la Ribera en vez de ayudarla la masacró. Ana no recurrió a nadie, ni a ella y al día siguiente el accidente. Ella cree que se suicidó

Toda esta disertación, este monólogo del recuerdo, de aquellos trágicos sucesos componen una actuación trágica que le va muy bien a Encarna Paso. Ahora esta en su registro de actriz. Esta parte es “su” papel.

Desde aquí creemos que tal vez la elección de Encarna Paso para el papel de Assumpta se debiera a estos textos, que encierran un dramatismo claro, pero los momentos de humor no significan un cambio radical en la forma de actuar de Encarna Paso y por eso se ve claramente que no llega al tono gracioso. En su vertiente dramática es buena, pero en la humorística, propia, tal vez, de una veterana actriz cómica de la talla de Lina Morgan, desde luego, no está. Puede ser que, tampoco una actriz cómica, en unos momentos dramáticos pueda mantener el tipo y por eso la mezcla de este papel nos haga pensar que sea el más difícil de llevar a la escena. Los diversos registros (tragicómicos) y los diferentes idiolectos hacen del papel

de Assumpta Roca uno de esos textos difíciles, pero que agradan tanto a actores y actrices y que, en un momento dado, pueden encumbrarlos o hacerlos descender al más cruel de los infiernos.

Encarna Paso sale airosa de este menester y así lo vamos a dejar. Ella misma declaró a los medios la dificultad de su papel y el trabajo arduo que suponían esos cambios en escena: Sufre, llora, bebe, le duelen los recuerdos que la anularon, pero sólo así puede recordar, sólo así es capaz de hacerlo.

Por otro lado, introduce morcillas tales como: “Creía en el teatro como arma política”, entre otras.

Termina haciendo llorar a la chica. Y por fin, cuneta su versión de Ifigenia:

Ella es tonta, quiere vivir y acaba yendo al sacrificio como una vaca al matadero y al final se le escapará el grito:

“ADIÓS LUZ QUE TANTO HE AMADO”

Assumpta lo ve así: Su padre, un militar hijo de puta, no duda en cargarse a su hija para quedarse con las tierras.

Esta versión descoloca totalmente a la chica, que creía claramente en la versión de Gloria y que, ahora, al leerlo desde otra perspectiva, lo ve de diferente manera.

Encarna utiliza un tono maternal cuando le comunica a la chica: “Tú tienes la edad y la voz, pero yo tengo la energía”.

Ella, que nunca había querido interpretar clásicos. Ella, que siempre había defendido los personajes actuales, basados en los “de carne y hueso”, ella, que tanto había recelado de las interpretaciones de los clásicos llevadas a cabo por la Marc, ahora, aquí sí los interpreta, porque aunque diga que nunca ha querido, es lo que siempre ha anhelado, y por eso tiene que interpretar, debe interpretar, por fin “Ifigenia” aunque sólo sea ante la chica y ante nosotros, los espectadores.

Y ejercerá su personaje de Ifigenia, queriendo vivir lo que no ha querido ni podido jamás. Ahora estamos ante una brillante actuación de Encarna Paso, la Encana Paso dramática y buenísima actriz, que remarca, masticando las palabras tremendas dedicadas al padre de Ifigenia, tal como ella lo ve:

“Respétame y apiádate de mi juventud, CABRONAZO”.

Esta versión de no querer morir es estupenda. Ésta es Ifigenia.

Y por eso, con un tono muy sutil y persuasivo, se dirigirá a la muchacha para indicarla: “ Haz la prueba así y el papel será tuyo.”

Esa variedad de entonaciones es lo que podemos considerar teatro y por eso los matices, riquísimos, de actores y actrices son los que dan

sentido, dan vida a un personaje y por tanto, a una obra de teatro. Aquí lo hemos visto muy bien.

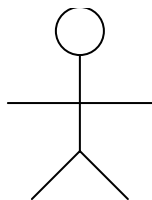
Y deja pensando y estudiando a la chica, y a los espectadores que vemos como la preparación de un obra proviene de la lectura que de ella se haga y por eso, cualquier montaje, todos tan diferentes, depende siempre de los diferentes directores, actores, e incluso de los días de las representaciones y aún más, de los espectadores.

OSCURO

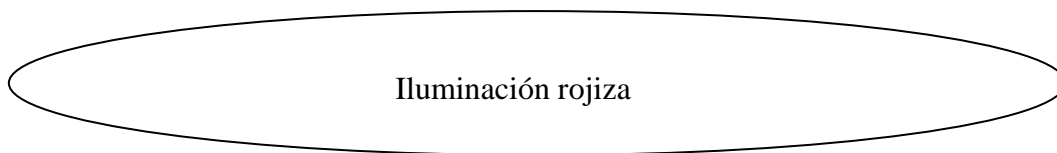
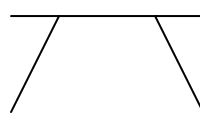
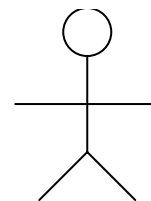
**ACTO 5**

Mismo escenario

María Asquerino



Muchacha



La disposición de María Asquerino es estupenda desde el principio.

Las dos esperan una llamada. Estaba de pie, pero ahora se sienta para decir que dicha llamada es la del médico. Se siente triste, pero decide tomarse una copa.

Empieza la chica a hablar del teatrillo y María Asquerino no se inmuta. Es una reacción curiosa si la comparamos con la servida por las otras dos actrices. Una se estremece, otra se asusta, pero María Asquerino permanece impassible.

Y cuando la muchacha le cuenta que la Ribera le iba a regalar el teatrillo a Assumpta, se increpa, porque según ella eso no pudo ser nunca.

La chica cuenta los dos recuerdos contradictorios de las dos anteriores actrices: Gloria y Assumpta. Para una lo mejor de su vida, para la segunda un trapicheo y deja salir lo de Ana como amante.

Ahora empezará el monólogo de María Asquerino contando su versión. Esta gran actriz opta por una interpretación espontánea y natural. Muy buena, muy propia en su papel, de hecho ella confiesa que eligió el texto (se lo pidió a Benet) y eligió ESTE papel.

Imita la voz de una anciana para contar lo que dijo la Ribera

Y cambia a una entonación muy tierna, que nos conmueve, al recordar que juraron siempre que serían amigas ganara quien ganara en aquella lotería de la vida.

Los recuerdos la marean, no la permiten vivir.

Se siente mal y bebe.

Su interpretación es la de una mujer enferma.

Cree que el episodio de Ana fue un accidente , no un suicidio.

Se vuelve más entera para recordar. Sigue imitando la voz de una anciana muy bien

Cambia de voces, de temperamento. Es genial.

La chica se ríe con esta versión y se sienta en el suelo a escuchar estos recuerdos tan diferentes. Esta situación de la chica en escena, escuchando, sentada en el suelo a los pies de una María Asquerino acomodada en la butaca, consigue en el espectador una sensación de cercanía entre los dos personajes, que efectivamente, se produce en el texto.

Muy natural. Muy bien. No es María Asquerino, es María Caminal. Se ha sumergido completamente en el papel.

Recuerda que no quiso jugar. Cambian de situación: el personaje de la derecha pasa a la izquierda y viceversa.

Observamos que los movimientos de las figuras en el espacio son muy reducidos.

Volvemos a apreciar, ahora en boca de María Asquerino, el recuerdo de los consejos de la Ribera: las actrices deben estar para consolar al espectador.

Y con voz enfadada, la Asquerino habla de los personajes de Gloria y Assumpta : ellas dos eran unas narcisistas para exhibirse y ser aplaudidas. Por eso las aplaudirán siempre.

Y volvemos a intervenir otra morcilla: “¿Estás juzgando a los actores en general?”

Y María Caminal, tranquila contesta: “Estoy hablando de dos amigas”.

Ella no se considera actriz, de haberlo sido hubiera participado en aquel juego macabro tras la muerte de Ana por el papel de Ifigenia. Por eso María las envidiaba y las robó el teatrillo.

Ahora vemos a las dos actrices sentadas en el suelo. La posición escénica indica una intimidad total. Pero desde aquí creemos que este ejercicio postural de las actrices no es el más encomiable, en primer lugar por el texto que no indica que deba tratarse de esa intimidad y en segundo lugar porque dos personas tan ajenas y que se ven casi por primera vez no deberían estar en el suelo recordando.

Tal vez el director quiera dar la sensación de confesión vital, ya que pronto conoceremos la noticia de la grave enfermedad de María Caminal, y de ahí que haya considerado que los dos personajes solos, sentados en el óvalo de luz rojiza, y tenuemente iluminados, comporten una escena de algo que se acaba: la vida de María Caminal, los recuerdos que compartían

y al morir una de ella, se pierden, u otras sugerencias que pueden en esos momentos llegar a sentir los espectadores.

Tal vez por ello, el director, Manuel Ángel Egea haya elegido un escaso óvalo de luz en el suelo del escenario y personajes sentados en él, ya casi acabados : a María se le acaba la vida y a la muchacha se le acaba la carrera antes de comenzarla. Todo bajo, caído, en descenso.

Pero María Asquerino se levanta, se encrespa, recordando los años de actriz, en los que se defendía, pero no era lo bastante hija de puta para ser primera actriz y decidió dejarlo, lo que vemos con la metáfora de vender el teatrillo robado por cuatro perras.

Y la chica cuenta, con entusiasmo, que sus padres lo compraron.

Y María contagiada le responderá : “Estás predestinada”.

Casi llora y emociona.

Beben, de nuevo, sentadas en el suelo

La muchacha pregunta qué hacer con el teatro y María le dice que se lo guarde, que es suyo y que se convierta en una gran actriz.

Y llega el momento de ver su traducción de Ifigenia. Ella no la ve inmolada, porque al final es salvada.

Es la continuación escrita por el mismo autor.

La Ifigenia de Gloria Marc era una heroína, tal y como se ve ella misma.



La de Assumpta inmolada, como ella se ha visto en la vida y María la ve como salvada, tal y como cree que le va a suceder a ella misma. Es la única que, abandonando, se salvó.

Por eso le recomienda a la muchacha sobre su prueba en el papel de Ifigenia : “No la hagas inocente, HAZLA BIEN”.

Y la chica, dudando entre tantas versiones del mismo personaje, pregunta perpleja : “Pero ¿quién es Ifigenia?

Y en un tono conmovedor, lleno de matices María Asquerino responde:

“Cuando llegue el momento serás tú.”

Suena el teléfono y ninguna se atreve a cogerlo. No es para la chica y en el suelo se queda derrotada.

Es la noticia sobre la gravedad en la salud de María Caminal.

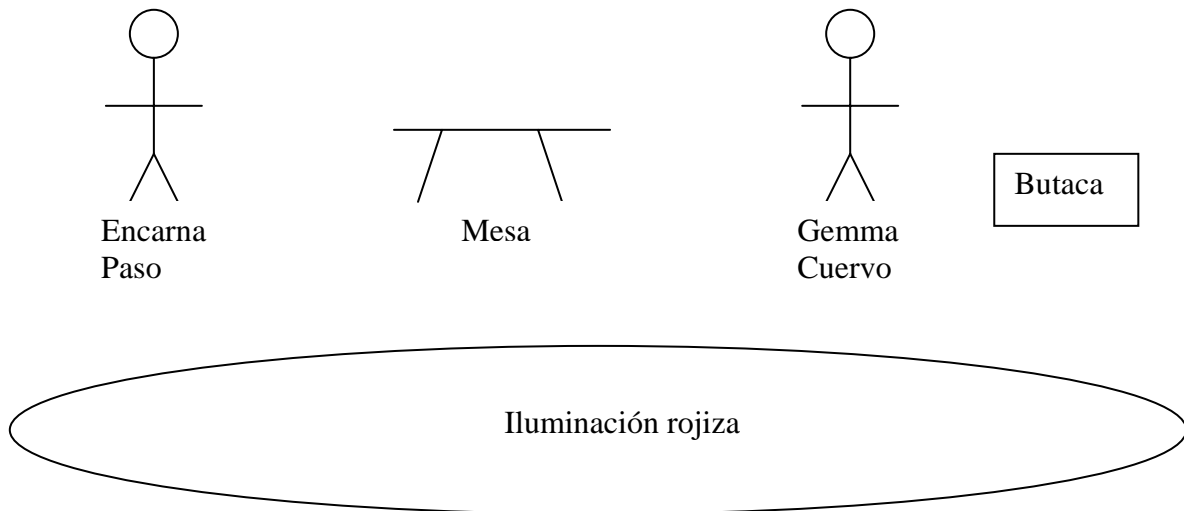
Las dos sufren con las noticias y con la ausencia de ellas. Se quedan abatidas, destrozadas, lo que apreciamos en la expresión corporal de ambas actrices.

OSCURO

**ACTO 6**

La misma música

La composición escénica es la siguiente



Llevan abrigo: una viene de la calle, otra va hacia ella.

Una no tiene sentimientos, otra no se casa con nadie

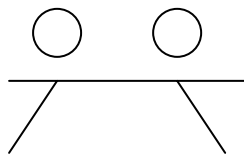
Hablan de María. No era actriz, dicen. Le faltaba sensibilidad, no para el teatro, sino para la vida. Y culminan añadiendo : “Vivir es siempre lo mejor”.

Esta escena merece nuestra total consideración por la interpretación que hacen las dos grandes actrices. Por su contenido no es importante lo que dicen, pero entre líneas, su entonación y su expresión corporal deben hacernos sentir que se trata de un diálogo de “tanteo”, para saber qué quiere cada una de la otra. Las dos están intentado averiguar cómo se siente la otra

y ninguna quiere dejar notar nada. Lo hacen con gran acierto y consiguen el efecto deseado.

No admite el personaje de Gemma Cuervo las críticas. Hablan de lo que sienten al salir a escena.

Se juntan



Sentadas en la misma mesa.

JUNTAS POR 1ª VEZ

Sus emociones, su inseguridad, lo que les hacía siempre seguir adelante.

G.C. : Sigo estando sola

E.P. : No sé si volveré al teatro.

Encarna Paso confiesa que ha venido a decir que desaparece, que le deja a la otra todo el teatro para ella y que no olvide APAGAR LA LUZ.

Y por eso Gemma Cuervo le grita que no se vaya, que la necesita, que la pueda hacer daño de vez en cuando .

Y es un grito de Gemma Cuervo desgarrador, propio del momento que están viviendo en escena.

Solo las dos se pueden juzgar y por eso G. Cuervo grita (siempre grita), y E. Paso dice: “*Ya sale la trágica*”.

Y al pronunciar este comentario cambia de registro y se pierde la fuerza que había en escena. La tragicidad da paso a la comedia. La vida no es un drama, la de ellas tampoco y por eso cambia su forma de decir y de actuar, para que nos demos cuenta de esta gran verdad.

G. Cuervo nos aclara que ninguna abandonará el teatro, que saldrán juntas a escena hasta que las heridas cicatricen, y eso lo pronunciará con convicción, con entusiasmo.

Y ante la proposición de G. C., el personaje de Assumpta duda y señala advirtiéndole a esa decidida Gloria : “*No nos llevaremos bien, solo verte me saca de quicio*”

Pero la respuesta, seguirá en esa línea de entonación tajante: “*Sí, haremos la función*”

Y de nuevo el instante de humor. Se ha acabado la tensión. Ya se conocen bien, ya saben a qué a atenerse. Han salvado sus diferencias.

G.C.: “*Vete a hacer puñetas*”

E. P. : “*Gracias, hija de puta*”

Y se dan la mano

Y siguen siendo ellas, insultándose y alegres.

En este momento, entra la muchacha por el lado izquierdo del escenario.

Interrumpe ese gran momento de intimidad

Pone el teatrillo sobre la mesa. Se parece a ese del que han hablado toda la obra. El que ha marcado la vida de las cuatro.

G. Cuervo se asusta, de nuevo, ante la aparición del pasado. No puede ser y dice: *“La última cosa que esperaba volver a ver en mi vida”*.

Es el eterno retorno. No podrá olvidar jamás. De ahí que ahora su cuerpo adquiera la expresión de resignación.

Pero no están las figuritas

E. P : *“¿De qué sirve un teatro si no tiene personajes?”*

YA NO ES UN TEATRO

Lo rechazan y la chica se extraña. Su cuerpo se arquea, no comprende.

-¿No habían deseado muchísimo tener ese teatro?

-No, hace muchísimo tiempo

Es el momento grave para la chica en que confiesa que no le dieron el papel y, por supuesto, no espera la alegría de las dos.

Se van, no quieren nada de ella. No es su igual.

Desprecian a la muchacha y todo lo que representa, todo lo que les ha hecho revivir. Han cerrado página, por eso es muy interesante que a pesar de decirla: “ y ... algún día trabajaremos juntas”, se dan la vuelta y haciendo caso omiso de su presencia, la abandonan.

Ahora se dedican a los espectadores.

Detrás de ellas ( que mantienen la acción principal dialogando entre sí y con un supuesto público que somos los espectadores), estará la chica, en un muy segundo plano y manteniendo ante sí el teatrillo sobre una mesa.

Es una imagen que se desprecia. No sale por el foro, pero su presencia allí se congela y no aportará mayor significado hasta el final.

Ahora las dos grandes actrices, las diosas, con un tono de exaltación total, sumidas en sus triunfos pasados y los por venir disfrutan, dueñas de la escena. A partir de aquí las interpretaciones serán un deleite para el espectador. Un auténtico lujo.

G. C. : La última réplica

E. P. : Yo la mejor

Y, añadirán, muertas de miedo

Pero no es así. Están enaltecidas, sublimes y lo saben y actúan en consecuencia.

Al oír la música, hacen interpretaciones de grandes clásicos: Ibsen, Shakespeare y otros.

La iluminación cobra ahora una gran importancia, porque alterna sus focos a una y a otra para enriquecer sus actuaciones y encumbrarlas aún más, para eso son las divas del teatro.

La chica permanece al fondo, tras el teatro inmóvil.

Y llega la frase, la gran frase final, que tanto se ha repetido y que ahora dice Encarna Paso:

“ ADIÓS LUZ QUE TANTO HE AMADO”

Y las dos juntas, cada una con su interpretación asombrosa vuelven a repetir la misma frase, cada una con su tono, con su ritmo, con su entusiasmo, con su personalidad.

Y, a pesar de todo, el espectador se pregunta: ¿Se están despidiendo de la escena en este momento? ¿Tal vez del teatro, puesto que han estado hablando de él, de sus vicisitudes y que han estado a punto de abandonar? ¿O, quizá, de María, su amiga, que es quien las impulsa a seguir?

En ese momento, el teatrillo comienza a arder en lo oscuro

Y OSCURO TOTAL

Y se acabó

Se pierden completamente los efectos, magníficos, de connotación plural, de la acotación última con la que acaba la obra literaria, donde arde el escenario y arde el teatro. FIN

LOS SALUDOS FINALES los hacen saliendo a escena de una en una:

1° Sale la chica

2° Aparece María Asquerino

3° Ahora las tres principales actrices juntas: Gemma Cuervo, Encarna Paso y María Asquerino

4° Comparecen las mismas tres, junto a la muchacha interpretada por Isabel Gaudí



---

## LA VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA

---

La versión cinematográfica también corre a cargo de **VENTURA PONS**, al igual que la obra anterior adaptada al cine y dirigida por él mismo.

Esta vez se verá ayudado por el autor, Josep María Benet i Jornet, quien, pese a no haber trabajado en el cine previamente, sí lo había hecho con un medio cercano: la televisión, para la que había escrito varias series, tanto en los canales nacionales como en la televisión autonómica. Esta cercanía de los medios les permitirá elaborar un guión lleno de posibilidades.

Benet i Jornet se siente satisfecho del teatro catalán, pero no le ocurre lo mismo respecto al cine . En el diario ABC- Cataluña del 23 de octubre de 1994, p. 63 opina

**Faltan directores y guionistas con una formación intelectual sólida, pero no dudo que alguno hay que sí la tiene. Muchas veces cuando voy a ver películas catalanas me planteo si el equipo creativo ha ido alguna vez al teatro o a un concierto o, aunque sea un tanto exagerado, si ha leído un libro. Hay una gran pobreza de concepción en sus propuestas**

Pero con esta película estuvo muy satisfecho y desde el principio participó en el guión, de ahí que no se aparte , con algunas excepciones, de la obra literaria original.

Es, por tanto, una película del denominado “CINE DE PERSONAJES” y como citaban en CINEMANÍA,( nº 17 febrero del 97, p 58) :

**El reto de Ventura Pons reside en su reparto.**

Y más adelante

**Unir a Nuria Espert en una de sus escasas apariciones en cine y a Anna Lizarán, más asidua del teatro, permiten valorar positivamente su trabajo.**

Y, efectivamente, contó con un apoyo general de la crítica cuando estrenó esta versión cinematográfica que llevó a cabo tomando el texto literario de la obra de Josep María Benet i Jornet.

---

## VENTURA PONS

---

Ya hemos hablado de este director en páginas anteriores, donde además incluimos su biografía y su obra.

Respecto a su DISCURSO CINEMATOGRAFICO podemos decir que su lenguaje es bastante singular dentro del medio que nos ocupa, y sus películas son muy características.

Ya dijimos previamente que a lo largo de los últimos años se ha dedicado a consagrar obras literarias (y especialmente, textos dramáticos) a través de la pantalla gigante, con mayor o menor suerte, según los casos.

Nosotros hemos estudiado dos de estos textos adaptados al cine y aún nos quedan por estudiar otros.

En esta obra: “*E. R.*”, lo primero que hizo fue cambiar el TÍTULO, por el de “ACTRICES”, como una de las pocas licencias que se ha concedido, ya que la adaptación cinematográfica es bastante fiel tanto al texto original como al espíritu de la obra.

Se reconocen pues las ilusiones de juventud, los proyectos, la memoria de los acontecimientos y ese pasado vivido de forma común, pero individualizado de manera diferente.

Las reflexiones sobre el teatro son propias de este film, pero las que encontramos sobre la vida,( aunque si miramos bien, el teatro, ya sabemos, es una metáfora de la vida) forman parte del canon cinematográfico al que nos tiene acostumbrados últimamente.

Esta película aparece en su filmografía ( que estudiamos en una parte anterior de este trabajo) tras el éxito de su anterior film “*El porqué de las cosas*”, y volvió a un prestigioso texto literario y unas actrices que expresan aquí magistralmente casi sus datos autobiográficos.

Sobre la película ha expresado en FOTOGRAMAS, (septiembre del 96, p. 123)

**El texto de Benet habla de cosas que a mí me gustan mucho y de las que, en este momento de mi vida, me apetece hablar, como son el teatro, el sentido del trabajo, la gente que utiliza el trabajo para realizarse, las ambiciones, las frustraciones, la ausencia...**

Y cuando fue preguntado sobre si la película se correspondía con la adscripción al llamado género “ de mujeres”, dada la participación

exclusiva de ellas en el film, opinó en CINEMANÍA, (Septiembre de 1996, p. 104)

**Es un riesgo, ya lo sé. Pero riesgo es emoción, es decir, una maravilla**

La crítica siempre ha tratado la trayectoria del realizador catalán de irregular, pero sobre este film en particular ha dicho

**“Ventura Pons ha construido una película de exquisita arquitectura , de una fuerza expresiva total, donde la belleza está en la armonía de todos los elementos que conforman el film. (IMÁGENES DE ACTUALIDAD,feb.97,p.122)**

Como NARRADOR, siempre ha preferido, como todos los cineastas, contarnos su particular forma de ver las cosas, pero desde sus comienzos en el cine ha optado por tratar los temas sociales, a veces delicados como la homosexualidad en “*Amic/Amat*”, o la transexualidad “*Ocaña. Retrato intermitente*”, o bien los problemas individuales y de comunicación como vemos en sus primeras películas. En un principio narró con humor, pero pronto dejó paso a la muestra real de los sentimientos. En la película que nos ocupa ha preferido dejar su voz, la del narrador, guardada y dejar fluir a los personajes libremente, tal como los concibió en su obra Benet.

## **FICHA ARTÍSTICA**

-NURIA ESPERT (Glòria Marc)

-ROSA MARÍA SARDÁ (Assumpta Roca)

-ANNA LIZARAN (María Caminal)

-MERCÈ PONS (Alumna)

## FICHA TÉCNICA

DRAMA

- TÍTULO ORIGINAL** : ACTRIUS (catalán)-
- NACIONALIDAD** : Española
- AÑO**:. 1996
- DURACIÓN** : 84 minutos.
- PRODUCTORA** ELS FILMS DE LA RAMBLA S.A. (Barcelona) con la participación de TVE,S.A: y CANAL PLUS
- DISTRIBUIDORA NACIONAL** : BUENA VISTA INTERNACIONAL SPAIN, SA.
- DIRECTOR**: Ventura Pons
- PRODUCTOR**: Ventura Pons
- JEFE DE PRODUCCIÓN** : XAVIER BASTE
- GUIÓN** : VENTURA PONS Y J M. BENET I JORNET
- DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA**: TOMÁS PLADEVALL
- MÚSICA** : CARLES CASES
- DIRECTORA ARTÍSTICA Y FIGURINISTA**: ROSA ROS
- MONTADOR**: PERE ABADAL
- SONIDO DIRECTO**: BORIS ZAPATA
- TÉCNICO DE SONIDO EN ESTUDIO**: JOAN VIDAL
- MAQUILLAJE**: MONTSE BOQUERAS

**-COLOR. PANORÁMICA 1:1,66**

**-METRAJE. 2.518 MT**

**-LABORATORIOS: CINEMATIRAJE RIERA, S.A.**

**-ESTUDIO DE SONIDO: Q. T. LEVER**

**-ESTUDIO DE MONTAJE: MONTAJE DE MOZART**

**-LUGARES DE RODAJE: BARCELONA, REUS, SAN CUGAT DEL VALLÈS, BELLATERRA**

**-FECHAS DE RODAJE : 1 AL 30 DE JULIO 1996**

**-ESTRENO : 17 DE ENERO DE 1997, en el cine COLISEUM de Barcelona y en el cine PALACIO DE LA MÚSICA de Madrid.**

**-PRESUPUESTO: 150 millones de pesetas**



---

## PREMIOS

---

Esta cinta fue mostrada en los Festivales de Cartagena de Indias (Colombia), Montreal y Vancouver (Canadá), Shanghai (China), Puerto Rico , Estocolmo (Suecia), Londres (Reino Unido) y La Habana (Cuba).

Entre los Premios que recibió se cuentan los siguientes:

-Premio Especial del Jurado y Premio al Mejor Guión en Cartagena de Indias.

-Una Nominación a los XII Premios Goya de 1997 por el mejor guión adaptado, que terminó recayendo en Pilar Miró por el guión de su película “*El perro del hortelano*”, obra original de Lope de Vega.

También se pudo ver en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, cuyo departamento de Cultura, en colaboración con la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, ofreció varias películas españolas del 10 al 23 de noviembre de 1997. En este caso la Asociación de

Espectadores del Teatre Lliure propuso “*Actrices*” del realizador Ventura Pons y “*Tierra y libertad*” de Ken Loach.

El ciclo constaba de proyección y amplio coloquio con los directores y el equipo técnico y artístico. Respecto a la película “*Actrices*”, parece ser que dicha propuesta llegó por el apasionante encuentro que en ella se produce entre el reciente cine y teatro catalanes.

---

## **INTERPRETACIÓN: LAS OTRAS ACTRICES: SU APORTACIÓN**

---

Nuria Espert, llevaba más de 20 años apartada del cine. Ella misma confiesa:

**En estos años he recibido muchas ofertas para volver al cine, pero mi carrera teatral estaban tan encarrilada que no me interesaba ni quería dispersarme. Abandoné el cine después de haber hecho un film muy malo. El teatro de Benet me gusta mucho y no lo había interpretado nunca. Además, Ventura me enseñó “El porqué de las cosas” y me pareció una película encantadora, muy fresca y con mucha vida. La tercera razón para decir sí: coincidir con Rosa María y Anna”(FOTOGRAMAS, Sep, 96 p. 123)**

El director dice de GLORIA, personaje al que dará vida la Espert que es “una mujer fría como un mármol” y Pere Valla, en esta publicación se llega a preguntar si las actrices de este film son amigas o rivales.

Añade Nuria Espert :

**Todo el rato tienes la cámara encima, por lo que si eres falsa, si estás demasiado intensa, se nota más. La cámara quiere enterarse de lo que pensamos, si sudamos, si lloramos de verdad, si nos hacemos gracia de veras**

Ventura Pons explica que a Anna Lizaran la motivaba diciéndola

“Tú piensa que estás cansada de estas dos”.

Y él cree que este papel es el menos espectacular del trío, curiosamente, y en contra de lo que pensaba María Asquerino en la representación teatral.

Anna confesará

**Lo que más me interesa de mi papel, María, es la lucidez que demuestran los enfermos. El sentenciado no tiene miedo a perder nada, tiene un regusto amargo, tiene ganas de hacer daño, de odiar y amar más. (FOTOGRAMAS. Sep. 96, p. 123)**

Sobre la actuación de las tres intérpretes encontramos las siguientes opiniones:

**Perfectamente enclavadas en cada uno de sus papeles, las 3 dan prueba de su talento a través de unos arquetipos en los que encajan como anillo al dedo: la diva internacional, la cómica popular y la discreta actriz de doblaje (CINEMANÍA, Feb. 97, p.58)**

**“La joven estudiante vértice de un triángulo que se transforma en cuadrado, pentágono (E,R.) e incluso hexágono (cuando aparece la cuarta compañera que se disputaba el honor de hacer Ifigenia)(IMÁGENES DE ACTUALIDAD, Feb. 97, p. 122)**

De la actuación de estos monstruos de escena diremos lo siguiente:

La estudiante que interpreta Mercè Pons, nos parece buena, si entendemos por ella ejecutar un papel con corrección, con la proporción adecuada, la medida. Es simpática, abierta. No trata de aniñarse. Es una joven de este tiempo, de veintipocos años, con ganas, con ilusión y que entrevista a tres prestigiosas actrices de medios diferentes que le pueden aportar algo, como ella misma dice al final a María: “Por lo menos me podrás aconsejar”.

Se diferencia de la joven de “*Algún día trabajaremos juntas*”, en que la actriz de teatro constantemente se presentaba nerviosa, insegura, un poco menospreciada por su situación de inferioridad respecto a las “grandes” actrices. Aquí no, M. Pons, como decimos aguanta su papel tal como es.

Respecto a la obra literaria, quizá peca un poco de una cierta premeditación en sus actos que no encontramos en el texto original. Por ejemplo, al principio de la obra tiene muy bien calculada su presencia ante Gloria. Cuando acude a cada una de las casas lo hace premeditadamente y no por exactitud en la hora de citación, sino que da más la sensación de esperar para tenerlo todo calculado y controlado.

Nuria Espert en pantalla no “da” como se suele decir. Es tan medida en su interpretación que peca de falta de sensibilidad y de credibilidad, sobre todo. Tal vez porque como ella piensa que la cámara lo

registra todo y pretende no parecer “intensa” se queda en un registro más bajo del que debe dar ante la cámara. Y ya sabemos que la fuerza y el éxito se deben a la creación que hace el actor, su expresividad, su técnica.

La hemos visto en teatro y aunque ya adelantamos que no nos merece el aplauso siempre, independientemente de que la crítica la sitúe en un caché de alta profesionalidad, en cine ya podemos decir que desde luego, no ofrece la interpretación de una gran actriz.

No nos parecer excesiva, peca de escasez de gestos, de miradas, de transmitir, en una palabra, su papel.

Esa diva que nos presentaba en teatro Gemma Cuervo, muy dueña de sí misma, muy por encima del mundo y demostrándolo siempre, no está aquí. Su voz susurradora no es la de la humildad fingida, es la de un registro poco adecuado.

Dijimos en un lugar de esta exposición que Manuel Ángel Egea hizo poco por la dirección de actrices, porque ellas lo tenían todo. Ventura Pons podía haber hecho una dirección artística adecuada, pero como parece ser que parte de una Nuria Espert que interpreta como nadie más, no le ha movido ni un rictus, como él ha dicho públicamente en televisión hablando de esta película. Y, creemos, sinceramente, que aquí se ha equivocado.

En las primeras escenas sólo tiene un gesto de “gran dama” internacional, al ponerse con gran dignidad las gafas oscuras cuando se va

del escenario, se supone que para salir a la calle, cuando todos sabemos que la chica ha estado esperando en un banco en la calle frente a la entrada del teatro, ya muy entrada la noche. Son gestos de diva, y es un buen detalle.

La primera vez que aparece en pantalla es sobre un escenario donde está llevando a cabo unos recitales, parece ser que en solitario y ahí observamos una buena interpretación en las inflexiones de voz, las pausas propias del teatro tan perfiladas en los “grandes”, y, observamos, que, sin moverse nada del lugar en el que se encuentra, ni un ademán ni un gesto, recita su texto. Y es muy aplaudida. ES LA INTERPRETACIÓN DENTRO DE LA INTERPRETACIÓN Por eso, probablemente Nuria Espert deba diferenciar su actuación en el escenario y su actuación como actriz dentro de la película. Pero, como ya dijimos, no aplaudimos, ni mucho menos, cómo da vida a su personaje. Puede deberse también al doblaje, porque la película está grabada con sonido directo, pero también es necesario decir que las mismas actrices, y no otras, se han doblado a sí mismas.

En conclusión, podemos decir que parece más bien que Nuria Espert interpreta a la Nuria Espert que todos esperamos y que estamos acostumbrados a ver.

Y, claro, podríamos decir que lo mismo pasa respecto a todos los actores y actrices, pero no es verdad. Rosa María Sardá, tiene un registro

cómico que todos conocemos y otros registros menos predominantes que también hemos visto en diferentes actuaciones, y aquí, a lo largo de la película olvidas que estás viendo a Rosa María Sardá para ver aparecer a Assumpta Roca y creemos, desde aquí, que en esto consiste la interpretación. La entrada psicológica que realiza en su personaje y que transmite profundamente es la marca de una buena actuación.

Debemos resignarnos, a que, como se ha dicho tantas veces, para ser buen actor o actriz forzosamente se tienen que hacer papeles dramáticos y que un papel cómico no tiene problemas de interpretación y por eso no se puede reconocer como una buena actuación. Se sigue pensando que todo el mundo puede hacer reír, pero no todo el mundo puede hacer llorar, y es una auténtica falacia.

En todas partes enseñan a llorar, a localizar tus miedos internos y exteriorizarlos. El director de escena y dramaturgo Alfonso Zorro se quejaba de que al hacer los casting todos los participantes sin que nadie se lo pidiera se ponían a llorar, entendiendo que eso era interpretar, y reconocía que los registros cómicos son cada día más difíciles.

Cuando Rosa María Sardá entra en el personaje de Assumpta Roca, lo hace de dos formas diferentes:

1.- Con un personaje borde, que grita, que dice verdades y que se cansa de la incompetencia de los demás, que para ella son casi todos.



María recrimina a Gloria por su lenguaje soez en una ocasión mientras cenan y le dice que deje ese lenguaje para Assumpta, ya que es más propio de ella. Este tipo de interpretación entraría más en el aspecto al que nos tiene habituados Rosa M. Sardá.

2.-La otra forma de encarar el personaje está llena de sensibilidad cuando llena la pantalla de recuerdos y los presenta como si estuvieran ahí (en la escena que comparte con la chica en su casa ) y cuando exige a Gloria ( en el escenario, en las escenas finales) un poco de compasión por la amiga muerta. Cuando ve que todo su mundo se derrumba sobre ella y ya no quiere ni siquiera actuar. Cuando llora, verdaderamente, y hace llorar en los minutos finales y luego, sabe cambiar a la exaltación que le produce recordar los fragmentos de las prestigiosas obras de teatro, de los clásicos de todos los tiempos, que siempre se ha negado a interpretar ella en escena.

Por supuesto entre Encarna Paso y Rosa M. Sardá nos gusta más la última. Está en su papel, de hecho ella misma ha confesado que muchos detalles, personales y profesionales del personaje los cogió de ella el propio autor, Benet, del que es muy amiga.

En EL PAÍS del domingo, 10 de enero de 1999, con motivo del estreno de “Amic/Amat” explica que a ella le van bien los papeles de gente corriente, que prefiere interpretar a una mujer de la calle que a un personaje

histórico o de tragedia ( y casi similares palabras salen de los labios de Assumpta Roca en un momento determinado en el que defiende su trayectoria personal, labrada con mucho esfuerzo). Añade que trabajar con amigos (Benet, Pons,...) es muy gratificante y que siempre se encuentra en las obras de Benet i Jornet , no solo lo que hemos reconocido en “*Actrices*”, sino que el asunto parece que viene de lejos y que le puedan parecer interesantes parte de sus vivencias a un autor, le halaga.

Además, Rosa M. Sardá ha dirigido “*Fugaç*”, texto dramático de Benet y ayudada por Sergi Belbel

Por tanto, vamos a decir también, como es lógico que el personaje literario es muy reconocible en Rosa M. Sardá y que incluso al leer la obra, ya la veíamos claramente en este papel.

Para finalizar, hablaremos de Anna Lizaràn, una actriz de teatro muy reconocida en el teatro catalán y con pocas referencias para los demás. Su interpretación es muy buena. Aún partiendo de que el propio director, Ventura Pons desprecia desde el principio este papel considerándolo menor, lleva a cabo una actuación muy buena, en un personaje difícil, al borde de la muerte y con una vida llena de resentimientos que nos hace implicarnos emocionalmente.

Su actuación en pantalla y la de María Asquerino en el teatro son muy similares salvando las diferencias personales y profesionales de

ambas. Nos gustan las dos y nos parece que es un personaje no despreciable, sino que sirve para que podamos medir a los demás y en cuanto a la interpretación creemos que sucede lo mismo, que la interpretación de Anna es la que puede marcar un nivel en el que se midan las demás actuaciones y con el cual Nuria Espert no queda muy bien parada

Encaja en el personaje literario absolutamente. Y a pesar de que su actuación es comedida, sin grandes frases, ni efectos, nos pareció muy digna de elogio.

Y hacemos nuestras las palabras de Rosa María Sardá, que muy acertadamente opina en televisión: “Lo mejor que se puede decir de un actor al finalizar su trabajo es que no lo podía haber hecho otro”.

---

## TÍTULO

---

El título define el contenido. Habla del mundo de teatro, de sus estrellas y de quienes no han llegado a serlo. Habla también de la televisión y de las jóvenes generaciones, pero todos esos temas no sólo se encuentran en esos medios profesionales.

Ya se dice en varias ocasiones que el teatro es un espejo de la vida, y en ese espejo se refleja la sociedad general donde también existen la envidia y la amistad, que tantas veces se entremezclan, el éxito y la soledad, que también varias veces cabalgan juntos, ... y la muerte.

En este caso son **ACTRICES** que

**“como en una investigación criminal, como en un film de suspense, la historia de Encarna Ribera se va reconstruyendo a la vez que se construyen las historias de las cuatro protagonistas”(IMÁGENES DE ACTUALIDAD, feb. 97, p 122).**

El título, por supuesto hace referencia a una obra de teatro, pero queda **“E.R”**. frío para una película, poco expresivo, poco atractivo para el

posible espectador. Por eso decidieron cambiarlo. Como habla de ACTRICES , de su vida, de lo que sienten, del “terror” al público, de esa relación amor-odio de la que no pueden prescindir , que insultan y se autoinsultan: “somos más putas que ellos”, de todos esos sentimientos y emociones que ellas están más acostumbradas a exaltar sobre las tablas o en el celuloide, pero que también forman parte de sus vida, porque además de actrices son PERSONAS.

---

## LECTURA PLURAL DEL FILM

---

Como todo espectáculo, como toda lectura, como todo acontecimiento de nuestra vida, las percepciones que tenemos de estos eventos pueden ser muy diversas. Las ópticas cambian y las opiniones al respecto también.

En la película se pueden observar varias interpretaciones, pero no vamos a entrar en ellas porque repetiríamos datos que ya hemos descubierto y estudiado en las otras formas anteriores. Recordemos que “ACTRICES” viene de un texto literario y que antes y después también se escenificó en teatro.

Por otro lado es necesario decir que la intervención de Benet en el guión adecuó perfectamente la película al texto dramático que él había escrito, y que como todo padre, no quiere nunca que a sus hijos se les haga daño. Benet a su hija obra de teatro no quiere que la dañen arreglándola para magnificarla o menospreciarla.

Si decimos que la adaptación del guión a la obra literaria es perfecta no mentimos: lo es. Es prácticamente igual. Pocos añadidos, que no cambian sensiblemente ni la forma ni el contenido.

Pero no podemos dejar de decir que lo que ha sido una estupenda adaptación de la literatura al cine, en realidad deja ver la parte literaria y no la cinematográfica, es decir, con la adaptación fiel, tan fiel, lo que no tenemos es una película. Una película es otra cosa, debe ser otra cosa. Un guión cinematográfico no debe ser sólo la propia obra de teatro.

Luego lo que está clarísimo es que lo que ha hecho Ventura Pons es filmar una obra de teatro, Sí, es cierto, la ha sacado a la calle, como se suele decir en el argot, pero es un puro “film del art”, es una obra de teatro grabada. Nada más. No estamos, ni debemos hablar de una película en ningún caso. No lo es. No se ha construido una arquitectura sobre la obra, No existen los distintos puntos de giro tan característicos del cine, porque es la obra tal como la escribió Benet y como la maquilló, poco, para el cine. Aquí hay mucho de Benet y poco de Ventura Pons. Tal vez, para bien.

---

## **FISIONOMÍA ESTRUCTURAL DEL FILM**

---

En un PRINCIPIO tenemos unas escenas que no aparecen en la obra literaria. Corresponden a un travelling de la cámara por una habitación infantil a oscuras. Se detiene la cámara en una cama pequeña, donde duerme , placidamente, una niña morena de unos 8 ó 9 años. La cámara continúa su trayectoria hasta llegar a la puerta, que en ese momento se abre y deja pasar a unos adultos que aún no identificamos y que portan una gran caja de cartón. Uno de estos adultos es el padre y el otro la madre. La madre corre las cortinas para dejar pasar la luz del día y los dos se acercan a la cama, mientras la niña se despiereza e incorpora y le ofrecen la gran caja que contiene un teatrillo de cartón. La niña lo acepta con gran ilusión.

Una parte de esta escena se acompaña de música y hacia la mitad oímos una voz en off que más tarde sabremos que se corresponde con la de la estudiante de Arte Dramático que conversará posteriormente con las tres actrices.



La voz en off refiere lo mismo que tenemos en la primera intervención de la obra de teatro y que en este medio se hace oyéndolo sobre un oscuro total del escenario.

Toda esta secuencia de la habitación, por supuesto, pertenece al guión que estructura la película y no está en el texto. No interfiere en el contenido, ni aporta otra cosa que imágenes concretas que antes, bien al leer o al ver la obra representada, acontecían en nuestra imaginación.

Las ESCENAS DE TRANSICIÓN claramente se corresponden con todo el texto del guión en un paralelismo casi absoluto con la obra literaria, y no se añade nada. Algún comentario más, quizá, una mayor intervención en algunos momentos de algún personaje, pero nada significativo.

Se correspondería con los ACTOS 1, 2, 3,4 Y 5 del texto dramático.

Se han rodado más secuencias, fundamentalmente exteriores, y más planos ( medios y primeros), para que el contenido sea más significativo.

Y, como conclusión, EL FINAL se correspondería con el ACTO 6, pero el final verdadero se correspondería con la filmación de la acotación final que tanto echamos de menos en la puesta en escena. Nos parecía importante por el contenido y además en la película aún se aprecia mejor su significado como obra circular. Empieza con una voz en off de la chica, y ahora, gracias a esta secuencia que se corresponde con la acotación final termina con la voz en off de la chica que parece despedirse del teatro y que termina especialmente la representación , cuando vemos que baja el telón y en él aparecen inscritas las letras E. R.

La película de la vida de las dos actrices que quedan vivas, ya hace tiempo que terminó y se fueron del teatro y de la película. Ahora ha quedado la muchacha sola con su teatro, que efectivamente no sirve para nada y desaparece por el foro a la derecha cuando el teatrillo de cartón se quema y se acaba la obra. Baja el telón. Oscuro. Créditos.

---

## **CRONOTOPOS**

---

No apreciamos cambios significativos en el orden.

Respecto al TIEMPO debemos decir que en la pantalla y ya que hemos advertido que la película empieza en una habitación infantil y la chica con una voz en off está recordando, podemos decir que asistimos a la visualización de un FASH-BACK en toda regla.

Prueba de ello es que a continuación, vemos a la chica, joven ya, sentada en un banco, de noche, frente al teatro donde está Gloria Marc ofreciendo unos recitales. Esa noche, después de la función, hablará con ella.

Posteriormente, cuando visita a la Roca en los estudios de TV. es de día, luego ya observamos el paso del tiempo. Puede ser una mañana, por ejemplo, como así parece ser también su visita a los estudios de doblaje de María Caminal. Salen de ellos las dos, charlando, mientras se encaminan al garaje y parece ser una mañana. Es probable que sea la misma mañana del

mismo día o bien dos mañanas diferentes o incluso mañana y tarde un solo día.

La siguiente secuencia se corresponde con la cena, última de las tres juntas, en el chalet de María Caminal. Es de noche.

Vemos más tarde a la chica, a la derecha de la pantalla, que espera la hora de la cita con Gloria Marc en su casa. Es de día y tenemos un dato concreto importante:

**LAS PRUEBAS** a las que se debe enfrentar la chica para obtener el papel **NO HAN EMPEZADO TODAVÍA.**

Otra vez vemos a la chica, en esta ocasión a la izquierda de la pantalla, que camina hacia la casa de Assumpta Roca . Dato de localización en el tiempo:

**YA HA HECHO LA PRIMERA PRUEBA**

Cuando vuelve a aparecer la chica en un exterior, lo hace abandonando un tren de cercanías y encaminándose hacia ese chalet de María Caminal, que ya conocemos de una anterior secuencia. La chica aporta otro dato temporal

**YA HAN TERMINADO LAS PRUEBAS**

Y ahora espera que la llamen, o no, para confirmarla en el papel. Esa llamada no se producirá a lo largo de su conversación con María y en otra secuencia posterior sabremos que no le dieron el papel.

Sí sabemos que quien recibe la llamada es María para confirmarle una metástasis muy extendida, que por el diálogo entre Gloria y Assumpta llegamos a conocer que no resistió más que una semana en el hospital antes de producir la muerte a María

Y lo que vemos por fin, es otra noche, después de la función de Gloria, cuando Assumpta ha vuelto del funeral y las dos lloran su recuerdo que además las produce energía para trabajar juntas en homenaje a su amiga muerta.

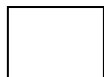
El ciclo temporal completo sería el siguiente:

Respecto al ESPACIO, ya hemos señalado que a pesar de la fidelidad al texto, la obra ha sufrido lo que en argot se denomina “airear” el texto, es decir, localizar unos exteriores que apoyen la cobertura de la película y amplíen su duración para corresponderse más con la metría propia del medio cinematográfico.

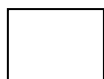
El estudio de los diferentes espacios que encontramos se aprecia a continuación.



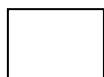
INTERIOR: Habitación de la niña



EXTERIOR: Calle. Banco frente al Liceu



INTERIOR: Estudios de Tv., escalera y camerino



INTERIOR: Estudios de doblaje.

EXTERIOR: Calle

María

INTERIOR/EXTERIOR: Jardín del chalet de

EXTERIOR: Plazoleta del centro de Barcelona

INTERIOR: Casa de Gloria M.

EXTERIOR: Calle del centro de Barcelona

INTERIOR: Casa de Assumpta R.

EXTERIOR: Andén de cercanías

INTERIOR/EXTERIOR : Chalet y Jardín de

María C.

INTERIOR: LICEU



---

## SINTAXIS FÍLMICA

---

Partiendo de las unidades clásicas de SECUENCIA, PLANO, ENCUADRE, ANGULACIÓN, ya definidas en capítulos anteriores, vamos a estudiar concretamente la PRIMERA SECUENCIA DEL FILM QUE NO ESTÁ ESCRITA EN EL TEXTO y tampoco aparece en el montaje teatral.

Nos referimos al FLASH-BACK que realiza la muchacha, volviendo a su niñez para explicar su amor al teatro.

En este caso, el narrador de los acontecimientos es el ojo de la cámara que nos va a mostrar omniscientemente lo que ocurrió en el pasado y cómo todo ello repercutirá en el futuro de la niña que vemos en pantalla. La siguiente secuencia, después de las calles nocturnas de Barcelona, llenas de tráfico, ya nos mostrará a la muchacha joven, sentada en un banco frente al teatro donde actúa una de las actrices a la que admira y a la que se propone abordar para conseguir una cita que la informe sobre la vida de E. Ribera, que tanto la interesa para poder conseguir su primer papel.

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
Nº	Duración	Descripción	Cámara	Voz	Ruidos Música
1	45''	Descripción de la habitación de la niña. Se abre la puerta y entran un hombre y una mujer con una caja grande.	Panorámica de izquierda a derecha Cuando se abre la puerta los cuerpos adultos se muestran en un plano americano de 1/3 (del pecho hacia abajo)	-	Melodía de fondo
2	1''	La madre sube la persiana de la habitación de la niña y pasamos de oscuro a plena luz.	Plano medio corto de la madre subiendo la persiana Ángulo neutro.	-	Melodía de fondo. Ruido de la persiana al subir.
3	13''	La niña se incorpora en la cama, su madre está a un lado y vemos la mano del padre que le ofrece la caja que guarda el teatrillo. Abre la caja y la tapa ocupa toda la cámara.	Plano general	-	Melodía de fondo
4	10''	La niña contempla el teatrillo cuando sube el telón.	Plano medio corto de la niña con el teatrillo completo.	Voz en off de la chica ya mayor en flash-back	Melodía de fondo

5	9"	Las figuritas avanzan de izquierda a derecha en el teatrino	Travelling de acercamiento a las figuritas.	Voz en off de la chica ya mayor en flash-back	Melodía de fondo
6	1"	Cara de la niña sonriendo mirando de cerca al teatrino.	Primer plano.	Voz en off de la chica ya mayor en flash-back	Melodía de fondo
7	5"	Las figuritas se mueven en el teatrino	Ángulo neutro.	–	Melodía de fondo
8	2"	Cara de la niña sonriendo	Primer plano	–	Melodía de fondo
9	7"	La madre y el padre mueven las figuritas del teatro que contempla la niña.	Plano general. Ángulo picado muy próximo al cenital.	Voz en off de la chica ya mayor en flash-back	Melodía de fondo

**FUNDIDO DE CIERRE EN NEGRO.**

COMIENZAN A APARECER LOS CRÉDITOS.

EMPIEZA LA SEGUNDA SECUENCIA Y EL RESTO DE LA PELÍCULA .

---

## **OTROS CÓDIGOS CINEMATográfICOS**

---

Dado que, como ya hemos indicado reiterativamente, la película no deja de ser una filmación de la obra de teatro, sólo que aumentada en su duración con exteriores, poco más se puede decir respecto a los COMPONENTES FÍLMICOS.

De las MATERIAS DE EXPRESIÓN O SIGNIFICANTES, tampoco tienen mayor relevancia las NOTACIONES GRÁFICAS, puesto que títulos, subtítulos, carteles, aparecen de una forma tradicional y sin mayores sorpresas.

Respecto a los SIGNOS , tales como ICONOS, SÍMBOLOS, INDICIOS, donde podríamos hablar de música, ruidos, etc. no señalamos grandes innovaciones. No se puede hablar de una gran banda sonora especial, ni de CÓDIGOS TECNOLÓGICOS más allá de los normales o VISUALES del tipo angulación, movimientos de cámara significativos que debamos reseñar, ni iluminaciones que resalten especialmente algún momento.

Y, en lo concerniente a los CÓDIGOS SONOROS sólo podríamos reseñar la voz humana en OFF con el personaje de la muchacha-narradora de un flash-back presente en la primera secuencia de la película que anticipa los acontecimientos y enlaza con la secuencia final, cuando tras quemar el teatrito, abandona la escena en una connotación plurisignificativa que queda en la mente de los espectadores

De los CÓDIGOS SINTÁCTICOS mencionaremos un montaje simple siguiendo una rigurosa continuidad en la narratividad y en la articulación espacio-temporal.

---

## ELEMENTOS ESPECÍFICOS DEL CINE

---

Nos ocuparemos aquí de las TRANSFORMACIONES por parte del director de la película y que podemos observar en los DIÁLOGOS, por ejemplo. Es la forma con la que se ha dado mayor dimensión a los todos los personajes.

En el caso de la Muchacha, mientras entrevista a Gloria y a Assumpta lee más prolijamente las páginas de *“Ifigenia”*. Los fragmentos son más extensos, y se permite formular más preguntas en cada una de las ocasiones. También en el caso de la visita a María Caminal. El diálogo entre ambas difiere un poco en la extensión respecto al texto original y llevado a escena.

Gloria Marc se permite más comentarios cuando está oyendo leer los fragmentos del clásico de Eurípides a la chica. Ella también los recita, y hace más comentarios sobre esta lectura.

El personaje de Assumpta tiene los mismos añadidos.

Respecto a las ACCIONES, tenemos toda la secuencia primera ocurrida en la habitación de la muchacha cuando era niña, diez o doce años atrás.

A continuación encontramos una nueva secuencia incorporada con el tráfico de las calles barcelonesas en la noche, hasta que la cámara se fija en una muchacha sentada en un banco. Volvemos a tener acciones nuevas en la película relacionadas con este personaje de la muchacha que se levanta de ese banco situado frente al teatro donde actúa Gloria Marc, a la que quiere pedir una entrevista. La cámara se deleita y entretiene en primeros planos de las grandes letras luminosas que, sobre la entrada principal del teatro, vemos con el nombre de la gran actriz y la obra que representa.

Así mismo y antes de cada una de las entrevistas (3) tenemos tres acciones diferentes sumadas a la película:

- 1.-Antes de entrar en casa de Gloria , en una plazoleta céntrica
- 2.- En una calle señorial, antes de charlar con Assumpta
- 3.-En los andenes de un tren de cercanías antes de llegar a casa de María Caminal.

Y por supuesto, el director, Ventrura Pons, ha añadido toda la ya comentada acotación final que no vimos en la puesta en escena, pero que cierra muy bien la obra literaria de teatro.

Sobre las PERSONAS que aparecen en el film, no podemos decir que aparezcan más de las 4 protagonistas, si exceptuamos la añadida y ya comentada secuencia inicial del dormitorio infantil del flash-back. Aquí aparte de la muchacha-niña, sí tenemos dos personas : PADRE Y MADRE, que no tienen mayor referencia, y a los que no se les da ni tan siquiera texto, porque recordemos que la secuencia está ambientada con una música inicial y la voz en off de la muchacha para explicarnos por qué se inició en el teatro y de dónde le viene su pasión.

No hay ninguna supresión de elementos de ningún tipo que sean reseñables y por eso hemos comentado estos añadidos de diálogos y de exteriores como propios del cine, porque no nos cansamos de repetir que se trata de un “film d’art”, prácticamente una obra de teatro filmada. Bien. Comedidamente y sin más cuestiones que referir.



---

## OPINA EL AUTOR

---

**He tenido suerte con mis mujeres. Las actrices suelen quedar muy contentas con mis personajes femeninos. Los he hecho fuertes, débiles, sexualmente libres, vírgenes hasta la última escena, reinas y fregonas. Me ha sido gratificante porque Cataluña es tierra de buenas actrices.(EL CORREO DE BARCELONA, 24-6-84, p. 51)**

Y sobre esta obra, concretamente ha llegado a decir

**Estoy muy contento con esta versión que ha realizado José María Pou de mi obra, ya que en París, donde la pusieron en un local alternativo, mandé quitarla (ABC, 26-3-97, p. 69)**

La obra para él

**Es un puzzle de cosas que les han pasado a distintos personajes de nuestro espectáculo Para interpretar mi obra necesitaba tres primeras actrices como éstas: que fueran animales, auténticas bestias teatrales” (ABC ibídem)**

Aunque está claro que Benet ha puesto más cosas en su obra de Rosa María Sardá que de la Espert, por poner un ejemplo, u otras actrices conocidas por él.

Siempre ha comentado que el mundo del teatro le ha fascinado siempre, y que es la actividad que más estima. Por tanto, ha utilizado recuerdos de 30 años de profesión relacionada con el teatro, pero, avisa, que también se puede encontrar en esta obra una trama detectivesca sobre unos hechos antiguos, pero que salen de nuevo a la luz, aunque parece ser que el núcleo inicial que desencadena la pieza es la reflexión sobre la gente próxima que se va muriendo inesperadamente y que deja un vacío que nadie puede sustituir. Son puntos de referencia que parece que vas a tener siempre y te fallan, se te caen de tu vida.

---

## CONCLUSIONES Y COMENTARIOS

---

En general podemos añadir que hay casi una estricta equivalencia entre los elementos del texto fílmico y los del texto literario.

Los mencionados añadidos solo sirven para marcar la presencia del autor fílmico, pero sin mayor relevancia.

El resultado de las transformaciones no nos inclina a pensar que la cinta gane o pierda respecto al texto inicial ( literario ) o dramático.

Los valores positivos que gana el film los obtiene de otros resultados: la interpretación, la comediada dirección, la ambientación y poco más.

Pons ha hecho con “*Actrices*” la mejor película de su filmografía y lleva a cabo un buen maridaje entre el cine y el teatro.

La película pone manifiesto el núcleo de las vidas de tres mujeres: El secreto mejor guardado, el que ha marcado su personalidad y su profesión, saldrá a la luz.

Benet i Jornet habla sobre el cambio de título de “*E.R.*” a “*Actrices*” en la entrevista que mantuvimos con él:

-Vd. no lo planteó como “*Actrices*”, nunca.

-No, jamás.

-Y mucho menos “*Algún día trabajaremos juntas*”

-Muchísimo menos.

Continúa comentando Benet que esta obra de teatro se ha hecho mucho en Latinoamérica, y él siempre ha confesado que le gusta más la del cine, especialmente por el elenco.

Y sobre su relación con Ventura Pons nos cuenta:

**Ventrura Pons vino un día y me dijo: “Quiero comer contigo”. Y dije: “Ay”. Me dijo. “Quiero hacer “E.R.” tal como está, ¿vale?”. Entonces la simple cosa que hicimos con “E.R.” fue cortes entre él y yo, me sugirió algo... Porque para mí las cosas no son sagradas, nada de lo escribo es sagrado. No tengo manías y luego cuando... mira si Shakespeare se corta y se corta continuamente y antes se cortaba porque no había más remedio ¿cómo no se me va a cortar a mí? Yo tengo un material que además está publicado y siempre puedes volver a eso. Yo he hecho un material de trabajo, puedes leerlo y pasarlo bien (...) pero luego además es un material que puede utilizarse... como lo utilicen, como quieran, mientras lo hagan bien o lo hagan de una manera inteligente, lo malo es cuando hacen una pedorrada u otra cosa, pero si no...**

Y *“Testamento”* fue, cinematográficamente hablando, posterior. Cuando llegó Pons y le dijo que quería llevar al cine esta obra, él contestó

**Espera, Ventura, que la otra vez hicimos una obra de teatro. Era una obra de teatro filmada. Para mí encantado de la vida porque a mí tanto me da, pues así la tengo con esas actrices que me van muy bien, pero para *“Testamento”* dije: Esta vez te voy a hacer un guión. Y a pesar de que estaba así de trabajo, me hice un esquema, fui sintetizando los diálogos y luego añadí la estructura de la madre que la tuve muy pronto muy clara, porque era un personaje con identidad y sobre todo a partir de la última frase que le dice al marido: Mira, me importa un pepino lo que tu digas y ya veré lo que hago yo. A partir de ahí construí el personaje.**

**En *“Actrices”* recuerdo que hay algún nuevo diálogo, no me acuerdo de lo que era, pero había algún cambio, que hace que sea distinta una cosa de la realidad, algún pequeño detalle.**

Y añade:

**El actor, el director y el actor son muy definitivos para que la gente piense que una obra de teatro está bien o está mal. Una obra puede ser definitiva, puede que digan qué gran obra es esa obra solo por el trabajo de un actor y de un director.**

Porque siempre ha confesado que las actrices que más le gustaron fueron las de la película.

Y ya por último, preguntado por su relación con Sergi Belbel, autor que nos ocupará las próximas páginas, y por Jordi Sánchez, del que también nos ocuparemos nos dijo:

**Jordi Sánchez era como tanta gente, si no me acuerdo mal, llegó a ser alumno del Instituto de Teatro de Sergi Belbel y cuando terminé vi un ejercicio que hizo con la gente y sus compañeros de promoción y un espectáculo..., cómo se llamaba..una especie de locura, una primeriza, pero una locura muy divertida que te morías de risa. Estaba con un socio, y los dos son como gemelos. Físicamente no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro. Para que me entiendas rápidamente los dos están casados y viven siempre en pisos uno al lado del otro. Uno no tiene hijos y el otro tiene un hijo y este hijo es como si fuera hijo de los cuatro, porque los padrinos son los otros, unos son los padres y otros los padrinos y es una simbiosis que ha dado muchos frutos de tal manera que la última obra de teatro de Jordi Sánchez está escrita al alimón por los dos.**

Y continúa

**Yo le conocí..., nunca he sido un amigo, amigo, amigo de él, pero le conocí viéndole trabajar como actor, y como actor, recuerdo perfectamente que estaba en “Un mercader de Venecia” de S. precisamente dirigido por S. Belbel y en uno de los ensayos él hacía de criado y me acerqué y le dije: Estás estupendo, eres un actor como la copa de un pino. Y luego le he visto crecer. Es un chico, un señor muy sencillo, muy normal, no tiene ninguna especie de ínfulas, por lo menos a mi modo de ver y mundano, hombre, supongo que ahora puede tener una seguridad en sí mismo porque le va muy bien en la vida, pero es una persona muy sencilla, pero para mí como autor que será sólo lo que te interese, es lo que puede captar, fundamentalmente es el diálogo, la capacidad de atrapar los dialectos, desde los diálogos más de la calle, más impuros, a las frases más sofisticadas, las más populares pero antiguas y darles un valor en la cultura actual. O sea, aquello que decía el abuelo y tal, te lo mete clavado y joder. No es que solamente utiliza un lenguaje pobre, un lenguaje cada vez más empobrecido que hay autores que lo hacen sino que él por instinto, tiene un sentido del oído..., yo pienso que muy bueno y luego crea unas situaciones estupendamente bien resueltas y a veces le falta un poquitín organizar su material para darle unidad .Si se encuentra cuidado por allí, cuidado**

por allá, esto lo resuelve, pero yo creo que... y hace obras que bajo la sonrisa, bueno “Kamprack” como tú sabes la película apenas tiene nada que ver con la obra de teatro. Yo pienso que “K.” es una película que gustó, pero es una lástima, porque la obra de teatro para mí era mejor, había una historia allí de vampirismo. Yo le dije: Mira, es una historia de vampirismo que he visto más divertida pero que me da más miedo en mucho tiempo, porque es uno que vampiriza a otro cuando ve que la chica lo pone en peligro le echa fuera y cuidado todas las que quieras, pero tú en casa. La película me gustó. Los amigos y tal, estaba muy bien y además los actores, esos dos chavales muy buenos los dos actores que lo hacen, pero en la película, que eran un poquito mayores de edad y tal, lo hacen ellos y otro era el actor de la película “Pau y sus hermanos”, bajito y catalán que hizo el Godot en Madrid hace poco con el Lliure y también estuvo en la obra “K.” que fue realmente su despegue. Luego ha hecho “Fum,fum, fum”.

Y respecto al otro autor de nuestro estudio, Sergi Belbel, también catalán nos descubre

Le conozco, nos conocemos. Le conocí cuando ya había dejado la cátedra de profesor del Institut de Teatre de Barcelona. No me acuerdo de ser catedrático yo, era profesor de allí, titular, me podría quedar toda la vida ya, pero lo dejé porque yo no sirvo. Lo único que me gusta es el teatro. A Sergi le conocí al cabo de los años, primero porque mi exmujer me hablaba de que en la Autónoma había un alumno, que estaba en una cosa que se llama el Aula de Teatro. Yo había visto sus cosas y me gustaban mucho, hacía un tipo de teatro muy abstracto, luego en un momento determinado yo tenía que escribir y me dieron una bolsa para escribir una obra de teatro y entonces iba incluido el hecho de que yo debía tener un tutor para hacerlo y aunque ya era mayorcito, pues me parecía muy bien y el tutor debía ser un director de teatro, para ver que era escenificable. Entonces me dijeron que director quieres como tutor y yo apenas le conocía para nada pero dije si quiere, Sergi Belbel; pues a mí me interesaba. Entonces habíamos hablado una vez, había habido un buen rollo, muy buena relación de modo inmediato y entonces lo envié como tutor y me ayudó mucho realmente a escribir una obra que se llama “DESIG” (Deseo) y luego la dirigió él. Primero dirigió una obra de Harold Pinter y luego “DESEO” e hizo la obra porque está relacionado con la Sala Beckett.

Y preguntado por su colaboración con la obra y la representación de “*SANGRE*” explica

**Sí, y fue muy divertido. En un mismo local, estaba muy bien. Y con los mismos actores. Sergi trabaja muy bien con los actores, muy claro y están muy contentos, no da estrés y bueno.. somos amigos, soy el padrino de su hijo pequeño y a veces nos peleamos y a veces pues... ayer estuvo aquí ayudándome a hacer cosas... es una persona que se da. Y me ha ayudado de verdad, de verdad, de verdad, no es.. Hay unas cuantas obras en las que he hecho cambios muy considerables porque él me lo ha indicado. Me ha dicho mira por aquí, por allá y he dicho vale, tienes razón. Es muy buen profesor, es muy didáctico, en serio, entiende, tiene la ventaja que le pasas algo que has escrito y entiende perfectamente lo que has escrito, y por qué lo has escrito, por tanto lo que te dice también lo entiende perfectamente ah, claro, vale, sí, tienes razón, bam, bam , bam y lo cambias.**



---

## ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS OBRAS

---

Respecto a la COMPARACIÓN entre las dos obras: “*Testament*” y “*E.R.*” queremos reseñar VARIAS CUESTIONES:

1- En primer lugar aclarar el problema de las FECHAS :

“*E.R.*” es una obra de 1994, publicada en 1995, que se estrena hasta el año 1997 cuando, incluso, ya Pons la ha estrenado en cine. Por ejemplo, el montaje de Manuel Ángel Egea llega a Madrid después del estreno de la película de Ventura Pons en 1996.

La obra “*Testamento*” se publica en 1996 y se estrena en el Centro Dramático Nacional el 14 de marzo de 1996 y Pons la estrena en cine en 1999

Luego el proceso que se sigue queda de esta forma:

1º-Benet escribe “*E.R.*”

2º.-Benet escribe “*Testamento*”

3º.- Estreno de la obra “*Testamento*”

4°.-Se estrenan las versiones de “*E.R.*” con distintos títulos, en teatro.

5°-Estreno de la película “*Actrices*”

6°.-Estreno de la película “*Amic/Amat*”.

Así es más fácil interpretar las declaraciones del autor, del proceso de creación, cuando cansado del microcosmos del mundo femenino, decide meterse en el microcosmos del mundo masculino y cómo interfieren los estrenos y éxitos de los montajes teatrales y los estrenos de los films correspondientes.

Por otra parte conocemos, además de las versiones de “*E.R.*” del Lliure y M. A Egea, otras que mencionaremos a continuación, así como de “*Testamento*” aparte del montaje de G. Vera y el del Belbel, uno en Cuba, otro en Constanza y montajes radiofónicos en Inglaterra, Colonia y Hamburgo.

-De “*E.R.*”, en teatro conocemos otros montajes teatrales, por ejemplo:

“*Algún día trabajaremos juntas*” de AMANIDA TEATRE, estrenada en la MOSTRA DE TEATRE DE LLEIDA el domingo 24 de octubre del 99 en la Sala 1 de L'ESCORXADOR

REPARTO: Violeta Rué, Rafaela Pérez, Antónia Saladié,  
Natalie Renouf

EQUIPO TÉCNICO: Paco Muñoz, Juan Pérez, Maite Sou,  
Núria Bordera, Francisco Galindo, M. Antonia Batalla, Albert López,  
Laura Doménech.

DIRECCIÓN: Rosa Busca.

PRODUCCIÓN: DIRECCIÓN ADMTVA DE LA ONCE  
DE TARRAGONA Y LÉRIDA

Y podemos mencionar la emisión en TVE-CATALUNYA el 1  
de marzo de 1995 de esta obra.

Además, en la acotación de tiempo establecida( de 1994 a 1999)  
entre otros estrenos, tenemos los siguientes de los autores tratados hasta  
aquí, de los que añadiremos una escueta ficha técnico-artística:

AEM TEATRE. Lleida

Revolta de Bruixes

De Joseph M Benet i Jornet. Dirección: Ramón Gilabert. Intérpretes:  
Miquel Lluís Sabaté, Gina Aymat, M. Carmen Torres, Rosa Albareda,

Anna Castillo, Isabel Sala y Mariví Chacón. Estreno: 18 de octubre de 1997 en el Teatre del Col·legi Montserrat dels Germans Maristes de Lleida, dentro de la Mostra de Teatre Ciutat de Lleida.

### PIERRE CHABERT Y GREC-97

Barcelona

### DESIG

De Joseph María Benet i Jornet. Traducción: Rosine Gars. Dirección: Pierre Chabert. Escenografía: Jaume Plensa y José Menchero. Música: Carles Santos. Iluminación: Philippe Lacombe. Intérpretes : Daniel Lebruns, Marisa Berenson , Jordi Daudes, Henry Pillsbury. Estreno : 9 de julio de 1997 en el Teatre Adrià Gual de Barcelona espectáculo en coproducción con el Festival les Estivales de la Ville de Perpignan

### FUGAZ

De Joseph M. Benet i Jornet. Dirección: Ernesto Caballero. Intérpretes: Aurora Herrero, Pepe Martín, Carles Moreu, Concha Leza, Susana

Hernández, Vicente Díez y Maribel Vitar. Estreno 9 de diciembre de 1997 en la Sala de las Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

### TESTAMENTO

De Joseph M. Benet i Jornet. Dirección : Sergi Belbel. Escenografía: Joaquin Roy. Vestuario: Mercé Paloma. Intérpretes: Lluís Soler, Jordi Boixaderas y David Selvas. Estreno: 25 de junio de 1997 en el Teatre Romea de Barcelona.

Así también se estrenaron otras obras de otros autores, entre las cuales mencionamos las del otro autor estudiado aquí: Ignacio del Moral

ENSAYO 100 TEATRO. MADRID

PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P.

De Ignacio del Moral . Dirección: Andrea Pinçu. Escenografía: Javier Cavaría y Mónica Florensa. Vestuario: Enrique Toribio. Iluminación: Carlos Lorenzo. Intérpretes: Antonio Martínez, Pilar Omera y Miguel Escutia. Estreno: 7 de febrero de 1997 en la Sala Ensayo 100 de Madrid, dentro del Festival Alternativo de Teatro, Música , Danza y cine.

GRUPO DE TEATRO ATLÁNTIDA. Vigo. (Pontevedra)

UN DÍA DE ESPÍAS

de Ignacio del Moral. Dirección: Rufino Pérez. Escenografía: Susana Casal, Juan José García, Elisardo García y Jacobo Rodríguez. Vestuario: Almudena Vázquez y Patricia Caride. Intérpretes: Juan José García, Paula Arca, Patricia Caride, Almudena Vázquez, Maite de Dios y Susana Casal. Estreno: 8 de noviembre de 1997 en el Auditorio de la Sociedad Cultural deportiva Atlántida de Matama de Vigo (Pontevedra).

## REY NEGRO

De Ignacio del Moral. Dirección: Eduardo Vasco. Escenografía: José Luis Raymond. Vestuario: José Luis Raymond. Intérpretes: Juan José Otegui, Manuel tejada, Lola Casamayor, José Luis Santos, Ana Soriano, Anselmo Gervolés, Toni Márquez, Adolfo Pastor, José Luis Massó, Daniel Alvadalejo, Pedro Casado y Scott Singer. Estreno: 18 de septiembre de 1997 en el Teatro Olimpia de Madrid.

Por otra parte debemos significar lo siguiente:

A/ Entre “*E.R.*” y “*Testamento*” siguiendo su orden cronológico, notamos el dato interesante de la utilización del lenguaje que hace el autor, Josep M Benet i Jornet. Por un lado el lenguaje netamente femenino con su vinculación sexual y su dominio de la personalidad y por otro el lenguaje eminentemente masculino, atrevido, con mayores connotaciones sexuales en los diálogos y los monólogos .

Si los dos tipos de lenguaje quedan separados por lo sexualmente opuesto, debemos decir también que confluyen en los términos en los que se habla de soledad, de incomunicación y de toda esa problemática que nos rodea.

En teatro, la importancia del lenguaje es total, porque su dimensión se intensifica con las palabras de los personajes, no así en las versiones cinematográficas, en las cuales el discurso verbal se engrandece con los gestos que capta mayoritariamente la cámara ( que crea su lenguaje personal a través de ésta) y con el montaje que se establece finalmente. Atendiendo a este lenguaje de las cámaras, diremos que ha ganado más “*Amic/Amat*”, que “*Actrices*”, en la construcción total de las películas



respectivas. Casi podríamos decir que encontramos mayor creación en “*Amic/Amat*” que en “*Actrices*”.

B/ Recordemos que en “*Actrices*” Benet y Pons simplemente recrean un poco la obra literaria, pero en “*Amic/Amat*” Benet construye un nuevo guión, junto a Pons, introduciendo la estructura dramática de la mujer y su hija que en la obra original no estaba.

La intervención del autor, Benet, ha sido diferente en cada una de las obras. En “*Actrices*” simplemente alargó los diálogos, para dar mayor duración a la película, pero en “*Amic/Amat*” participó absolutamente en el nuevo guión de una nueva película, que se diferencia de la obra literaria original que él mismo escribiera. Es necesario recordar que por ello el guión fue propuesto para los Goya.

C/ José María Pou fue el adaptador de la obra literaria para la escena y así mismo intervino como actor principal en la figura del profesor, Jaume, en la versión cinematográfica.

D/ Respecto a los temas, por un lado tenemos el tema de la herencia en “*Testamento*”, esa herencia que al final, le deja al

muchacho en la cabeza, herencia que por otro lado podemos subdividir en las siguientes vertientes:

-La semilla del embarazo de la chica= herencia física

-La semilla cultural en el chico= herencia cultural.

Y, por otro lado, el tema de la salvación: El padre del chico, que creyó en que su ideología le salvaría y no fue así. No pudo dejar nada a su hijo. Fue a su vez, una herencia negativa.

La originalidad de la obra es que lo plantea en un mundo homosexual, pero no es una película de homosexuales.

E/ Cabe mencionar también el tema que no estaba en la obra dramática “*Testamento*” de la eutanasia, cuando Jaume llama a su amigo médico y le dice: “ Ya”, después de poner en orden su vida.

El profesor se proyecta en el muchacho de la misma manera que Benet a la película le añade el paralelismo de la mujer que se proyecta en su hija, o más bien que la hija proyecta sus ganas de vivir en su madre.

Pero la conclusión de las dos obras de teatro: “*E.R.*” y “*Testamento*” es que no hay futuro. Y, por supuesto, la necesidad de amar y ser amado.

Las películas son obras interesantes que han marcado significativamente la trayectoria del director Ventura Pons, que puede permitírsele porque además de director es también productor de sus obras. Él dijo que iba a hacer una TRILOGÍA SOBRE TEATRO Y CINE y empezó con “*Actrices*”, siguió con “ *Amic/Amat*” y terminó con “*Caricias*”.

Debemos fijarnos ahora en la similitud de ciertos personajes de las obras de Benet: En “*E.R.*” aparece el personaje de la MUCHACHA y en “*Testamento*” el personaje del MUCHACHO así llamados, para caracterizarlos mejor.

También encontramos el PROFESOR, a quien distingue únicamente con un nombre, Jaume, y a nadie más, mientras que en “*E. R*”. todos tienen nombre excepto la MUCHACHA. Miremos también la simbología de los nombres como A. Roca, es decir, fuerte, dura, la que se ha labrado su porvenir ella sola, una auténtica self made women.

¿ Y sobre los títulos elegidos? ¿Qué podemos decir?

“TESTAMENTO” es la herencia de la que ya hemos hablado, en cine “*Amic/ Amat*” es decir, Amigo/ Amado, y entonces nos encontramos con el amigo del profesor, es decir, el otro profesor de quien siempre estuvo enamorado y nunca lo quiso confesar, como el otro tampoco lo quiso escuchar a pesar de que siempre lo supo, y el amigo nuevo, el chico ,

su amado de verdad a quien dejará para siempre lo mejor de sí mismo: su herencia cultural.

La reflexión de esta obra es una verdadera catarsis sobre los sentimientos y la vida.

Y en “*E. R*”. esa frase final :

“ADIÓS, LUZ QUE TANTO HE AMADO”

¿Es verdaderamente una cita de teatro sólo? ¿O no lo es?, Es el adiós a la vida, al que todos tendremos que enfrentarnos antes o después. Otra vez la vida y la muerte igual que en “*Testamento*”, y ahora también a través de los que nos rodean, a través de esa amiga que ha muerto y se ha llevado parte de nosotros mismos, a veces, incluso la que ni siquiera recordamos.

Y también las luces del teatro, las luces que las actrices despiden cada noche, “muertas de miedo” como ellas mismas confiesan por su miedo al público, a los espectadores, a los que consideran casi su enemigo, a pesar de ser sus aliados, (igual que la muerte (siempre amiga y enemiga)), porque con cada una de las representaciones mueren un poco, cada día.

“*E.R*”. habla del dolor de la vida, de las marcas de vivir y de la muerte que nos va haciendo morir poco a poco y “*Testamento*”, obra posterior del autor, nos dice ya que el dolor puede ser redimido. Aquí Benet

ha ido un paso más allá. Nos ha curado un poco la herida que abría en la primera obra.

En esa primera obra “*E.R.*” las personas cercanas que son nuestros puntos de referencia, también mueren. Ninguna de las tres protagonistas consigue en papel primero, aquel que todas deseaban y eso las marcará para siempre, y los hombres de “*Testamento*” verán cambiar sus vidas también: no saben que van a encontrarse en esas situaciones que aparecen ante nuestros ojos.

A Benet se le murieron personas de su entorno que él creía que iban a durar para siempre: Fabià Puigserver, Maria Aurelia Cadmany, Montserrat Roig, Joan Miralles, Mercè Vilaret y Joaquim Cardona y con ellos murió un poco él mismo, por eso se vio arrojado a escribir sobre ese tema y lo mezcló con su pasión en la vida que es el teatro. Posteriormente, decidió hablar del mismo tema, pero yendo más allá y salvándonos un poco. redimiendo el dolor y viendo que a pesar de todo no morimos, porque podemos dejar una herencia, física, moral, cultural, pero una herencia y esta vez lo hizo mezclándolo con el mundo masculino.

En el primero de los casos, con la mezcla del mundo del teatro nos hace cuestionarnos sobre la barrera del teatro y la vida, a veces una mera ficción, sobre las circunstancias de los personajes que a veces

interpretan actores y actrices, que pueden solo ser una prolongación de su vida o de la nuestra o de cualquiera.

En “*ER*” tenemos un ajuste de cuentas con el pasado y en “*Testamento*” con el futuro.

En los dos casos las dos obras acaban cuando el destino está decidido. En los dos casos, también hay un proceso de intriga: en “*E.R.*” las revelaciones del pasado para explicar el presente, y en “*Testamento*” la intriga de cómo arregla el profesor su vida y cómo vivió la suya el muchacho y cómo vivirá después tanto él como la chica como los demás personajes que se enfrentan a un nuevo, intrigante también futuro.

Por último queremos destacar otra cuestión:

-En primer lugar es nuestro deber hablar del telón del final de la obra “*E.R.*” que es el telón con el que deben finalizar las obras y que, curiosamente, en el montaje de Egea no aparece, cuando el telón que baja es lo que significativamente da por concluidos todos los espectáculos. Por eso ,lo recupera muy bien Pons en la película y en segundo lugar mencionaremos el flash-back demoledor de la chica para expresar cómo a ella también el teatro la marcó su vida desde niña, (como las grandes actrices están marcadas por el teatro y se creen únicas por ello) una ANALEPSIS , muy importante en la obra en cuanto a significado.

Ella sabe por qué, mientras la otras tres actrices tienen un pasado común que no todas ven de la misma manera. Gloria, la triunfadora, Assumpta, la perdedora y la actriz que finalmente se dedica al doblaje, interpretado en su estreno por Maife Gil, que se dedica fundamentalmente al doblaje. En torno a los cuatro personajes de la obra constantemente ronda la muerte: murió Empar Ribera, murió la amiga Ana, morirá María y ese triunfo que siempre han buscado, no servirá para nada ante la soledad al enfrentarse , al enfrentarnos con la muerte.

“*Testamento*” también gira constantemente alrededor de la muerte: El profesor sabe que va morir, el chico no quiere recordar al padre muerto, y la herencia después de la muerte siempre . Pero, sabemos, que aquí, por fin, el autor ofrece una esperanza de futuro.

Vida y muerte son las dos máximas que confluyen en estas dos obras de teatro, en estos dos montajes y estas dos películas que hemos analizado, junto con otros temas colaterales que desde el principio Benet, a nuestro juicio, ha manejado muy bien.

---

## VALORACIÓN

---

En estas obras, puestas en escena y películas encontramos varios mensajes en los que debemos detenernos:

- ¿Nos han hecho reflexionar?
- ¿Qué situaciones análogas hemos vivido nosotros?
- ¿Cuál es el discurso ético que debemos extraer?
- ¿Existe influencia de los sentimientos en la creación artística?

Y, ante las actitudes del Muchacho y la Muchacha, reflexionemos sobre puntos tales como :

- Potenciar la autoestima
- Los grupos de presión
- Actitud ante situaciones de conflicto
- Independencia
- Capacidad de decidir libremente
- El amor, que hace que demos lo mejor de nosotros mismos



- La transmisión de conocimientos de una generación a otra
- La opinión de otros, que, en ocasiones, marca nuestra vida
- La pregunta: ¿Qué crees que vale más: la propia vida o las ideas?
- El pensamiento de que en realidad, no somos como creemos ser

De las dos obras podemos extraer diferentes tesis, que bien trabajando sobre estos puntos u otros derivados de ellos, nos sirven para cavilar, meditar, a lo que Benet nos induce y que está relacionado en tan gran medida con nuestras propias vidas.

Sergi Belbel

---

## DATOS BIO-BILIOGRÁFICOS

---

**-29-5-1.963:** Nace en Terrassa (Barcelona).

**-1.986:** Licenciado en Filología Románica y Francesa por la Universidad Autónoma de Barcelona.

**-1.988:** Profesor de Literatura Dramática en el Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona . Miembro fundador del Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde 1989 Profesor ( sucesor de Sanchís Sinisterra) de la Universidad Autónoma de Barcelona de las materias “Teoría e historia de la representación teatral” y “Arte y ciencia del teatro”)

**-1985:** “*A.G./ V.W.Caleidoscòpios y faros de hoy*” Estrenada el 28 del 11 del 97 en Zaragoza en la Muestra de Teatro Universitario y por el Taller Central de Gijón en 1986 con dirección de Juanjo Granda. Publicada por el CNNTE, Madrid, 1986

**-1986:** *“La nit del Cigne”*( *“La noche del cisne”*). Publicada por Els Marges, nº 38, 1987. Estrenada por Grupo Amics de les Arts de Terrassa con dirección de Jaume Girona en 1986.

**-1986:** *“Dins la seva memoria”*(*“Dentro de su memoria”*) Edicions 62, Barcelona, 1988

**-1986-87 :** *“Tú, abans i després”* ( *“Tú, antes y después”*) (Inédita)

**-1987 :** *“Minim. mal show”*( con Miquel Górriz). Tres i quatre, Valencia, 1992. Estrenada por el Institut de T. de Barcelona en 1987 por el Teatro Fronterizo con dirección de Miquel Górriz y Sergi Belbel

**-1987:** *“Elsa Schneider”*. Obra estrenada en 1989 en T. Romea de Barcelona, con dirección de Ramón Simó. Estrenada en Francia. Publicada en castellano en EL Público nº 86, sep-oct 1991

**-1988:** *“Ópera”*. Estrenada en la Sala Olimpia de Madrid por el Teatro Fronterizo con dirección de Sergi Belbel en 1988.

**-1988:** *“L’ayudant”*./ *“Tercet”* Edicions 62, T del Scorpí, 166 (1990).

**-1988:** *“En companyia de abismo”*. Puesta en escena en la Sala Grau del I. de Teatre de la Ciudad Condal . Estrenada en Alemania. Traducida al inglés. Publicada en Edicions 62, Barcelona, 1990 junto a *“L’ajudant y Tercet”*(Versión castellana Primer Acto, nº 233, 1990. Estrenada por el Centro Dramático de Osuna, 1989, bajo la dirección de Sergi Belbel en el I. de T. de Barcelona .

**-1989:** “ *Tàlem*” (*Lecho conyugal*). Estrenada en Francia, Portugal, Alemania, Austria, Holanda, Gran Bretaña (Londres). Publicada en “Contemporary catalan plays” Trad. de Sharon G. Feldman ed. Methuen Drama en 2000 y en “Modern International Drama, trad. de Jonh London CNNTE, Madrid, 1990 . Estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1990 con dirección de Sergi Belbel.

**-1991:** “*Caricias*”. Obra estrenada en España, Portugal, Argentina, Chile, Uruguay, Colonia, Francia, Italia, Alemania, Croacia, Colombia, Eslovenia, Bélgica (en lengua flamenca), Dinamarca y Canadá. (Traducciones sin estrenar ruso e inglés). Publicada en EL Público nº 17, sep-oct. 1991.

**-1994:** “*Després de la pluja*” (“*Después de la lluvia*”). 11 producciones en Alemania. Estrenada también en España, Portugal, Gran Bretaña (Londres) Inglaterra, Bélgica, Francia, Suiza, Noruega, Suecia, Argentina, Bélgica (2 producciones en lengua francesa y lengua flamenca), Holanda, Dinamarca, Francia (dos producciones Montpellier y París), México, Italia, Estados Unidos (New York) en el t Four), Eslovenia, Polonia y Luxemburgo. Publicada con el nº 90 de la SGAE Teatro (Fundación Autor) 1998. Madrid. Estrenada en el Centro Cultural de Sant Cugat, 1993 y en versión castellana en el T. Romea de Murcia el 25 de enero de 1996 y en el Teatro Albéniz de Madrid dirigida por el propio autor. Publicada en U. K por ed. Methuen Publishing Ltd.

-1994: “*Morir ( o no )*” . Publicada en el Volumen LXVIII de la Biblioteca Antonio Machado de Teatro (Colección dirigida por Rosana Torres) Visor. Madrid

-1994: “*Ramón*” ( en “*¡Hombres!*”) En colaboración con Francesc Pereira, Ferrán Verdés y J. M. Benet i Jornet. Nº 62 de la SGAE Teatro (Fundación Autor). Pieza breve estrenada dentro del espectáculo “*Hombres*” de la Compañía T de Teatre, Mercat de les Flors de Barcelona, 1994 con dirección de Sergi Belbel y en Madrid.

-1996: “*Al mateix lloc*”

-1996: “*La boca cerrada*” (En “*Por mis muertos*”) Galaor Teatro. Sevilla, 1996, edita Jácara S.C.A.

-1997 “*Sòc Lletjà*” (con Jordi Sánchez) . Representada por la Compañía Kramprack y dirigida por Sergi Belbel. Estrenada en Portugal, Dinamarca y Noruega.

-1997.-Participó en el GREC´-97

-1998: “*Odio els meus fills*” (“*Odio a mis hijos*” en “*Criaturas*”)

-1998: “*La sang*” (“*La sangre*”). Estrenada en Bélgica ( lengua flamenca), Austria (Viena) y Alemania. Traducciones sin estrenar al italiano, al sueco, al inglés y al francés.

-1999 : « *El temps de Planck* »

## **PREMIOS**

- P. Marqués de Brandomín por “*Caleidoscopios*” en 1985
- Premio Ignasi Iglesias por “*Elsa Schneider*” en 1987
- Premio Ciudad de Granollers en 1987 por “*Dins la seva memoria*”
- Premio de la Crítica 1991 a la mejor dirección por “*Desig*”
- Premio Ojo Crítico de RNE, 1992
- Premio Nacional de Literatura Dramática de la Generalitat de Catalunya 1993-95 por “*Després de la pluja*”
- Premio Borne (1994) por “*Morir*”
- Premio Nacional de Cátedra Dramática por “*Morir*” (1996)
- Premio Nacional de Literatura Dramática en 1996 del Ministerio de Cultura Español por “*Morir*”
- Premio Meliá Parque 1997 a la Mejor Obra Dramática por “*Después de la lluvia*”
- Premio Moliere 1999 a la Mejor Obra Cómica de la temporada por “*Después de la lluvia*” en la producción del Théâtre de Poche Montparnasse de París (1998-1999)
- Premio Serra d’Or en 1994 por “*Después de la lluvia*”
- Premio Ercilla de Teatro a la “Mejor Labor Teatral”, 1996
- Premi Butaca 1996 a la mejor dirección por “*L’hostelera*”

-Premio Nacional de Teatro 2000 de la Generalitat de Catalunya por la dirección de “*L’estiueig*” de Carlo Goldoni (TNC, 1999)

## **DIRECTOR**

-Director de obras de Benet i Jornet ( “*Desig*” ( estrenada en febrero de 1991 en el T. Romea, sede de la C. D. de la Generalitat, “*La fageda*”(en 1990) y “*Testamento*” en 1997) . También dirige obras de Beckett, Guimerá, Shakespeare, Goldoni, Moliere y Jardiel Poncela.

-1999-Barcelona. Montaje de “*El criptograma*” de David Mamet

-Director de “*Pervertimento*” de Sanchís Sionisterra. Estrenada en 1987 en Zaragoza .

- “*Ópera*” suya propia con el Teatro Fronterizo en 1989

-“*Fedra*”, “*Hamlet-Máquina*”, “*Quartet*”, “*L’augment*”, con el Aula de Teatro de la Univ. Autónoma de Barcelona.

-“*Caricias*”, obra propia. Estrenada en febrero de 1992 en el Teatro Romea de Barcelona

-“*La filla de Mar*” de A. Gimerá en octubre de 1992 en el T. Romea de Barcelona.

-“*El mercader de Venecia*” de W. S. en 1995

- “*El Aumento*” de Georges Perec en 1986 y 1995
- “*Después de la lluvia*” en 1996
- “*Sóc Lletjá*” de S Belbel y J. Sánchez. en 1997
- “*Morir*” en 1998
- “*La sang*” en 1999
- « *Rumors* » de Neil Simons 1999
- « *Minimal Show* » en 1987
- “*En compañía de abismo*” en 1989
- “*Talém*” en 1990
- “*Hombres*” en 1994
- “*El temps de Planck*” en 2000
- “*Colometa la gitana i Qui compra maduixes*” de Emil Vilanova
- “*L’hostelera*”, de Goldoni en 1995
- “*El avaro*” de Moliere en 1996
- “*L’ estiuieg*” (Trilogía della Villegiatura) de Goldoni en 1999
- “*Fragments d’una carta de comita llegida per geòlegs*” , de Normand Chaurette, en 2000
- “*El alcalde de Zalamea*”, de Calderón de la Barca, 2000
- “*La dona incompleta*”, de David Plana en 2001
- “*Madre, el drama padre*” de Jardiel Poncela en 2001



## TRADUCCIONES

Obras de Beckett, Racine, Koltés, Molière.

-“*Alopecia*” para la obra “*Hombres*”

-“*Hamlet-máquina*” y “*Quartet*” de H Müller, estrenadas por el Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona (mayo 1986)

-“*Fedra*” de Racine, estrenada por el Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona en abril de 1987

-“*L’argument*” de George Perec, estrenada por el T. de la Univ. A de Barceklona en febrero de 1988

-“*Passos*” de S. Beckett (1988) Estrenada en la Sala Beckett en 1990

-“*Combate de negro y perros*” de B. M. Koltés. Estrenada bajo la dirección de Carme Portaceli en el Mercat de les Flors de Barcelona en 1988. Editada por la Biblioteca T. del I. de T. de la Diputación de Barcelona, nº 61 en 1988. Traduccida al castellano y editada en Madrid: Publicaciones del C.D.N. nº 3 , 1990. Estrenada en abril 1990, bajo la dirección de Miguel Narros.

-“*En la soledad de los campos de algodón*”

-“*Fragments d’una carata de comita llegida per geòlegs*”, de Normand Chaurette en 2000

-“*La nit just abans dels boscos*” (De Bernard-Marie Koltés) dirigida por Jaume Melendres, estrenada en el T. Adrià Gual en abril de 1997.

## GUIONES

-Coguionista , con Ventura Pons , de la película “*Caricias*”, basada en su propia obra.

Dirección de Ventura Pons.

-“*Morir ( o no)*”, de Ventura Pons, basada en su obra “*Morir*”.

## TELEVISIÓN

-Adaptación dramática y guión de la telenovela “*Secretos de Familia*” (argumento de Mercè Roca), televisión de Cataluña 1995. Argumento y guión de la serie “*Ivern*” para Televisión de Ctaluña 1996-97.

- “*Después de la lluvia*”. Estudio 1 de TVE, 2000

---

## CONTEXTUALIZACIÓN

---

Por su edad (nació en 1963) pertenece a esa generación que, siendo adolescentes, vieron cambiar el panorama sociopolítico de nuestro país y con él sus estructuras culturales. Vivió lo que se dio en llamar la transición, el apoteósico triunfo del PSOE en las elecciones parlamentarias y en la Presidencia del Gobierno y el cambio a la política del PP.

Se integra pues Belbel, en una generación de autores que han llegado a la escena en un tiempo de revitalización del teatro. Benet lo cuenta así

**Hacia 1985 ocurrió el milagro y se inició un `progresivo, pausado y casi total deshielo, aunque algún iceberg mantenga aún hoy el recuerdo y las esencias del pasado. La figura del escritor de literatura dramática era reclamada de nuevo en Europa y fue reclamada también en Barcelona. ¿Qué ha sucedido a continuación y en consecuencia durante los últimos años? Pues un fenómeno , con el permiso de ustedes, no sólo curioso e interesante sino, con franqueza, apasionante. Se ha producido una auténtica explosión de nuevos autores con intereses y pretensiones para todos los gustos. Aparte de la “escuela” surgida desde José Sanchís Sinisterra (...) uno de los dramaturgos más importantes y reconocidos, (...) han florecido autores variopintos, despreocupados completamente apartados de ceñirse a un modelo único, que complementan entre sí un panorama rico y que atiende a todos los estilos. Esta es una época electrónica donde, gracias a aDios, todo debe estar permitido...mientras esté bien. Porque sepan o recuerden que hubo tiempos en los que , o**

eras brechtiano, o estabas desfasado, y luego o eras grotowskiano, o estabas fuera de la línea correcta, etc. Ya no. Ahora el campo ha amanecido con una gran gama de variedades donde no se excluye ningún color(...) Sergi Belbel, que, a mis ojos mal acostumbrados, apenas acaba de empezar, no sólo es ya una promesa, no sólo es ya una realidad aceptada y respetada en toda Europa, sino que además se encuentra con que detrás suyo le pisan los talones nuevas realidades tan esperanzadoras como él, y abrazaré con estos dos nombres, dos extremos posibles, Xavier Albertí o Jordi Sánchez. (...) <sup>169</sup>

Su formación se lleva a cabo con el Teatro Fronterizo de Sanchis Sinisterra, al que terminará sucediendo en la cátedra del Instituto de Teatro de Barcelona. Belbel confiesa su deuda por Sanchís Sinisterra y por Benet

**Sanchis me descubrió el hecho teatral desde un punto de vista objetivo, científico y de investigación. Él y Benet, que me ha enseñado el carácter humano de sacrificio y de oficio de esta profesión, han sido mis padres en la escritura. <sup>170</sup>**

Que haya tenido tan gran éxito desde los 23 años es algo que él confiesa que lleva con sencillez, e incluso en las páginas webs llega a decir

**Ignoro exactamente lo que significa la palabra “éxito” Evidentemente no tengo absolutamente ningún motivo de queja en lo que se refiere a mi “trayectoria” profesional. Las cosas me van bien, estreno mis obras aquí y en el extranjero, no paro de dirigir en óptimas condiciones....Pero para mí el éxito auténtico no reside ahí, en no parar de trabajar, sino en realizar algo que me satisfaga al cien por cien y llene a los que ejecutan ese “algo” y a los que miran y escuchan. Y no creo haberlo conseguido todavía, pero creo que me siento afortunado. He tenido mucha suerte en mi trabajo y siempre he encontrado gente que me ha ayudado muchísimo, que me ha apoyado y ha creído en mí. Creo que también he sabido aprovechar mis oportunidades y eso es también importante.(...) Es absolutamente fundamental tener las ideas claras pero sin dejar de escuchar a los demás y admitiendo la duda**

---

<sup>169</sup> Suplemento Dominical de La Vanguardia: *Homenaje al teatro catalán* 23 de abril de 1995, pp 85-91

<sup>170</sup> PACUAL, Itziar “*Alquimistas de la escena*.” EL MUNDO, 3-7-93, p. 50

**cuando ésta surge ( y surge constantemente, claro). El trabajo en equipo es fundamental. Si noto que un actor no está satisfecho de mí o de su trabajo, he fracasado No se debe perseguir pues un éxito personal o, al menos, no creo que sea eso lo que yo busco. Hay que intentar conseguir el éxito a través de los demás, en la satisfacción y en placer que puedes llegar a provocar en los demás. El día que pueda llegar a dar placer (en todos los aspectos, claro, no sólo en el sentido de “complacer”, sino sobre todo en el de “llenar”) a todo el mundo, diré : sí, ya sé lo que es el éxito de verdad. Y entonces dejaré de hacer teatro. La insatisfacción es, seguramente, el mejor motor para la creación.**

Coetáneos de este autor se han nombrado a los siguientes: Antonio Álamo, Carles Alberola, Beth Escudé, Jordi Galcerán, Juan Mayorga, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Joseph-Pere Peyró, David Plana, David Planell y Paco Sanguino.

Pero querríamos pararnos en otro coetáneo suyo que ya ha aparecido en estas páginas: Ernesto Caballero, también como él autor y director de escena. Unidos por la edad, por la experiencia , por la docencia, por el éxito, han dejado de ser ya “promesas” para consolidarse en el panorama teatral.

En el caso de Belbel, como director de escena habría que catalogarle dentro de esa brillante generación de directores que desde 1975 y concretamente desde la puesta en marcha de los teatros oficiales con subvenciones vienen ofreciéndonos grandes espectáculos. Estamos hablando de la generación, amplísima, que va desde Mario Gas, Lluís Pasqual, Joan Ollé, Carme Portaceli, Doménech Reixach, Xavier Albertí,

Calixto Bieito, Pere Sagristà, Moisés Maicas y otros muchos. Vemos que gran parte de ellos son catalanes y ahí incluimos a Sergi Belbel. A ellos vinieron a unírseles otros extranjeros que sirvieron para completar y enriquecer el panorama de la escena española.

Algunos llegaron a tal renombre que sus montajes fueron denominados como puestas en escena-firma.

Se dejó de contratar, posteriormente, a nombres de la ecena importantes, que se perdieron y otros como Fabià Puigserver, Pere Planella y algún otro se salvaron. Ocurrió este fenómeno especialmente en Barcelona, porque en Madrid, la nueva hornada de directores no anuló, como ocurrió en el teatro catalán a los grandes nombres de la generación anterior, por ejemplo Adolfo Marsillach, Gustavo Pérez Puis o José Luis Alonso.

Sí quedó en Barcelona una generación intermedia con nombres como Rosa M. Sardá, Pep Munné, Enric Majó, Anna Lizarán ( nombres que han aparecido en ocasiones en estas páginas con otros compromisos, especialmente la interpretación).

No se pueden olvidar en estas menciones a la dirección teatral a nombres vinculados con la Fura dels Baus, Dagoll Dagom, La Cubana, o Albert Boadella.

La actividad teatral hoy , como siempre, tiene su banda ancha en el teatro público ligado a determinadas políticas culturales, al que se deben plegar los directores en busca de subvenciones, ayudas y contratos y la banda privada siempre con unos espectáculos en función del espectador y sin riesgos.

Aún así, curiosamente, hoy vemos que los caminos del teatro en España han seguido rumbos diferentes como vimos en las páginas primeras de este estudio, pero en lo referente a los directores de escena el panorama cambia muy divergentemente entre Madrid y Barcelona y la producción y estreno de obras de teatro también y es preciso decirlo aquí.

Sergi Belbel, siempre ha llevado a cabo montajes elogiosos y elogiados, a veces de sus obras que no siempre son fáciles de llevar a escena como “*Ópera*” o “*En compañía de abismo*” o “*Tálem*”, por citar algunas.

Cuando dirigió “*Fugaz*” de Benet i Jornet, se impuso un tiempo mínimo de ensayos de dos semanas y media para ver qué pasaba, aunque él mismo confesaba que con la ayuda en la dirección de Rosa María Sardá, era más fácil, pero siempre ha estado interesado en perseguir la perfección en su totalidad

**Es el acto teatral puro, cuando no se sabe qué pertenece al autor, al director o al actor<sup>171</sup>**

Le gusta dirigir clásicos como hemos visto en la documentación preliminar, pero también obras de amigos o las suyas propias, y estos cambios parece ser que los produce para que no le pongan etiquetas . Curiosamente llega a decir:

**Puede que llegue el día en que me harte de dirigir, pero hoy por hoy me encanta; la frontera autor/director es muy difusa para mí<sup>172</sup>**

De su labor de traductor, es preciso decir que fundamentalmente sus traducciones son al castellano y al francés, puesto que es necesario contar que su lengua materna es el castellano, ya que procede de una familia de emigrantes,; aprendió el catalán desde pequeño y el francés es una lengua vinculada a la familia de su madre, aunque él expresa

**El castellano es mi lengua materna, pero no mi lengua literaria<sup>173</sup>**

---

<sup>171</sup> BABELIA, suplemento cultural de EL PAIS, 14 de abril de 1996

<sup>172</sup> ANTÓN, Jacinto. “*Sergi Belbel: El teatro es libertad absoluta*”. EL PAÍS, jueves, 19 de abril de 1990, p. 44

<sup>173</sup> *Ibidem*



---

## LUGAR EN EL NUEVO TEATRO ESPAÑOL

---

Los jóvenes dedicados al teatro de la edad del autor que nos ocupa, Sergi Belbel, han recibido diversos nombres tales como “Nuevas dramaturgias”, “Nuevas tendencias”, dentro de los años 90 en los que han venido desarrollando su trabajo. Se les ha llamado también “Generación de los 80” o de los “90” incluso; nacidos entre el 57 y el 65, vienen marcados por la escasa huella de Franco (eran niños cuando murió) y no se sienten deudores del pasado, por tanto gozan de gran libertad para contar sus historias en los 90 (década que también sirve para marcarles), y se les observa gran influencia de la televisión y el cómic aunque la Generación precedente estuvo formada por Fermín Cabal, Alonso de Santos, y otros que ya reconocían la huella del cine.

Sergi Belbel puede considerarse cabeza visible de una Generación, llamada también “Bradomín” por ganar él el premio Marqués de Bradomín en su primera convocatoria. Después obtendría otros muchos.

Su afición por la escritura teatral surgió con el curso “Teoría e Historia de la representación teatral” a cargo de José Sanchis Sinisterra, en el curso 84-85 en Barcelona, en la Universidad Autónoma.

Su primera obra “*A.G./ V.W. Calidoscopios y faros de hoy*” es un ejercicio de estilo con una construcción y un lenguaje muy cuidados. Luego llevaría a cabo otras escrituras experimentales y también obras de las llamadas de “texto”, pero, en general, presenta obras de gran audacia tanto en la escena como en los contenidos .

Vinculado a la Sala Beckett y su revista Pausa, pronto estaría arropado por el Institut de Teatre y el C.D.G. de Catalunya, que formarían debates posteriores a la representación de sus obras y lecturas dramatizadas de sus textos no publicados, pero todo esto hoy queda lejano, cuando, como sabemos, es un hombre consolidado en la escena nacional e internacional.

De su unión al TEATRO FRONTERIZO Y LA SALA BECKETT dice él mismo

**Mi sana formación con el Fronterizo, clavando clavos, descargando escenografía, me ha hecho creerme muy poco eso del autor de éxito<sup>174</sup>**

---

<sup>174</sup> Ibídem

Es uno de los escasos profesionales que no ha trabajado con el Teatre Lliure, pero sí con el Centro Dramático de la Generalitat donde ha confesado siempre sentirse muy a gusto.

Toda esta Generación parte de que el TEATRO ES COMUNICACIÓN y eso es lo que deben ofrecer a los espectadores. Ninguno de los que conviven en la escena por edad tienen conciencia de generación e incluso como el caso de Ernesto Ccaballeros se resiste a ser un sucesor de Cabal o Alonso de Santos.

Consideran que la labor docente respecto a la dramaturgia que lleva a cabo Alonso de Santos y Cabal en Madrid, es paralela a la que en Barcelona lleva Benet y la misma que en Valencia trabaja Sirera.

Guillermo Heras dice de esta “Generación de los 80 y la de los 90”, de la que todos reniegan puede que no tenga características en común, pero sí vivencias.

---

## TEORÍA TEATRAL

---

Belbel siempre se ha referido a su trabajo como algo basado en la observación y en el juego.

Le gustan los clásicos, de donde también suele nutrirse, y no olvidemos que también es director y traductor y así, además de ser un voraz lector, llega a más perfiles del teatro al que dedica su vida, y del que dice constantemente que aprende a diario.

Ha tenido y tiene muy buena relación con los autores, que por generación le preceden y especialmente con Josep María Benet i Jornet (recordemos que éste es padrino de un hijo de aquel). Belbel siempre ha considerado que a pesar de que muchos creen que la mejor obra de Benet es *“Fugaz”*, él, en cambio, certifica que es *“Testamento”*, y considera a Benet como un ser inquieto y perspicaz, investigador nato y gran conocedor del alma humana.

Sobre esta obra concretamente, *“Testamento”*, Belbel también se ha pronunciado

**Lo que a él le interesaba explorar no era exactamente el dolor, la huella que dejan en nosotros nuestros seres queridos al morir, sino el efecto que producen esas muertes en las vidas de sus enemigos. Como la muerte ajena ( o, lo que es lo mismo), la constatación de que nuestras vidas no son más que una mera lucha por la supervivencia) es capaz de unir a individuos enfrentados por su ridícula rivalidad profesional, por sus diferentes conceptos de la vida, sus manías, sus envidias, sus desengaños<sup>175</sup>**

Tomando este afán investigador de este maestro, él también puede ser considerado como tal en el sentido de explorar nuevos caminos dramáticos. Tiene un gran compromiso consigo mismo, de ahí que sus textos sean difíciles y complejos y requieran una participación activa e intelectual del espectador.

No respeta tiempo ni espacio. Tiende al espacio vacío, a las sugerencias, al desorden cronológico y los personajes pretenden explicar actitudes, hechos pasados, y todo para que desentrañemos el núcleo de los problemas individuales que vive el hombre. Nunca pretende contar una historia sino mostrar un momento en las difíciles relaciones del ser humano consigo mismo y con los demás, por tanto no se puede hablar de un conflicto argumental, pero sí que se ve en sus textos un conflicto dramático por la tensión que suele enfrentar a los personajes.

---

<sup>175</sup> Sergi Belbel. *Testamento fugaz*. La Vanguardia 1 de marzo de 1996, p. 52

Encontramos juegos de palabras o estructuras que nos hacen descubrirnos ante un nuevo teatro, donde es importante el lenguaje y el humor ( en muchas ocasiones negro).

Influencias claras que la crítica ha encontrado en él son Beckett, Pirandello y Brecht. .

---

## CONSTANTES TEMÁTICAS

---

Los temas de los que suele tratar él, al igual que otros de su misma generación o simplemente próximos en edad, son la crisis del sujeto y la indefensión del sujeto en un mundo complejo en el que se encuentra desamparado, de ahí la constante inminencia en entablar relaciones con otros individuos, que terminan siendo inestables y poco verdaderas.

Encontraremos el desengaño, el individuo aislado, desorientado, incomunicado con la sociedad y falto , por tanto, de relaciones personales, sin vínculos afectivos y amorosos que lo arropen o lo enardecen y por eso siempre se verá vulnerable ante un destino caprichoso.

Por eso, como decimos, es fácil entrever que los temas relacionados con el hombre y su entorno siguen estando ahí, no existe ruptura entre él y otros autores de la llamada “Generación Bradomín” o los de los 80, como tampoco la hubo entre éstos y el Nuevo Teatro Español u otros anteriores, u otros más allá.

Todos toman sus personajes del mundo en el que vivimos, ellos también, y siempre hablan de la libertad, aunque parece ser que últimamente la extracción social de estos personajes es más baja y por ello aparecen más a mensudo el mundo de la droga y la marginalidad.

Los temas, como decimos para resumir finalmente, suelen ser la incomunicación, la culpabilidad, la identidad, la relación con el otro, la dificultad de dichas relaciones y el dominio sobre el otro, pero no desde una óptica realista, sino más bien desde una estética del absurdo. Siempre con ambigüedad y misterio.

La estética de los bradomines está marcada por el regreso al valor de la palabra, con obras muy cercanas a la arquitectura cinematográfica, que ya decíamos que comparten con la generación teatral anterior y como conclusión podemos decir que se sirven de sus obras para reflexionar sobre los cambios de la sociedad y formalmente renuevan planteamientos y estructuras.

Lleva Belbel hasta el máximo su preocupación por el gesto y la expresión y fundamentalmente trabaja en profundidad el lenguaje.

El futuro de estos autores está en la televisión, en los guiones de las series y en las clases y talleres de dramaturgia, aunque Sergi Belbel, por ahora sólo ha hecho en este medio trabajos esporádicos. Por tanto, sí podemos decir de él que es un auténtico hombre de teatro.



---

## PROCESO CREADOR

---

El propio autor nos cede sus recuerdos

Recuerdo que en una noche de insomnio de aquellas en las que sientes que va a estallarte la cabeza sin saber por qué, escribí una escenita “divertida” sin otra pretensión que la esperar o invocar el sueño: se trataba de un diálogo, mejor dicho, de una discusión bastante absurda entre una pareja joven que acababa, sin explicación aparente (como mi insomnio), a tortazo limpio. A la mañana siguiente (una vez escrita la escena conseguí dormir tranquilamente y soñar con los angelitos), cuando la releí, no me avergoncé de haberla escrito, al contrario, me sorprendí; pensé que tenía que seguir escribiendo y convertir aquella escena en un texto. Desde hacía algunos días, estaba intentando escribir una escena “terrible” (que en un principio nada tenía que ver con la anterior) entre una madre medio loca y su hija, rencorosa y desposeída, en la soledad nocturna de un parque urbano triste y oscuro. Aquella escena me daba auténticos quebraderos de cabeza (a diferencia de la discusión entre la pareja joven, el diálogo entre la madre y la hija no me salía): veía a la madre, veía a la hija, pero no las oía, no oía ni una sola palabra de lo que podían decirse, como si tuvieran vida propia y yo sólo pudiera verlas desde el interior de un edificio insonorizado, a través de gruesos cristales. Decidí probar suerte, para escribir el diálogo entre las dos, recurriendo a procedimientos estilísticos y juegos formales lingüísticos, y finalmente conseguí escribir algunas frases. Tenía, pues, dos escenas inconexas, de distinto estilo, con autonomía propia y escritas con planteamientos, energías y disposición anímica muy diferentes. Y me dije: ¿qué relación hay entre las dos?. Durante una semana las reescribí, las releí, las retoqué..No encontraba absolutamente ningún rasgo común entre las dos escenas. Le leí la primera a mi compañera después de decirle: ya verás qué escena más cómica he escrito. Cuando acabé de leérsela (ni siquiera se le esbozó la más ligera sonrisa en los labios) me dijo que “de cómica nada”, que lo que había escrito era “terrorífico” y que a ella no le había hecho ninguna gracia..Me quedé perplejo: lo que yo creía haber escrito y lo que se desprendía del texto no parecía tener nada que ver. Al cabo de un par de días, leí las dos escenas a Josep María

**Benet i Jornet, maestro y amigo, para que me diera su opinión sincera( si valía la pena continuar por ese camino o abandonarlo y seguir otro), y me dijo ¿cómo es que no te has dado cuenta de que la mujer de la primera escena y la hija de la segunda son el mismo personaje? Ah, ¿sí? le respondí. Y de repente , se me hizo la luz: sólo tenía que escribir una tercera escena, con esa madre loca y otro personaje, luego una cuarta con ese otro, etcétera, etcétera, hasta completar una ronda. Había ido a parar, sin proponérmelo, a una estructura prestada de Schnitzler, que me facilitaba enormemente el camino para desarrollar estas once historietas urbanas que acabaría titulando Caricias.**

Y así es como recuerda lejanamente la génesis de esta obra, que luego le depararía tantos premios y tantas alegrías.

---

## TÍTULO

---

Que una obra se titule “Caricias” y que estas no aparezcan por ningún lado, ya es significativo. Que lo que nos encontremos, verdaderamente, sea todo lo contrario, ya nos parece curioso y que precisamente esta antítesis sea un juego de palabras que nos obligue a pensar, a reflexionar sobre lo que podía haber sido (las caricias) y no es ya nos parece muy digno de elogio.

Es por tanto un título al menos engañoso, porque lo que más aparece en la obra son golpes ofensas, insultos, personas(personajes) que dominan o quieren dominar a otros, que no perdonan, que humillan y son humillados y que estas situaciones se dan en parejas de distintos signos : madre-hija, parejas de distinta condición: matrimonios, parejas homo y hetero sexuales, es decir, parejas donde el tópico nos hace creer que se dan esas caricias que aquí tanto faltan.

Ese el título, resumen al fin y al cabo de toda la obra.

Las caricias, que tan ausentes están en la obra muestran la escasa sensibilidad que se vive en las relaciones de las personas y, especialmente, en las relaciones directas, ya que todas las situaciones se hallan en dúos de personajes que deberían entenderse, que deberían estar condenados a entenderse y no lo hacen. No pueden. Les faltan las caricias, precisamente. De ahí que digamos que el título nos lleva a pensar en una situación de dureza extrema en las relaciones humanas y sobre todo familiares.

La introspección que debe hacerse ya desde el título puede que nos escandalice, pero no estamos hablando de nada extraordinario, sino más bien de algo cotidiano y la muestra de que estas situaciones se plantean y se viven más de lo que creemos o nos atrevemos a pensar, es que la obra se ha traducido a infinidad de lenguas y se ha representado en toda Europa y en América. El título, pues, nos habla de un lenguaje internacional.

Señala el mismo autor

**Cuando la escribí, me pareció que hacía algo cercano y reconocible para el espectador. Suponía un tipo de dramaturgia conectada con la calle”<sup>176</sup>**

---

<sup>176</sup> Recuerdos cedidos por el autor.

---

## TEMÁTICA

---

Se dice siempre que el tema fundamental de toda la obra es la INCOMUNICACIÓN y la INCAPACIDAD DE TRASMITIR SENTIMIENTOS, lo cual nos lleva a hablar de una INDIVIDUALIDAD característica de nuestro tiempo; y todo esto es cierto, porque el autor, SERGI Belbel, parte de la búsqueda de un compromiso con el hombre, el tiempo y la sociedad que le ha tocado vivir. Entraría por tanto, en esa categoría de escritura que se ha dado en llamar TEATRO DE TEXTO.

Pero tanto en esta obra de teatro como en otras y también en bastantes novelas actuales encontramos estos temas de IMPOSIBILIDAD DE COMUNICACIÓN, de COMPLEJIDAD E INSATISFACCIÓN EN LAS RELACIONES AMOROSAS Y SEXUALES y de DISTINTOS COMPORTAMIENTOS en todo tipo de relaciones.

Y esto es así porque el teatro como toda literatura es un hecho social y maneja datos sociales en los que nos encontramos los individuos (lectores y espectadores). Son nuestras relaciones en el mundo y con el mundo.

Por otra parte debemos hablar de una compleja temática PSICOLÓGICA, que mueve al hombre a comportarse de determinada manera consigo mismo y con los demás, esa forma de actuar que se revela por efectos mentales que ni sabemos manejar nosotros mismos.

Y con esto se pone de manifiesto una sociedad actual en la que nos vemos involucrados , donde estos personajes que vamos a estudiar nos representan, con nuestras vidas anónimas y antiheróicas, que desmitifican el estado de bienestar político y social que aparentamos haber alcanzado. No queremos decir que sea un texto testimonial social o político, simplemente que retrata una parte de la población urbana contemporánea nuestra, que se plantea e indaga en estos temas.

La escritora Soledad Puértolas siempre ha sugerido la idea de que la vida son las relaciones personales y creemos que es así, y que esas relaciones, tal como nos llegan, o como llegamos a ellas nos oprimen o reprimen en momentos determinados y nos llevan a la introspección y a las rarezas en el comportamiento, e incluso, en ocasiones, a la locura, tal vez como liberación , muy cercano todo ello al tema de la soledad.

La encontramos en todos los personajes y en todas las escenas de la obra que estudiamos, igual que también tenemos ahí el enfrentamiento entre las personas llevado a un punto sin retorno. Toda esta observación de la realidad es la que ha utilizado Belbel como material de trabajo y ha

transformado en material escénico, tal vez para que, mostrándonoslo, lleguemos a la reflexión de la búsqueda de esperanza, de la VIDA, con mayúsculas, tan deseada y tan anhelada.

La desolación, el vacío, la violencia que vemos en la obra nos envuelve, nos arrastra y nos emociona. El animalismo instintivo, el salvajismo que vemos desde la primera escena es tremendamente humano y por eso nos llega tan de cerca.

Si observamos escena a escena podemos encontrar lo siguiente

**ESCENA 1** .- El HOMBRE JOVEN y LA MUJER JOVEN que la protagonizan no tienen, o no creen que tienen nada que decirse: INCOMUNICACIÓN.

MUNDO DE LAS APARIENCIAS: viven como pareja y continúan después haciéndolo.

La VIOLENCIA es tremenda en este comienzo de la obra, es ese salvajismo puro y primitivo del que hablábamos anteriormente.

El SIMBOLISMO vendría dado por una situación de AMOR/ODIO, y aún cabría preguntarnos si el nivel de abstracción sería: ¿ Se trata de una pareja contemporánea?

ESCENA 2 .-Continúa la INCOMUNICACIÓN . No saben qué quieren decirse.

EL CONFLICTO GENERACIONAL palpable, aunque con otras connotaciones.

El SIMBOLISMO vendría dado por las RELACIONES MATERNO-FILIALES

Y el nivel de abstracción por la pregunta ¿Por qué no se atreven a decirse la verdad?

ESCENA 3 - Las razones de la mente QUE NO SE SABEN EXPLICAR entre la mujer vieja y la mujer mayor.

El tema de los Centros de Tercera Edad, el reencuentro, la unión ante la muerte que marcaría la parte simbólica.

Y el nivel de abstracción con el que nos preguntamos ¿Qué es la verdad?

ESCENA 4.- LOS MALOS TRATOS PSICOLÓGICOS, ya aventurados antes y ahora en su mayor dimensión.

LA VIOLENCIA VERBAL, la LOCURA QUE LLEVA A LA MARGINALIDAD O VICEVERSA.



El simbolismo de vivir como se elige y el nivel de abstracción que nos confunde lo que quisimos y lo que hemos encontrado.

ESCENA 5.- Con el HOMBRE VIEJO Y EL NIÑO como protagonistas vemos un tema candente: LA INESTABILIDAD FAMILIAR TRAUMÁTICA , junto a la droga, los ocupas y la realidad nocturna en el sentido más amplio posible.

El simbolismo de la NOCHE y el nivel de abstracción de la familia como fuente de problemas

ESCENA 6 .- Los temas triviales de los que hablan nos llevan al gran tema fundamental ¿POR QUÉ NO SE ATREVEN A HABLAR?

El simbolismo del coche y las tías para escapar de la realidad que nos abrumba (PADRE E HIJO) y el nivel de abstracción otra vez de las relaciones familiares (familias desestabilizadas).

ESCENA 7: Con el HOMBRE Y LA CHICA llegamos a las RELACIONES EXTRAMATRIMONIALES Y SUS CONSECUENCIAS

El simbolismo de la búsqueda de la felicidad sin encontrarla, tal vez por no hacerlo por cauces más adecuados o dentro de nuestra vida sin implicar a otros.

El nivel de abstracción es el de conocer o darse cuenta que toda relación puede terminar. Las relaciones no se superponen si son para resolver las anteriores.

ESCENA 8 .- Otra vez con la CHICA Y EL HOMBRE MAYOR  
llegamos a las relaciones conflictivas en lo generacional

El simbolismo vienen por la negativa de la chica a no tener descendencia y el nivel de abstracción sigue siendo las apariencias que encubren verdaderos y grandes problemas.

ESCENA 9 .- El HOMBRE MAYOR Y EL CHICO nos llevan al tema de la HOMOSEXUALIDAD.

El simbolismo lo hallamos en la búsqueda de otras relaciones que invalidan los códigos morales existentes para buscar una felicidad que tampoco de esta manera se encuentra.

Y el nivel de abstracción nos lleva a pensar ¿Por qué buscamos en otros lo que no podemos encontrar en nosotros mismos?

ESCENA 10 .- El CHICO Y LA MUJER nos retornan al viejo conflicto generacional. La independencia de nuestros mayores y de nuevo a las apariencias para no querer ver la realidad.

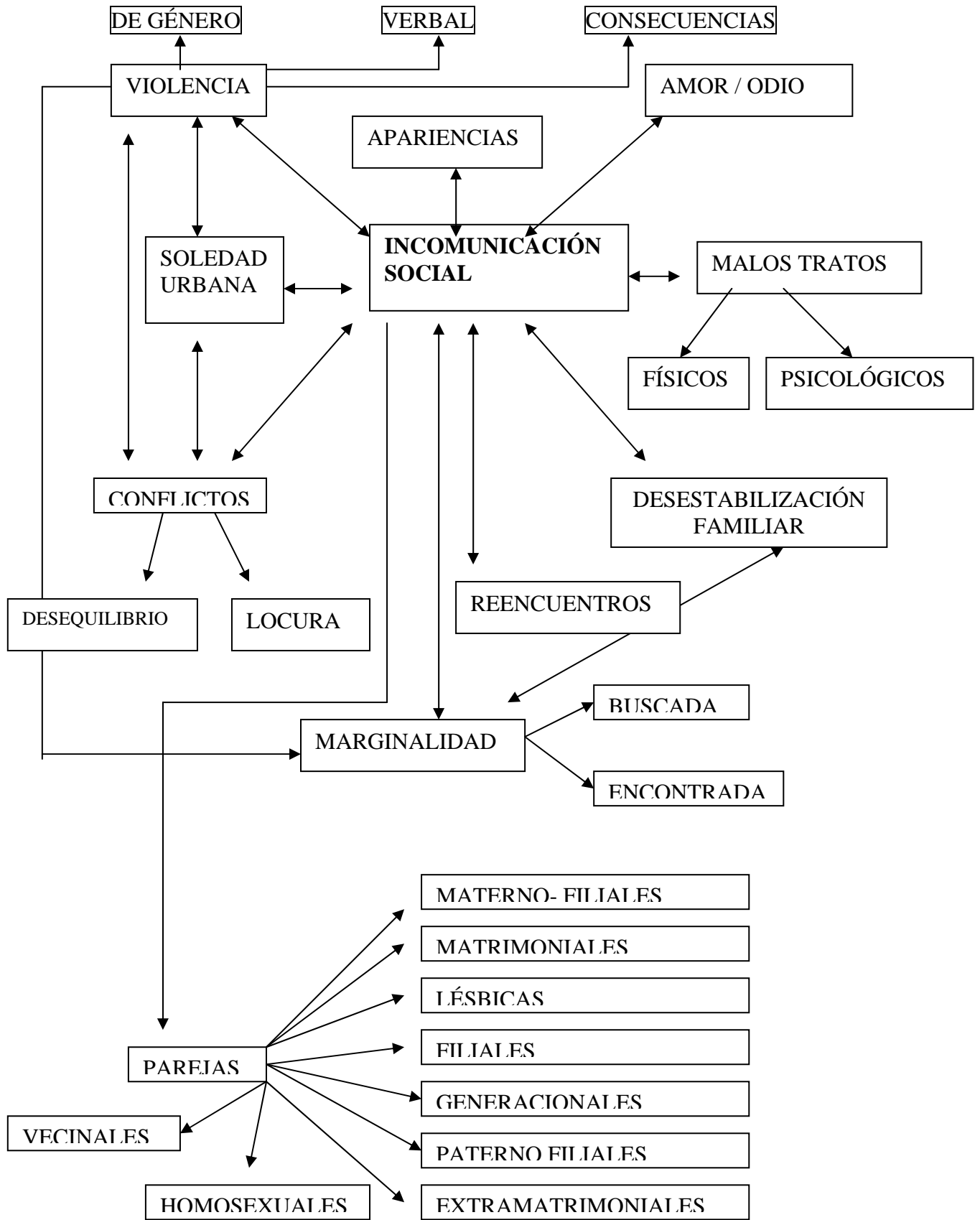
El simbolismo vendría dado al preguntarnos cómo hemos llegado a estas situaciones y el nivel de abstracción fijarnos en lo que nos negamos a ver aún situándolo frente a nosotros.

EPÍLOGO.- Por fin un acercamiento que no esperábamos entre LA MUJER Y EL HOMBRE JOVEN, un acercamiento que pueden tener con sus respectivas parejas: su mujer y su hijo y no lo hacen.

El simbolismo viene marcado por no saber hacerlo. No lo han hecho nunca y no son capaces de recapacitar para conseguirlo, aunque sea tarde o no.

Y el nivel de abstracción sería la incógnita que nos deja el final de la obra para plantearnos: ¿Por qué no?

Todos los personajes están marcados por el desequilibrio personal y el de su entorno y por los misterios que rodean esas circunstancias que han marcado sus vidas y que siempre se resuelve en la escena siguiente. Luego, por tanto, también mencionamos el tema del MISTERIO . No sólo los que se sitúan en la vida de los personajes de la obra, sino el misterio que nos envuelve a todos y cada uno de nosotros, porque todos somos un misterio en nosotros mismos.



---

## LA TRAMA

---

Parece que el incidente desencadenante procede de dos familias: la del hombre mayor que no ha sabido transmitir afecto ni a su hija ni a él mismo.

Él lo soluciona con pederastía y la hija con adulterio en el que arrastra a un hombre que ha perdido un hijo y no puede mantener su relación familiar con el otro más pequeño.

La otra historia se desencadena con una adolescente que con un embarazo no deseado cambia su vida, porque sus padres lejos de comprenderla la aíslan en casa. Fruto de esa desestabilización emocional, aunque casada, aborrece a los hombres y establece una relación lésbica que destrozará a su marido ( llegará a ser un vagabundo), a ella misma y a su hija ( a quien no podrá aportar amor y comprensión) e incluso ésta a su marido, quien lo encontrará en una vecina que a su vez no puede dárselo a su hijo y desencadena que éste se dedique a la prostitución.

Aquí se juntan las dos historias: el hombre pederasta y el chico chapero.

Si hablamos por escenas debemos tener en cuenta:

ESCENA 1 . HOMBRE JOVEN/ MUJER JOVEN

No sabemos si son matrimonio, pero son pareja. Se queja el hombre de no tener nada que decirse y habla entrecortadamente porque no parece que, efectivamente, tengan nada que decirse. Él pide perdón, que ella no escucha y ante este hecho, él la golpea salvajemente. Cuando por fin parece que la situación se normaliza y van a preparar la cena, ella le pide que salga a pedir a la vecina un vaso de aceite, puesto que no les queda, y cuando él va salir, le pega patadas en el estómago y en el cuerpo, dejándole sin aliento.

Es una venganza tremenda, una situación para empezar una obra que deja descolocado al espectador y que como relaciones de pareja no son, precisamente, un ejemplo a seguir. La mujer joven tiene una curiosa forma de relacionarse con su pareja. Él la agrade en primer lugar, pero ella le contesta con una frialdad tremenda, después de aceptar sus disculpas. Queda en el ambiente una sensación de misterio alrededor de la mujer que nos inquieta. ¿Por qué ese comportamiento? . No parece una convivencia por interés, pero está claro que algo no funciona y no es sólo la incomunicación resuelta con violencia. Es otra cosa.

ESCENA 2 .

MUJER JOVEN Y MUJER MAYOR.

El primer misterio empieza a ser resuelto. La mujer mayor es la madre de la mujer joven que anteriormente se comportaba tan violentamente y con gran frialdad.

El monólogo de la mujer mayor nos indica su senilidad u otra enfermedad que la distrae mentalmente, pero a la vez deja indicios de estar hablando con grandes verdades, pero la mujer joven no la quiere escuchar. No estamos tampoco ante un simple conflicto generacional Es algo más. la propuesta de que se marche a un asilo es dicha con venganza de nuevo, las palabras no son de cuidado o cariño, sino de frialdad y distanciamiento. La madre quiere decirle aquello que no ha sido capaz de confesar hasta entonces, pero no se atreve y la hija tampoco quiere escucharlo.

Llega a decir la mujer mayor que no es su madre y nos queda de nuevo el misterio que otra vez se resolverá en la escena siguiente.

ESCENA 3 .-

MUJER VIEJA/ MUJER MAYOR

Ya estamos en el asilo y allí la mujer mayor se reencontrará con una vieja amiga, tan abandonada como ella y que también nos produce dudas sobre su capacidad mental, pero que como sucedió anteriormente también deja grandes verdades, por ejemplo, sabremos porqué nunca se

sintió su madre. Se escapaba de casa, siendo adolescente, para bailar. Le encantaba hacerlo y e iba con un chico, con quien también se acostaba y por ello se quedó embarazada, sin saberlo, sin quererlo, sin buscarlo. Los padres no la comprendieron. La dejaron en casa, pusieron barrotes a la ventana por la que se escapaba de noche hasta que de nuevo pudo escaparse y llegar a bailar y lo hizo hasta chorrear sangre, tal vez por satisfacción personal, por hacer lo que siempre había hecho o por venganza contra aquella criatura que se había metido en su vida sin que nadie se lo pidiera y que había acabado con su propia vida. Ya nunca sería igual. Nunca volvió a ver a aquel chico. Nunca fue ella misma y nunca pudo querer a aquella hija y por tanto, comportarse como madre.

La mujer vieja, en tanto, cuenta cómo le gustaba bailar, pero explica que los hombres lo único que pretendían era tocarla y ella decidió que nunca ninguno más la tocaría y de nuevo queda otro misterio. Ellas se conocen, una de ella no lo recuerda, pero se conocen y precisamente a través de un hombre que fue el hermano de una de ellas y el marido de la otra.

ESCENA 4.-

MUJER VIEJA/ HOMBRE VIEJO

Vamos descubriendo que son hermanos y este hombre, hoy un vagabundo, que vive en la calle, abandonado por todos y de todos, pero que



por su incoherente discurso parece ser que lo eligió libremente al ser abandonado por su mujer, nos lleva al hilo de su discurso a la respuesta, puesto que descubrimos que su mujer mantenía un relación amorosa con su propia hermana ( de él). Vive abandonándose a sí mismo y su marginalidad es su locura y su locura ha sido su única liberación, pero su mente no ha podido olvidar.

Esa mujer vieja que es su hermana, es, a la vez, la amante de la mujer mayor que casi no reconoció y que era la que decidió no querer a nadie, ni a su marido, ni a ningún hombre, ni a su hija y ni tan siquiera a sí misma.

#### ESCENA 5.-

#### HOMBRE VIEJO/ NIÑO

El viejo vagabundo es asaltado por un niño de 12 años aproximadamente, que le explica a ese vagabundo (tal vez porque no tenga a quien explicárselo o porque no quiera o no se atreva a hacerlo con otros, por ejemplo, sus propios padres)sus problemas personales y familiares. Parece ser que un hermano suyo murió en un accidente de moto y eso ha provocado que sus padres, destrozados, no se ocupen de él. Y él ha entablado relaciones peligrosas con amigos vinculados a la droga y la noche; pasa el tiempo con ocupas, consumiendo droga y cuenta sus

vivencias con los camellos que se la proporcionan y los desnudos de unos y otras.

Vuelve el misterio sobre el proceder del chico que una vez más será resultado en la escena siguiente

#### ESCENA 6

#### NIÑO/ HOMBRE

El hombre es su padre. La madre parece que duerme, tal vez por una depresión de la que no puede salir y que se debe al accidente de moto que llevó a la muerte al hijo mayor. El padre quiere contactar con el hijo que sabe se les escapa de las manos, pero no puede, no sabe. El chico tampoco lo admite. No ha digerido la muerte del hermano y la desestabilización de la familia por este motivo. Los temas que pueden abordar sólo pueden ser triviales. El padre quiere atraer al hijo, aunque sea con un nuevo coche que le impresione, que impresione también a su mujer, que les haga unirse de nuevo, que saque a su mujer del letargo en el que vive, y que saque a su hijo de la vida que ha tomado últimamente. Toda esa desgracia la conoceremos en la escena que tendremos a continuación

ESCENA 7

HOMBRE/ CHICA

El hombre también para escapar de su desgracia ha entablado una relación extramatrimonial. Una salida más.

Su mujer, como decíamos, para escapar de la desgracia ha optado por un letargo propio de la depresión. Su hijo por una vida al límite que le destrozará y que no le importa porque adoraba a su hermano y él ya está destrozado. Y el padre opta por querer vivir, cosa que ya no hace su familia, pero vivir con otra relación, que ahora fracasa. No estaba basada en el amor, sino en el escape y cuando con graves insultos y agresiones verbales, él la machaca a ella, ella se defiende diciéndole que arrastra la desgracia, que la lleva consigo y hace que él lllore.

ESCENA 8

CHICA/ HOMBRE MAYOR

Una nueva problemática familiar. Un nuevo conflicto generacional que no se ha resuelto. La chica incluso le llega a decir al padre, que ella no quiere tener hijos para no transmitir su herencia. Le reprocha veladamente que se dedique más al resto de la gente que a ella. Siempre lo ha hecho y por eso no viven juntos. Como si nunca lo hubieran hecho.

ESCENA 9

HOMBRE MAYOR/ CHICO

El hombre mayor es el padre de la chica que no ha sabido ser padre y que con esta relación homosexual con un menor lo que busca parece ser es una relación de padre y con él lo consigue, porque el chico habla con tranquilidad de su padre y su hermano, pero no de su madre, a quien conoceremos a continuación en la siguiente escena

ESCENA 10

CHICO/ MUJER

Ahora vemos por qué el chico no menciona a su madre. Su madre no quiere saber, de nuevo encontramos a otra madre con miedo a ejercer de tal; quiere, pero no puede, ya no puede . Es tarde, pero en cambio en la escena que viene a continuación nos revelará que ese cariño lo lleva dentro de ella y que es el chico el que no querido que lo trasmita

EPÍLOGO

MUJER/ HOMBRE JOVEN

Esa mujer que es la vecina a la que se le pide el aceite recibe de forma maternal al hombre joven que en un principio fue agredido por su mujer( que nunca ha sido querida por nadie y que por tanto no puede querer

tampoco a nadie). La mujer le tratará con esa dulzura propia de una madre que cura las heridas de su hijo. Debe dar lo que tiene. Ahora puede y el chico se deja querer, tal vez porque nadie le ha demostrado su afecto y por eso, necesitado de él accede a ser querido. Ninguno sabe muy bien cómo hacerlo, pero lo necesitan. Ahora van a empezar a ejercitarse, a entrenarse en querer a otro.

Toda la falta de afecto que arrastran los personajes se debe a un misterio de su vida anterior que poco a poco se va desvelando y que es por una situación vivida anteriormente. Esa falta de afecto la intentan solucionar con otras formas de entender las relaciones personales: homosexualidad, lesbianismo, marginalidad, etc...

Respecto al CONFLICTO y la EVOLUCIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS añadiremos:

El CONFLICTO es, sin duda, no la falta de amor y comprensión, sino la VÍA = CÓMO se da esa comprensión. ¿Cuántas veces estamos tentados de abrazar a alguien, de hablar con alguien y no lo hacemos, nos da vergüenza y no dejamos que fluyan sentimientos que son importantes?. No sólo debemos querernos sino demostrárnoslo.

La EVOLUCIÓN es tremenda: toda esta falta de manifestación de lo que sentimos hace que otras personas sufran, cambien su vida, más bien rechacen su vida llegando a formas marginales sociales o sexuales.

Vamos a sintetizar lo expuesto dividiéndolo en lo que vamos a llamar TRAMA 1 y TRAMA 2.

### **TRAMA 1**

Una mujer, de adolescente, es encerrada por sus padres, impidiéndola salir a bailar (que es lo que más la entusiasmaba), al saberla embarazada. A ella le gustaba bailar con un chico al que admiraba por su

cuerpo. No es en ningún caso consciente de sus relaciones sexuales ni por tanto, de sus consecuencias.

El embarazo la impide seguir su orden de vida y al no asimilar los cambios que produce en ella esa criatura en gestación, cuando logra burlar a sus progenitores y volver un día a bailar, lo hace , no con propósito premeditado de abortar, pero casi lo consigue, por bailar hasta que “la sangre le llegaba a los tobillos”

No logra querer jamás a esa criatura que cambia su vida, y por ende, esa criatura crece toda su vida privada de afecto y como consecuencia no podrá dar lo que nunca ha conocido. Jamás podrá querer tampoco a otra persona ( se pelea salvajemente con su pareja en la escena 1 por no poder comunicarse entre sí).

Cuando la madre, ya adulta, contrae matrimonio, descubre las relaciones homosexuales con su cuñada. Ésta rechaza a los hombres y aquella rechaza a su marido ( no es aquel joven con el que se escapaba para bailar) y el marido jamás lo comprende y termina, enajenado, huyendo de todo y encontrando su libertad en la marginación: será un vagabundo perdido.

Las dos mujeres que se amaron huyendo de sus vidas respectivas, se vuelven a encontrar con el tiempo en un centro de tercera edad, ya enfermas , y allí acabarán sus días.

## TRAMA 2

Otro núcleo temático desarrolla otra desgracia: La de la familia compuesta por el matrimonio y dos hijos , de los cuales el mayor ha tenido un accidente mortal con la moto que ha marcado a todos: la madre está sumida en una fuerte depresión, el padre huye de su desgracia en una relación extraconyugal en la que tampoco encuentra lo que desea y decide cortarla, y el hijo pequeño se pierde en la noche y sus problemas: la droga, los ocupas, ...

No pueden volver a ser una familia. Las circunstancias se lo han impedido y el padre acaba con su aventura provocando también el sufrimiento de otra persona que a su vez también sufrió el desarraigo familiar con un padre que jamás le demostró afecto, y que, en cambio, quiere dar ese afecto que no proporcionó a su hija porque no supo cómo, y ahora lo deposita en la figura de un chapero que tampoco puede amar, porque, a su vez, nunca se sintió querido por su madre, ya que ella vive en su mundo particular.

Esa madre será quien en primer lugar se permita una caricia, la que otorga al vecino (que no es otro que el marido golpeado por la chica no amada por su madre en la escena 1). Esta madre ejercerá de progenitora-



-protectora con el vecino, es decir, aquello que no ha logrado hacer con su propio hijo, cuando éste viene a pedirle un poco de aceite, y al juntar estos dos personajes (madre y vecino joven) se unen también las dos tramas de la obra.

Son los personajes que representan el principio y el fin y cierran la obra dramática.

MADRE-----VECINO-----MUJER JÓVEN

---

## ESTRUCTURA

---

El autor ha planificado el marco de la obra en 10 escenas y un epílogo

Lo hereda, como todos sabemos y el propio autor confiesa de una estructura de Arthur Schnitzler que conocemos, en su obra “*La ronda*”, escrita en 1903.

Ninguno de los dos autores utiliza actos o cuadros. Son diez escenas cortas y significativas que se van sucediendo con parejas de personajes de los cuales uno de los dos se repite en la escena siguiente con un nuevo personaje y así sucesivamente hasta que la última, el epílogo, enlaza con la primera cerrando el círculo de personajes y vivencias.

Ya sabemos que la clave de esta determinada estética se la dio Benet i Jornet al encontrarse el autor estancado y leerle Belbel a Benet unas escenas que, enseguida, éste tradujo como un personaje repetido y así se lo hizo ver a Belbel, que decidió en ese momento adueñarse de la estética de “*La ronda*”.

En esta obra, Schnitzler utiliza a parejas de personajes que parecen sufrir un acercamiento y una separación y se dejan llevar por instintos primitivos: la prostituta, el soldado, la muchachita ingenua, el marido, etc., terminan por involucrarse en el plano sexual, que sirve para igualar ( del mismo modo que la muerte en el medievo) a todo el mundo.

También, pues, es un escaparate de relaciones personales, unidas como dice Miguel Ángel Vega en el prólogo de la obra (1996:26), por un “phatos” que une sexo y muerte.

Nos encontramos en ambas obras, la de Schnitzler y la de Belbel con escenas rápidas y breves, con personajes que van cambiando de pareja. Es por eso que llamemos MICROESTRUCTURAS a las ESCENAS, porque cada una de ellas es un mundo aparte en cuanto a CONTENIDO y FORMA, pero a la vez tiene un enlace suave con la siguiente microestructura en cuanto a que queda resuelto el contenido anterior con otra estructura diferente.

Estas MICROESTRUCTURAS permiten resolver en la siguiente lo que no hemos entendido en la anterior, de tal manera que:

En la MICROSECUENCIA 2 explican por qué no puede amar la mujer joven de la escena 1.

En la 3 por qué no se llevan bien la madre y la hija de la 2

En la 4 qué le pasó al marido y a la cuñada.

En la 5 aparece la historia del Chico enlazada con la otra historia anterior.

En la 6 aclara el origen del comportamiento desgraciado del chico.

En la 7 por qué eran desgraciados el hijo y el padre

En la 8 por qué la chica no podía amarle.

En la 9 por qué su padre no la quería

En la 10 El problema del chico y las desgracias de su madre

En el EPÍLOGO se juntan las desgracias sin resolver, pero con una puerta abierta a la esperanza.

EL INCIDENTE DESENCADENANTE, no sería uno sino dos:

1.- La joven adolescente a quien sus padres no comprenden y que mantiene relaciones sexuales como un componente más de su diversión clandestina, sin mayores reflexiones pero con la consecuencia de una criatura a la que no puede querer porque “ha estropeado” su modus vivendi”. Jamás se lo perdonará e incluso no se considera su madre.

2.-Una familia rota por los excesos de velocidad de la moto que conduce el hijo mayor y que marca la desgracia para sus vidas y los de su entorno.

EL CLÍMAX de la obra llega por una doble vertiente también:

1.-Las consecuencias del desamor de aquella “no madre” sobre su hija es que ésta no puede querer a su madre, por supuesto, pero tampoco a otras personas que la rodean y así lo manifiesta con su pareja.

2.-Las consecuencias de la ruptura de la familia en la que cada uno de sus miembros huye y busca refugio a su desgracia en diferentes modos de “vida”: los somníferos recetados por la depresión de la madre, la aventura extramatrimonial del padre que nos conduce a otros seres con otros problemas sentimentales y familiares también, y los excesos del hijo pequeño con las drogas y las amistades peligrosas para no tener que recordar a ese hermano al que admiraba.

EL FINAL se produce por distintas vías:

1.-La madre que negó su amor a la hija entra en un asilo y reencuentra a su único amor, su amiga, cuando ya la enfermedad le niega reconocerla.

2.-Los distintos personajes que esta mujer arrastró en su sufrimiento también han terminado en la desgracia: su enamorada amiga también abandonada en un asilo y su hermano( marido de la anterior) siendo un vagabundo extremo.

3.-La familia deshecha por la desgracia arrastra también a otros pozos sin fondo de sufrimiento: la mujer del “affaire” rechazada por el hombre, igual que anteriormente lo fue por su padre, el sufrimiento que vemos en ese padre que proyecta su amor paterno de forma equivocada en una relación con un menor y éste con su madre con quien tampoco se entiende y de hecho se independizó por no poder soportarse mutuamente.

Y todas estas vías llegarán a conducirnos a una sola, que llamaremos EL GRAN FINAL: La madre cura las heridas del hombre joven, el vecino, pareja, marido quizá de la mujer joven con quien se ha peleado cruelmente, que no es otra que la hija no querida por su madre. Por fin, después de toda la violencia y el sufrimiento que se encierra en la obra, por fin, una caricia. Una caricia, que nadie hasta ahora se ha atrevido a ejecutar. Una caricia, como esperanza, como vía futura de ¿salvación?

Es la escena en la que confluyen todas las historias. El deseo de todos los personajes de recibir una caricia, una desesperada caricia, que parece que les esté vedada y que tal vez ahora llegue demasiado tarde.

Es, por lo tanto, una estructura abierta que deja un camino hacia más posibilidades que dependen de ese epílogo.

A la PRIMERA TRAMA pertenecen las escenas 1-2-3-4-.

A la SEGUNDA TRAMA pertenecen las escenas 5-6-7-8-9-10 .

Y se juntan ambas en el EPÍLOGO.

La segunda trama tiene, por tanto, el doble de escenas que la primera.

La Historia de la MUJER/ HIJA que se encuentra en la escena 2 tiene sus consecuencias en las escenas :

-1-Su hija no puede amar.

-3-No reconoce a su amiga

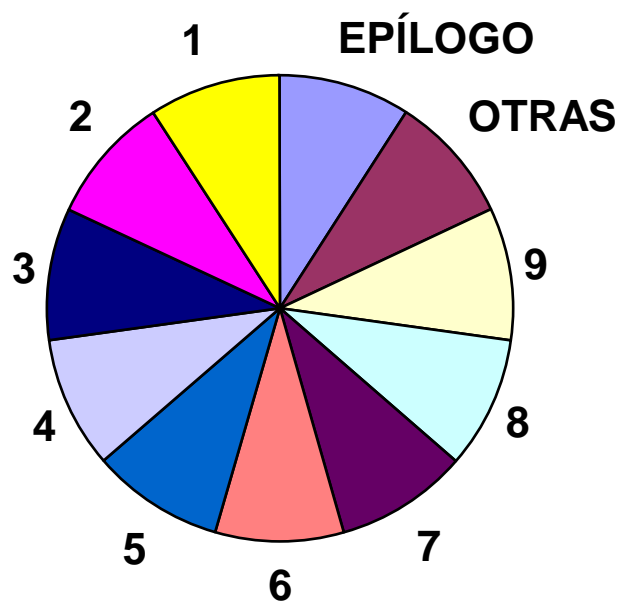
-4-Su marido se refugió en la marginación e incluso allí es robado.



La historia de la FAMILIA ROTA POR EL ACCIDENTE DEL HIJO MAYOR es la 5, y tiene sus consecuencias en:

- 6-El padre ha perdido al hijo
- 7-Acaba con la relación que le permitía huir de la realidad
- 8-Otros personajes sufren
- 9- Más personajes que sufren ante la incomunicación
- 10-De nuevo incomunicación

8, 9 y 10 presentan otras historias y por fin, la unión se produce entre el Epílogo y la Escena 1 .



ESTRUCTURA EXTERNA

ESCENA 1.-6 HOJAS: 84 intervenciones muy breves en general

“ 2.-4 HOJAS : 50 intervenciones “

“ 3.-5 HOJAS : 55 “

“ 4.-5 HOJAS: 82 “

“ 5.-5 HOJAS : 48 “

“ 6.-8 HOJAS: 166 “

“ 7.-5 HOJAS. “

“ 8.-6 HOJAS : 113 “

“ 9.-5 HOJAS : 94 “

“ 10.-5 HOJAS : 58 “

EPÍLOGO .-2 HOJAS: 16 intervenciones “

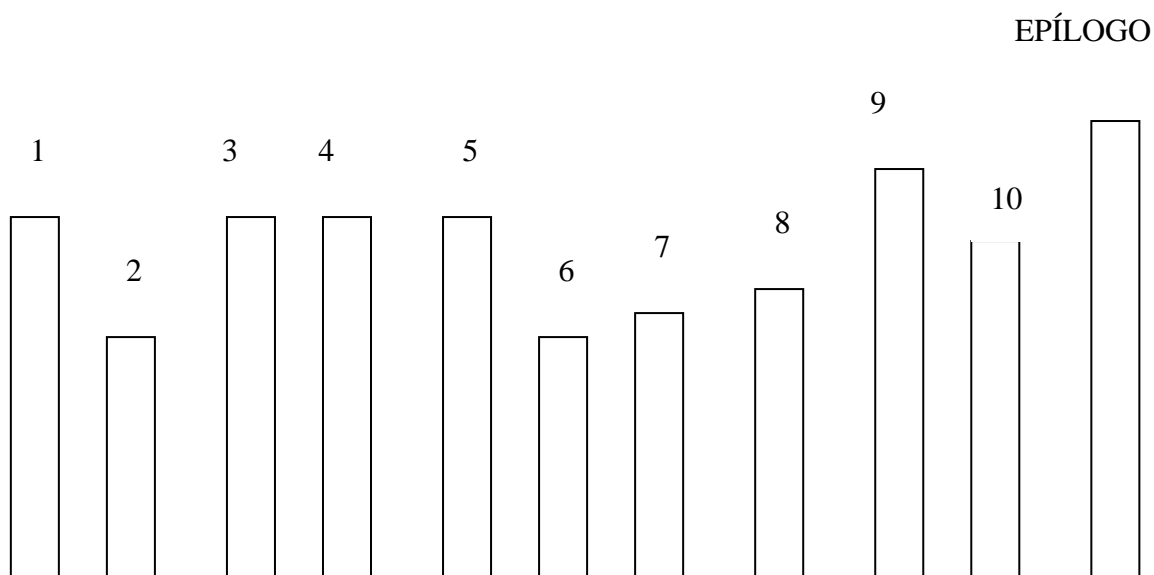
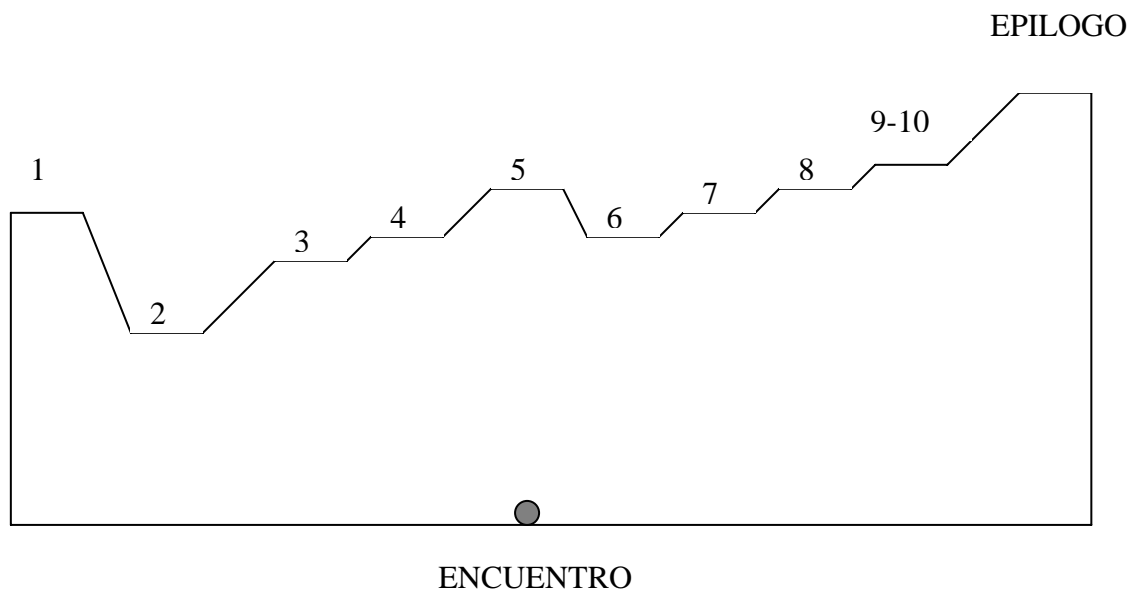
**LISTADO DE ESCENAS**

ESCENA	PERSONAJES	MOVIMIENTOS	CONTENIDO
1	Hombre joven/ Mujer joven	Peleas	Ante lo que parece una incomunicación, se pegan entre sí y llegan a la conclusión de que sí tienen algo que decirse aún.
2	Mujer joven/ Mujer mayor	Sentadas en un banco del parque	Charlan sobre su desamor que las une irremediabilmente y de separación entre ellas: madre e hija
3	M. Vieja/Mujer mayor	Sentadas	Charlan sobre su vida anterior que ha repercutido en la actualidad

4	Mujer vieja/ Hombre viejo	Propios del diálogo en la calle	Se explican las causas de la marginación del hombre como vagabundo y de la mujer triste y angustiada
5	Niño/ Hombre viejo	Rápidos del niño	El niño cuenta la desgracia de su familia y cómo ha repercutido negativamente en él e incluso termina robando al vagabundo.
6	Hombre/ Niño	Se bañan	El padre hace todo lo posible por acercarse al hijo que se le escapa de las manos. Los temas triviales no sirven para unir
7	Chica/Hombre	Sentados en una estación	Violencia verbal que sirve para poner fin a una relación extraconyugal

8	Chica/H. mayor	Él cocina	Hablan de su desunión a pesar de ser padre e hija
9	Hombre mayor/ Chico	Propios de un encuentro sexual	El hombre quiere ejercer de padre y utiliza su relación con el chapero para ello. El chico cuenta también sus carencias afectivas familiares.
10	Chico/ Madre	Sentados a la mesa	La madre y el hijo no están acostumbrados a quererse
Epílogo	Hombre joven/ Mujer	Sentados	El muchacho va a pedir aceite y la vecina al verle magullado le cura y le acaricia

## GRÁFICA



GRADO DE CRECIMIENTO Y GRADO DE TENSION

---

## CRONOTOPOS

---

El tiempo y el espacio determinan una obra dramática. En este caso estamos ante un TIEMPO CIRCULAR, que como ya hemos mencionado nos recuerda la estructura de “*La ronda*” de Arthur S. y también podemos citar otras obras de estructura parecida, tales como “*Fando y Lis*” de Fernando Arrabal.

El TIEMPO REAL, es la duración de la obra, que este caso con las diez escenas y el epílogo diríamos que tiene una duración que se aproxima al promedio de las obras de teatro contemporáneo.

El TIEMPO HIPOTÉTICO entendido como concepto temporal vigente en el momento histórico en el que el receptor se enfrenta a la obra, nos hace posible comprender toda posible manipulación del autor, que puede volver atrás , establecer acciones simultáneas, etc..

Y el TIEMPO IMAGINARIO que es el tiempo que se maneja en la obra y que puede ser expresado en el empleo de las unidades tradicionales o la creación de un esquema temporal distinto, aquí nos sitúa

en una división diferente, a la que hemos llamado MICROESTRUCTURAS y de las que hemos hablado anteriormente. Por otro lado no dejan de ser unidades tradicionales, pero que se cierran en un círculo estético tratado ya por otros autores como hemos reconocido la influencia del autor de *“La ronda”*

Atendiendo al Tiempo INTERNO , con sus contrastes dentro de la obra, elipsis temporales y algún efecto más tenemos la conclusión de que todas las escenas y el epílogo pueden ser consecutivas, con lo que tendríamos un tiempo muy limitado, probablemente unas horas nada más desde que la pareja inicial se ataca salvajemente, hasta que el hombre de esta pareja es curado por la vecina, cuando va a pedirle un poco de aceite.

Entre estos dos momentos su pareja se reúne con su madre, y con una ELIPSIS digna de mención encontramos a la madre ya en el centro geriátrico, con su antigua cuñada, quien poco después saldrá para ver por última vez a su hermano vagabundo. Esa misma noche el chico que ha perdido a su hermano robará a ese vagabundo y volverá a su casa, donde observaremos que no llega a contactar con su padre y éste, ante tal situación decide terminar con su amante, quien, a su vez, va a cenar a casa de su padre y como no sale bien, el padre va a ver al muchacho que después cenará con su madre aunque no se lleve muy bien con ella y cuando el chico se marcha es cuando llega el vecino a por el aceite y por fin, después



de ver la desgracia que existe en el mundo, la vecina le curará y acariciará. Es decir, le cura física y psíquicamente.

La obra se sitúa en los años 90 y por tanto los espectadores reconocemos los espacios, las tramas, y el tiempo en que transcurren las acciones.

El mayor protagonismo lo encontramos en LA NOCHE

**MUJER MAYOR-...) La noche es como un motor de silencios elocuentes, donde ni el tiempo es el tiempo ni el lugar ningún lugar, donde lo oscuro es radiante, donde la nada no existe...( p 12)**

La NOCHE es muy importante, en ella caben todos los personajes y todas las situaciones. Digamos que la noche es un tiempo amplio y a la vez un espacio donde puede suceder lo que soñamos e incluso lo que no soñamos.

## CUADRO DEL TIEMPO

Escena	Personajes	Tiempo	Duración	Claves	Variedad
1	Hombre joven / mujer joven	Una noche	¿30'?	Van a preparar la cena	Cronológico
2	Mujer joven / mujer mayor	¿Misma noche? Algo más tarde	¿15'?	Conversación rápida entre madre e hija	Cronológico, algo más tarde
3	Mujer mayor / mujer vieja	¿Una mañana? Días después	Escasos minutos	Conversación con FLASH- BACK de los recuerdos de adolescencia de la mujer mayor	Cronológico ¿Días después?
4	Mujer vieja / hombre viejo	Noche	10 o 15'	Conversación (probablemente la última) entre la hermana y el hermano separado y olvidados	Cronológica ¿Ese día por la noche?

5	Hombre viejo / niño	Noche	10 o 15´	FLASH- BACK con los recuerdos del niño que explica la situación familiar	Cronológico
6	Niño / hombre	Noche	15 o 20´	Baño	Cronológico
7	Hombre / chico	Anocheecer	10´	FLASH- BACK para que entendamos que pasó antes en la familia	Cronológico
8	Chica / hombre mayor	Noche	½ hora	Preparando la cena la Madre viene de trabajar. FLASH- BACK de breves recuerdos que explican su	Cronológico

				relación	
9	Hombre mayor / chico	Noche	Tal vez ½ hora o algo más	referencias en el diálogo a antes de las 10	Cronológico
10	Chico / mujer	Noche	Más de 1 hora	Han terminado de cenar. Después diálogo madre- hijo	Cronológico
Epílogo	Mujer / hombre joven	Noche	Minutos	La misma noche de la escena minutos después de aquella	Cronológico

Pero el tiempo nos engaña. Parece que todos los acontecimientos son cronológicos y lo son, pero no todos pueden transcurrir en la misma noche en la que tenemos la sensación de que transcurren todos los hechos.

Por ejemplo, la noche en la que preparan la cena y se golpean el hombre y la mujer jóvenes en la ESCENA 1 es, forzosamente, la misma noche en la que va a pedir un vaso de aceite a la vecina para preparar dicha cena y esa vecina, al verle, le cura las heridas y LE ACARICIA en el EPÍLOGO.

Esa misma noche, probablemente mientras la vecina le consuela, la mujer joven sale a encontrarse con su madre, porque le indica lo incómoda que se siente por haber tenido que salir a esas horas de la noche.(ESCENA 2)

Esa misma noche puede ser también la del encuentro de la vieja con el viejo para despedirse y poco después le roba a ese viejo vagabundo el niño que explica cómo ha pasado la noche en una casa de okupas.(ESCENAS 4-5)

Puede ser, también, la misma noche en la que el padre (HOMBRE) rompe su relación extraconyugal. (ESCENA 7). Y poco ANTES, en su casa se baña con su hijo, que a su vez viene de estar con los okupas y con el vagabundo. (ESCENA 6)

E incluso la misma noche, más tarde, en la que la chica va a cenar a casa de su padre (HOMBRE MAYOR) y terminan con esa propia incomunicación intergeneracional.(ESCENA 8). Más tarde este hombre irá a reunirse con el chapero (ESCENA 9). y, probablemente, ese chico chapero después iría a cenar con su madre en la ESCENA 10, quienes como tampoco se comunican mucho, se despiden y a continuación es cuando llega el vecino pidiendo el aceite y mostrando sus magulladuras.

Pero queda en el aire la ESCENA 3 que, forzosamente, no puede transcurrir en esa misma noche ya que la ESCENA 3 se desarrolla en la residencia de la tercera edad de la que hablan en la escena 2. Allí la hija sigue convenciendo a su madre de que vaya a un centro geriátrico y por lo tanto, han debido transcurrir algunos días.

Esta ESCENA 3 es importante porque sirve para que aparezca el FLASH-BACK por el cual se empiezan a explicar las partes que nos llevan al todo: a la explicación final de las dos historias tremendas, pero, desgraciadamente, propias de nuestros días.

El TIEMPO TRANSCURRE ASÍ:

1 ( Una pareja se pega cuando se disponen a cenar)

2 (La mujer de esa pareja va a hablar con su madre para que entre en una residencia)

**3 ( Entra en la residencia y rememora)**

4 (La mujer vieja se despide de su hermano vagabundo)

5( El Niño roba al vagabundo)

6( El Niño se baña con su padre)

7 ( El padre rompe con su amante)

8 (La amante discute con su padre)

9 (El padre se encuentra con un chico-chapero)

10 (El chapero va a cenar con su madre)

EPÍLOGO (Después de esa cena llegará el hombre de la pareja inicial que ha sido golpeado a por el aceite para preparar la cena).

Las ESCENAS 1-2-3 son consecutivas en un tiempo cronológico.

A su vez las ESCENAS 4-5-6-7-8-9-10 Y EL EPÍLOGO lo pueden ser también, pero guardamos nuestras reticencias al respecto.

Como CONCLUSIÓN, pues, podemos decir que la obra transcurre en una noche y con una ELIPSIS de algunos días, una mañana después, y nada más.



Los ESPACIOS que corresponden a las escenas son los siguientes:

ESCENA 1 : El apartamento de una joven pareja

ESCENA 2 : Un banco del parque

ESCENA 3 : Un Centro de la Tercera Edad

ESCENA 4 : La calle. Un lugar junto a la basura.

ESCENA 5 : La calle, cerca de unos escalones de un bar cerrado

ESCENA 6 : Cuarto de baño de un piso céntrico.

ESCENA 7 : Asientos de plástico de una estación de tren

ESCENA 8 : Cocina de un piso céntrico

ESCENA 9 : Pequeña buhardilla céntrica

ESCENA 10: Comedor de un piso céntrico

EPÍLOGO : El mismo comedor de la casa anterior al que llega el joven del apartamento de la escena 1, vecino de esta casa

## CUADRO

Escena	Página	Decorado Mobiliario	Atrezzo	Ruidos Música
1	5 – 10	Sala de estar de un piso céntrico	Sillones	De las bofetadas y las patadas. Silencios
2	11-14	Un parque	Un banco de piedra. Un libro	Los silencios. La noche
3	15-19	Salón de asilo	Sofá	Música dulce, casi cursi, pasada de moda. Sonido ligeramente defectuoso. Sonido de baile. Silencios. Llantos.
4	20-24	Calle	Container	Ruido de escarbar en las bolsas de basura. Ruido de correr. Carcajadas
5	25-29	Calle		Gritos. Encendedor. Silencios. Patadas. Carreras
6	30-37	Cuarto de baño	Bañera	Chapoteos. Agua
7	38-42	Estación central	Asientos de plástico	Trenes que van y vienen

8	43-48	Cocina de piso céntrico	Mármoles. Utensilios de cocina. Víveres	Ruidos de cocinar. Estrépito de cacharros caídos
9	49-53	Pequeña buhardilla céntrica	Cama. Paquete.	Ruido de traslado de paquete. De deseo
10	54-58	Comedor de un piso céntrico	Mesa y sillas	
Epílogo	59-60	Comedor de un piso céntrico	Mesa y sillas	Timbre

---

## ACOTACIONES Y DIDASCALIAS

---

Ya sabemos que las DIDASCALIAS son informaciones del autor, que normalmente están colocadas al comienzo del texto. Y, partimos también del conocimiento de las ACOTACIONES como explicaciones del autor sobre espacio, movimientos, intenciones etc... Pueden estar entre paréntesis (EXPLÍCITAS) o pueden estar en los diálogos para referirse a circunstancias que interesan al texto (IMPLÍCITAS). Siempre ayudan, por su carácter informativo complementario, a comprender más y mejor el texto.

En el texto dramático que estamos estudiando, “*Caricias*”, las acotaciones que aparecen al comienzo de cada escena son :

1.-Sala de estar de un piso céntrico. Sillones. Hombre joven y Mujer joven.

Vemos que sirven para situarnos en un espacio y saber de antemano a la lectura quienes son los personajes a los que vamos a conocer. Y lo mismo ocurre en las siguientes:

2.-Un parque. Un banco de piedra. Mujer joven y Mujer Mayor.

3.-Salón de un asilo. un sofá. Mujer Mayor y Mujer Vieja.

4.-Una calle. Un container. Mujer Vieja y Hombre Viejo.

5.-Una calle. Escalones de un bar cerrado. Hombre Viejo y Niño.

6.-Cuarto de baño de un piso céntrico. Bañera. Niño y Hombre.

7.-Estación central. Asientos de plástico. Hombre y Chica.

8.-Cocina de un piso céntrico. Mármoles. Chica y Hombre Mayor.

9.-Pequeña buhardilla céntrica. Una cama. Hombre Mayor y Chico.

10.-Comedor de un piso céntrico. Mesas y sillas. Chico y Mujer.

Son, por lo tanto, acotaciones parcas, que prestan un servicio de información mínima, pero suficiente.

En el EPÍLOGO ya cambia:

“...Suenan el timbre de la puerta. La Mujer se levanta y va hacia la puerta sigilosamente. Mira por la mirilla. Sonríe y abre. “

Estamos ahora ante una acotación diferente, pues expresa sentimientos y movimientos.

No son las únicas que se ven a lo largo del texto . En la ESCENA 1 aparece tres veces “*Pausa*” y dos veces “*Silencio*”. Aparte vemos:

*“Él la abofetea violentamente” (p.7)*

*“Él vuelve a abofetearla , aún más violentamente” (p.7)*

*“”Vuelve a abofetearla , salvajemente”(p.7)*

*“Se disponen a salir. Ella le detiene” (p.8)*

*“Ella le pega un puñetazo en el estómago y un golpe de rodilla en los testículos. Él cae al suelo” (p.8)*

*“Ella le da una patada en la cara”(p.9)*

*“Ella le da otra patada en plena cara” (p.9)*

*“Le da otra patada en plena cara, ésta más fuerte” (p.9)*

Son acciones.

En la ESCENA 2 , aparte de los “*Silencio*” y “*Pausas*”, otra acción:

*“Abre el libro que tiene sobre sus rodillas” (p.11)*

En la ESCENA 3 leemos 7 veces “*Pausa*” y

*“La Mujer Mayor mira fijamente a la Mujer Vieja, le coge la mano y se le acerca. se dan un beso en la boca, largo. De repente, suena una música dulce, cursilona, pasada de moda. Sonido ligeramente defectuoso” (pp. 16-17)*

*“Se levantan. Se abarzan.Bailan” (p.17)*

*“Dejan de bailar” (p.17)*

*“La música se para”(p.17)*

*“La mujer Mayor llora”(p.19)*

La ESCENA 4 presenta 2 *“Pausas”* y un *“Silencio”* además de

*“El Hombre Viejo mete medio cuerpo en el container y hurga las bolsas de basura”(p.20)*

*“El Hombre Viejo saca del container una bolsa que acaba de rasgar. Se sienta en el suelo y saca de la bolsa una lata de sardinas abierta. (p. 21)*

*“El hombre Viejo come ávidamente media sardina” (p.21)*

*“Tira la sardina a ala cara de la Mujer Vieja” (p.22)*

*“El Hombre Viejo vuelve a escarbar en el container” (p.22)*

*“Coge otra bolsa de basura, ya rasgada. saca de ella unos huesos de pollo. Se sienta en el suelo. Alrededor de él, desperdicios.”(p.22)*



*“Él come. Ella lo observa, se agacha y se sienta a su lado. Él la mira sorprendido” (p.22)*

*“Él le muestra la mano y señala un anillo” (p.23)*

*“Él le alarga a ella un hueso de pollo sin rebañar. Comen. Miradas perdidas.*

*Ella se levanta con dificultades” (p.24)*

En la ESCENA 5 las consabidas *“Pausas”* Y *“Silencios”* que se repiten y

*“El Niño saca un cigarrillo y fuma”(p.26)*

*“El Niño le da un cigarrillo y le alarga un encendedor de oro”*  
*(p. 26)*

*“El Hombre Viejo aspira el humo con delectación” (p.26)*

*“El Niño empieza a dar patadas al Hombre Viejo en el vientre y le registra los bolsillos” (p.29)*

*“El Niño, con esfuerzos, le quita el anillo al Hombre Viejo, le escupe en la cara y sale corriendo”(p.29)*

En la ESCENA 6 un solo *“Silencio”* y

*“El Hombre se va desnudando” (p.35)*

*“El Hombre entra en la bañera” (p. 36)*

En la ESCENA 7 encontramos solamente un *“Silencio”* y nada más .

En la ESCENA 8 un *“Silencio”* y

*“De repente, en un arrebato, el Hombre Mayor tira todos los utensilios de la cocina al suelo. Gran estrépito. (p. 48)*

Ya en la ESCENA 9 un “*Silencio*” y

*“El Hombre Mayor lleva un enorme paquete” (p.49)*

*“El Hombre Mayor desnuda violentamente al Chico” (p.52)*

*En la 10 un “Silencio” y acotaciones más amplias tales como*

*“El Chico sale. La Mujer sigue hablando como si nada. Mientras habla, se levanta y registra los bolsillos de la americana del Chico, que está colgada en su silla. Encuentra la cartera y cuenta el dinero” (p.55)*

*“Saca un billete de la cartera del Chico y se lo mete en el escote, disimuladamente. Pero el Chico ya había entrado sin que ella se diera cuenta” (p.55)*

*“El Chico saca billetes de la cartera” (p.58)*

*“Mete los billetes en el escote de la Mujer, violentamente.”(p.58)*

Y, por fin, en el EPÍLOGO observamos que no hay ni “*Silencios*”, ni “*Pausas*”, significativamente, y además

*“La Mujer va a un mueble y coge algodón y agua oxigenada”*

*(p.60)*

*“El hombre Joven se sienta” (p.60)*

Nuestra conclusión es que todas las acotaciones se refieren a informaciones que el autor da a los actores sobre los movimientos que deben realizar en sus interpretaciones. Son las acciones propiamente dichas que acompañan el diálogo de los personajes y que sirven para que los lectores imaginemos esa puesta en escena virtual y personal.

Mención aparte merecen esos “*Silencios*” y “*Pausas*” tan abundantes y como ya hemos dicho, tan significativos, porque anuncian los problemas, la incomunicación, lo que no se puede o no debe decir, lo que cuesta transmitir y tantas y tantas cosas que al final se quedan en el tintero y se omiten aún siendo importantes.

Y dejamos para el final la acotación más relevante y mayor en extensión que es la que cierra la obra

*“Lentamente, con mucha delicadeza, la Mujer pasas un algodón mojado en agua oxigenada por al cara del Hombre Joven. En silencio. Él mira a la Mujer y se deja curar por ella. Ella le seca cuidadosamente las gotas de agua con un algodón seco. Él le coge la mano en señal de agradecimiento. Ella le besa en la frente. Él le besa la mano. Se miran a los ojos. (Dos seres extraños parecen “encontrarse”). El aire se vuelve cálido, sensual. Los billetes que había en la mesa se han caído al suelo “(p. 60).*

De aquí queremos destacar varias reflexiones:

PRIMERA: El *“Silencio”* aquí escrito es antónimo de todos los de las demás escenas. Aquellos eran para ocultar y éste es para mostrar: agradecimiento, felicidad, acercamiento. Los otros “silencios” impedían la comunicación y este otro la facilita.

SEGUNDA: *“...le besa EN la frente”*. La preposición es muy importante y cambia completamente la semántica de lo que quiere reflejar. Si hubiera dicho “le besa la frente” parecería el inicio de un encuentro

amoroso y no lo es, no debe si serlo ni aparentarlo; por eso es necesario que quede claro que es acercamiento de las personas, de dos seres humanos, y nada sexual, sino emocional.

TERCERA. Un paréntesis dentro de una acotación. Un hallazgo

CUARTA: Y unas comillas dentro del paréntesis: “*encontrarse*”; una palabra muy bien escogida para lo que autor intenta transmitir. No nos hallamos, no nos encontramos, no nos descubrimos como personas y aquí, por fin, sí lo hacen

QUINTA: Por fin una acotación que no tiene nada que ver con los movimientos ni las acciones de los personajes: “*El aire se vuelve cálido, sensual*”. Una nota de ambiente que debe manifestarse con la expresión corporal, con ese encuentro entre las personas.

SEXTA: Y el dinero que cae, porque no es importante. Lo material, a lo que se han agarrado todos los personajes: comida, asistencia, riquezas, aquí lo simboliza el dinero. Y eso no es importante. En la vida lo importante es el amor, que nos queramos unos a otros e incluso a nosotros mismos y esa sí será la salvación definitiva, la esperanza de salvación del ser humano, del hombre en cuanto hombre.

---

## **GÉNERO**

---

Es ésta una obra de teatro que puede considerarse como “TRÁGICA”, en el sentido de presentar unos personajes infelices, que no encuentran salida para sus vidas, que viven de engaños, en un juego destructor que nos presenta personas desvalidas, sin esperanzas.

Es por otro lado un texto transgresor, que a su vez presenta la transgresión de una realidad que se vive a diario, con una ruptura violenta de convenciones y que lleva a una falta total de afecto como posible liberación social.

Los móviles de conducta que observamos entre ellos son juegos, posibles búsquedas de cauces expresivos a los que no estamos acostumbrados y que se materializan en un plano escénico tal vez para mostrar una nueva mentalidad urbana.

La obra plantea la demolición de sistemas existentes, de hechuras tradicionales que el nuevo sistema de vida absorbe. Lo presenta en un

lenguaje sexual atrevido y con una estructura muy teatral e incluso podríamos decir que cinematográfica, ya que la formación del autor lo es.

Es una pieza profunda, una TRAGEDIA MODERNA y al mismo tiempo es un DRAMA ÍNTIMO, PSICOLÓGICO.

Todos los personajes se mueven en unas situaciones límites que forzosamente deben estallar y que parece que lo hacen hacia el lado positivo, que es el del acercamiento y el amor. Todos los personajes tienen problemas hondos, que no parecen interesar a otros o incluso que otros contribuyen a provocarlos. Típica y tópica situación de nuestros tiempos que parece que no queremos ver o que nonos interesa, pero es nuestra sociedad y también formamos parte de ella. Es nuestra vida y la debemos vivir, a veces, muchas veces angustiosamente. ES EL DESTINO TRÁGICO DE NUESTRA VIDA, que ya veíamos en nuestros clásicos, como Calderón, en la Generación del 98 y en la primera literatura de postguerra.

Ya sabemos que a Sergi Belbel, el autor de "*Caricias*" le apasionan los clásicos y se evidencia totalmente que con esta obra ha bebido en sus fuentes. Ha modernizado el mito de la tragedia, del "valle de lágrimas" en el que se convierte nuestra vida y que, según la religión católica, estamos abocados a vivir.



Como en toda tragedia, encontramos ese PATHOS, desde la primera escena, con la violencia que usan los dos primeros protagonistas. Ahí ya sabemos que lo que nos ofrece la obra es una realidad cruda, pero auténtica. El tormento de los personajes (su pasado y su influencia en toda su vida, los hechos que nos marca el destino: muerte de un hijo, desintegración de la familia, no reconocer al ser querido por sus relaciones con los otros, etc., etc.) se hermana con las ataduras que impone la vida ( las madres que no pueden querer a sus hijos, que no saben cómo quererlos, que a ellas tampoco las han querido, el destino que aboca a la prostitución como medio de vida o como desahogo de la realidad) y nos llevan a un reflejo de las miserias del ser humano que no se enmarcan en un ámbito marginal, sino en el mundo cotidiano que nos rodea a la mayoría.

Contribuye a la TRAGEDIA el amor/desamor que sienten los personajes entre sí, que no puede llegar a un punto positivo, la utilización constante de pausas, silencios que insinúan lo reprimido, valoran el sufrimiento propio de este tipo de textos.

Esta TRAGEDIA DE LA REALIDAD COTIDIANA nos implica totalmente, porque no olvidemos que el teatro es un espejo de la sociedad en la que vivimos y por lo tanto esta obra se presenta como un TESTIMONIO del ser humano de finales del siglo XX.

Con esta sociedad que se refleja en el texto dramático, nos encontramos una obra cruda, que nos incomoda ver, con un mundo cerrado( preferencia por interiores), cuyos personajes se distancian de compromisos éticos y morales y que, por tanto, invalidan los valores tradicionales, por ejemplo vemos relaciones de pareja desde puntos de vista distintos a los tradicionales, protestas contra las convenciones establecidas , marginaciones voluntarias, incapacidad de establecer relaciones materno-paterno-filiales que antes parecían establecerse de modo natural, prostitución masculina, etc., etc., etc, todo lo que conforma nuestra tragedia cotidiana.

Nos quedaría preguntarnos si la tragedia se produce por el ser humano dentro de la sociedad o bien por cómo la sociedad actual trata al ser humano. Y la respuesta la tenemos todos: los personajes de la obra y los personajes de la obra del “GRAN TEATRO DEL MUNDO” que formamos todos.

Está clara por tanto la influencia de los clásicos en Belbel y su forma de actualizar la tragedia. Pero no tenemos más remedio que pararnos ante ese final tan poco común en las tragedias clásicas. Belbel es un hombre de nuestro tiempo y al contrario que en el siglo XVII lleno de pesimismo y tan falto de esperanzas, prefiere confiar en el hombre y en su relación con la sociedad,, por eso lo salva. Por eso hay una luz última, una

ilusión a la que agarrarse, aunque no se atreva a consolidarla. Pero una mirada es suficiente para volver a creer en el hombre, una “*Caricia*” más todavía. Belbel confía en que aún, al menos dos personas, pueden “*encontrarse*” y la tragedia no llega a afianzarse. No lo cree necesario. Belbel cree en la vida y nos salva a todos en ella.

---

## **PERSONAJES**

---

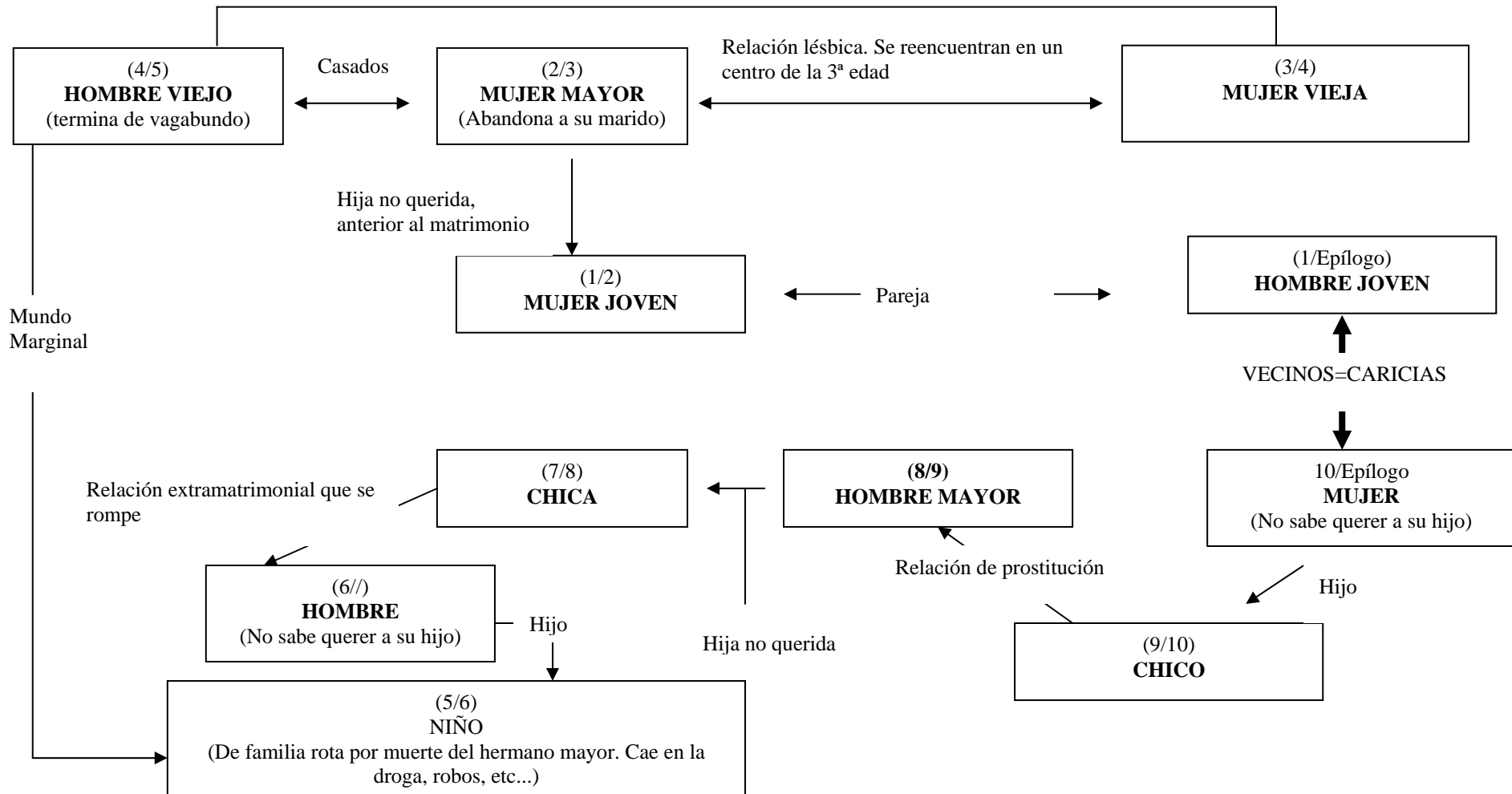
En total aparecen 11 personajes: HOMBRE JOVEN, MUJER JOVEN, MUJER MAYOR, MUJER VIEJA, HOMBRE VIEJO, NIÑO, HOMBRE, CHICA, HOMBRE MAYOR, CHICO, MUJER.

Como vemos abarca todas las edades del hombre, desde el Niño hasta el Hombre viejo( en el género masculino) y desde la Chica a la Mujer Vieja ( en el género femenino). 6 figuras masculinas y 5 femeninas. Todas ellas carentes de afecto y en un mundo urbano donde las relaciones son difíciles, e incluso a veces inexistentes, y no solo las interpersonales, sino también las familiares. Pero todos buscan salir de esa soledad que tanto les pesa.

Todos los personajes se presentan como piezas de un puzzle que terminan encajando a medida que se lee la obra, de tal manera que al final, todos tienen un acercamiento, al menos, deberían tenerlo, pues son familia, vecinos o personas de un entorno más o menos próximo.

MAPA DE RELACIONES

Hermanos



## CUADRO DE PRESENCIAS Y CONCEPTO EXPRESADO

ESCENAS	PERSONAJES	CONCEPTO EXPRESADO
1	Hombre joven/ Mujer joven	-Incomunicación en la pareja. -Violencia doméstica.
2	Mujer joven/ Mujer mayor	-Problemática generacional -Desamor materno-filial
3	Mujer mayor/ Mujer vieja	-Lesbianismo. -No entendimiento matrimonial -Odio/Venganza -Embarazo no deseado
4	Mujer vieja/ Hombre viejo	-Daño a los demás con nuestro comportamiento -Marginalidad -Violencia
5	Hombre viejo/ Niño	-Drogas -Okupas -Enajenación -Sufrimiento
6	Niño/Hombre	-Dolor -Dsinintegración familiar por excesos de los jóvenes
7	Hombre/Chica	-Adulterio -Violencia verbal -Incomprensión -Búsqueda de paraísos que no existen
8	Chica/ Hombre Mayor	-Imposibilidad de relaciones paterno-filiales -Seamor -Acusaciones
9	Hombre Mayor/ Chico	-Homosexualidad -Prostitución masculina

		<ul style="list-style-type: none"><li>-Pederastia</li><li>-Búsqueda del amor en otros lugares</li></ul>
10	Chico/ Mujer	<ul style="list-style-type: none"><li>-Negación de la realidad</li><li>-Ensoñaciones</li><li>-Problemática familiar</li><li>-Imposibilidad de amar</li></ul>
EPÍLOGO	Mujer/ Hombre joven	<ul style="list-style-type: none"><li>-Por fin una caricia a un desconocido</li><li>-Un acercamiento</li><li>-2 personas parecen encontrarse</li><li>-Las relaciones humanas pueden existir.</li></ul>

## HOMBRE JOVEN

Sergi Belbel no da indicaciones sobre ninguno de sus personajes en sus acotaciones, que, como ya hemos visto son escuetas y directas. Eso sí, de éste sabemos que es joven. Vive en pareja. Tal vez casado con la Mujer Joven y están en su casa.

Sus rasgos de identidad son precisamente esos, que casi le sirven de nombre y apellido: Hombre Joven.

No sabemos nada más, ni apariencia física, ni carácter o personalidad definida que le lleven a su comportamiento posterior. Sólo sabemos que piensa que ya no existe comunicación con su pareja, “*como si ya no tuviéramos nada que decirnos*”.

De ahí que cuando ella parece hacerle ver lo contrario él la pida perdón y como sigue hablando la abofetee violentamente

**HOMBRE JOVEN- Cuando una persona pide perdón, se le perdona, se calla y se le escucha, ¿me entiendes? Y yo acabo de pedirte perdón sólo para hacer un breve inciso en tu...estupendo discurso tan explícito y coherente y voy a hacerlo, ¿me oyes?, ¡¡voy a hacerlo, voy a hacerlo, voy a hacerlo!! (p.7)**



Y sigue golpéndola, porque en realidad, parece ser que “*no tienen nada que decirse*” y sobre todo lo explica muy bien con la palabra “NOSOTROS”.

A continuación empezarán a preparar la cena, pero será golpeado también por ella y muy duramente. Es por eso que él diga

**HOMBRE JOVEN.-Eres un monstruo (p.9)**

Porque cuando le golpea le pregunta si va a la cocina y si quiere ir a pedir aceite a la vecina, ya que lo necesitan para la cena. Él , muerto de dolor, contestará afirmativamente y se zanajará la discusión cuando con este monosílabo ella le hace ver que aún tienen algo que decirse.

Es un comportamiento extraño y mucho más para comenzar un texto.

## MUJER JOVEN

Es el personaje complementario de la primera escena.

De ella sabemos tan poco como de él. En un momento determinado se golpean. Bien es cierto que él la golpea sin una causa justa; no se espera. Tienen un diálogo basado en frases cortas y ella no está de acuerdo en que no tengan nada que decirse. Cuando la ha golpeado violentamente, se levanta y empieza a hacer la cena como si no hubiera pasado nada, pero en un momento determinado que él va a acceder a la cocina, aprovecha para golpearlo con saña, con venganza, con odio, mientras sigue hablando con él sobre la cena, como si los golpes no tuvieran importancia. Es fría, es dura.

**MUJER JOVEN .-Venga, vamos, levántate, coge un vaso, y mientras yo pongo la lechuga en remojo, vas y le pides a la vecina que te lo llene de aceite de oliva. pero que sea de oliva, ¿eh?, no soporto las ensaladas con aceite de girasol o de maíz, son insípidas. (p.9)**

Y, cuando sigue golpeándole con esa característica frialdad, él la insulta : *“monstruo”*, *“repugnante”* , pero ella continúa con los golpes como si fuese una dinámica normal y total para que cuando él se queje, pueda decirle

**MUJER JOVEN.-¿Lo ves? ¿Te das cuenta? ¿Ves cómo todavía tienes algo que decirme? (p.10)**

Pero sabemos que la relación no funciona

**MUJER JOVEN.-Tenemos mucho que decirnos, todavía, lo sabes perfectamente. Sé que hay cosas que piensas y te callas porque no quieres decir las, o no quieres decírmelas, sí decírmelas, a mí, por algún problema tuyo que ignoro, que hasta tú mismo ignoras, y eso me ofende, ¿sabes?, me ofende, me angustia, me duele, y me duele verte así, verme así, vernos así, llenando con vanas palabras todos estos vanos momentos de silencio, y luego los insultos, tus insultos, porque es una injuria lo que acabas de decirme, me insultas, me injurias al decir que ya no tienes nada que decirme. (pp. 6-7)**

E incluso, tenemos algún dato más de ella

**MUJER JOVEN.-(...);Te pareces ya a mi madre; y si me fui de su casa no fue precisamente para irme a vivir con otro como ella o peor todavía! (...) ¡;Estaba hablando yo y seré yo quien siga hablando!! ¡A ver si empiezan a cambiar ya las cosas en esta casa de mierda, al menos en ésta! (p.7)**

Ese rencor acumulado, tendrá su explicación en la escena siguiente, cuando se encuentre con su madre, a la que maltrata psicológicamente. Queda explicado que se marchó de casa, que su madre no la quiso nunca y ella tampoco la correspondió, que no le hace ninguna gracia que su madre la llame y quiera verla. Piensa de su madre que se ha vuelto loca y que lo

mejor es que la deje en paz ingresando en un Centro de Tercera Edad, o incluso la insinúa un manicomio.

**MUJER JOVEN- ¡Cállate ya, joder! ¡Me cago en dios, qué rollazo! ¿Qué coño intentas decirme, si es que tienes la intención de decirme lo que sea? ¿No me habrás hecho venir de tan lejos y tan tarde para darme la paliza con esas gilipolleces, con esas manías tuyas de palabras relamidas, frases sin pies ni cabeza y elevados pensamientos para cuatro subnormales que intentan dejar de serlo? ¡Déjate de cursiladas y suelta ya lo que quieres sin estúpidos rodeos, porque me tengo que ir, me esperan para cenar, no puedo perder el tiempo con una vieja aburrida! (p. 12)**

Su acercamiento a su madre es tan inexistente que incluso la llega a decir que debería haber abortado. Ahora ya conocemos el problema de la Mujer Joven , una persona sin amor, incapaz también de transmitir amor. Es lo que ha vivido y lo que le han transmitido. Y ella tampoco puede transmitir otra cosa ( en este caso al Hombre Joven), porque no lo conoce.

## MUJER MAYOR

En la segunda escena, junto a su hija ( Mujer Joven), lee pasajes de un libro que trata de la noche , el silencio y la soledad. Soledad en la que se encuentra y más desde que su hija la dejó. Es cierto, y ella lo confiesa que se peleaban continuamente, pero la soledad es más trágica y ella echa de menos incluso las peleas. La hija no la comprende. Desde el primer momento se sitúa en un plano de no-acercamiento a su madre.

Por eso, está dispuesta a hacer lo que diga su hija, a admitir que está loca, a admitir que quiere ir a un centro de ancianos, incluso empieza a esbozar unas frases para intentar explicar a su hija la verdad por la que han llegado a esa situación: *“la culpa no fue mía”*, o incluso ( y metafóricamente, veremos después que es cierto): *“No soy tu madre”*

**MUJER MAYOR.-Pensaba que este parque era un lugar ideal para decirte que por fin he tomado una determinacion respecto a esa manía tuya de alejarme de tu lado y dejar de ser una carga para ti y para el mundo. Sé que soy joven todavía, pero también soy consciente de mi enfermedad y soy consciente de que todo me ahoga y de que miento, me**

**miento, te miento para matar el tiempo o para recuperarlo, por eso te ruego (...) (p. 13)**

Pero ya es tarde. Y de nuevo lo sabremos en la siguiente escena, que es donde encontramos la explicación de por qué no quiso a su hija y ahora paga las consecuencias de que la hija hoy no la quiera a ella.

Cuando en la escena 3 ya está en el asilo, se encuentra con una mujer, que no la reconoce, pero aún así le contará la verdad de lo que le marcó para siempre su mundo emocional y afectivo, aunque suponemos que esa amiga reencontrada ya conoce su historia.

**MUJER MAYOR.-Yo siempre bailaba el rock and roll, cada sábado y cada domingo, y me escapaba de casa por la ventana del apatio, y a escondidas de papá y mamá, y él me esperaba en el callejón de detrás, detrás del patio (era un patio interior), y nos cogíamos de la mano; él siempre tenía la mano caliente, la mía siempre estaba fría, y él me la calentaba, y nos poníamos a correr hacia el norte de la ciudad. Allí, desde la Avenida, ya se oía la música: rock auténtico, y bailábamos como idiotas, y así un año entero, o quizá más, apretándonos las manos y los cuerpos apretados, cada fin de semana hasta que... hasta que...llegó la niña, la estúpida de la niña, no puedes imaginarte cuánto odiaba a esa niña mía asquerosa cuando estaba en mi vientre: ¡me impedía bailar!; y encima , papá y mamá instalaron barrotes en la ventana del patio, y yo pudriéndome dentro, y la barriga inflamándose cada día más; pero una tarde , para desahogarme , más frenética que nunca los burlé y me escapé y fui completamente sola a la Avenida, al salón de baile de la Avenida, completamente sola, él ya no estaba y nunca más volvió ni volví a verle y todavía me acuerdo de él: brazos musculosos y piernas robustas, vientre de broncee y manos abarasantes; huyó, pero aquella tarde yo bailé como nunca, era una droga, no podía parar y todos me miraban y yo bailando sola; la estúpida de mierda debía de tener ya siete meses de letargo, aquí dentro, sorbiendo mi sangre, robando el alimento de mis entrañas, algo inverosímilmente vivo en esta barriga ahora blanda , y rebotaba arriba y abajo y de un lado a otyro, chocando contra el hígado y los huesos, el**

**estómago y las tripas y contra mis riñones, porque era eso lo que yo quería; agitarla, marearla, vomitarla; mi venganza: casi seis meses , desde los primeros mareos, seis meses sin dejarme bailar el rock and roll, la imbécil, la traidora, la inoportuna criatura monstruosa, porque el rock and roll se baila en pareja y él se largó y a mí me encerraron , peroa quella tarde yo sola bailé como una loca delante de todos, y cuando sonó mi rock preferido la sangre me llegaba ya hasta los tobillos...(pp.15-16)**

Así explica este personaje su conducta y cómo ha repercutido en su desamor en la escena anterior con su hija.

Sus recuerdos son fundamentalmente del pasado, ese pasado, que como ya decimos la marcó tan profundamente en su incapacidad de relacionarse con su hija, y por ende, con el mundo. Pero también existen los recuerdos más recientes, que conoceremos por la amiga que se encuentra en el asilo y, como siempre, en la siguiente escena. Es cierto que la Mujer Vieja no la reconoce, pero pertenece también a las consecuencias de aquellas acciones de juventud que ya hemos mencionado.

## MUJER VIEJA

La Mujer Mayor la encuentra en el asilo y cuando intenta hacerle recordar su antigua amistad, bien besándola en la boca, bien bailando con ella, descubre que esta Mujer Vieja no recuerda nada, tampoco a ella y termina llorando.

Pero en la escena siguiente, que ya es la cuarta, iremos reconstruyendo la historia: La Mujer Mayor tuvo aquella niña siendo muy joven. Más tarde, de mayor se casó, pero no amaba a su marido y emprendió una relación sexual con su cuñada (hermana del marido) que no es otra que la Mujer Vieja que ahora, en el asilo, no la ha reconocido.

Esta Mujer Vieja tuvo malas experiencias con los hombres, quienes nunca le gustaron; sí en cambio, le gustaba bailar el tango, que como ella misma dice es una baile en el que domina el varón.

Es una mujer enajenada, perdida en su mundo recluso. No espera nada de la vida y quiere y ha conseguido olvidar, porque también su vida la ha llevado a sufrir más que ninguna otra cosa.



La vida de la mujer Mayor, tan ligada a la de ella, y también tan llena de dolor, la ha llevado a la soledad: su hija no la quiere, ella tampoco, y la mujer a la quiso no la reconce. Ese es su final.

## HOMBRE VIEJO

Es el vagabundo de la escena 5, que, a su vez, es el hermano de la Mujer Vieja y el que fuera esposo de la Mujer Mayor. Le gustaba cocinar y descubrió que mientras lo hacía para alegrar a su mujer, ésta hacía el amor con su hermana. Se había casado con él, pero no le quería ( ella sólo quiso a aquel muchacho robusto con quien bailaba rock y que huyó y al que nunca más volvió a ver). Cuando ella descubrió que él lo sabía , le abandonó y él, perdiendo todo lo que tenía: esposa y hermana, decidió mantenerse al margen de la vida, no vivirla y dejarse morir. Así lo encontramos en esta escena, comiendo restos de la basura y sin esperanza ninguna.

Pero también tiene un matiz interesante: su hermana (La Mujer Vieja) sale del asilo ( al que debe volver antes de las nueve) después de 10 años sin verle, para despedirse de él, porque también se sabe enferma. Alguien le ha dicho donde suele pernoctar como vagabundo, y ha ido a buscarle para pedirle perdón. Él no la reconoce, pero mantiene vivos los recuerdos que le hicieron sufrir y que cambiaron su vida tan radicalmente, lo que no puede, no quiere olvidar

**HOMBRE VIEJO.- Yo tenía una mujer**

.....

**HOMBRE VIEJO.-Una mujer mía mía**

.....

**HOMBRE VIEJO.-Se murió**

.....

**HOMBRE VIEJO.- Me dejó**

.....

**HOMBRE VIEJO.-Vivíamos juntos**

.....

**HOMBRE VIEJO.-Nos veíamos poco**

.....

**HOMBRE VIEJO.-Mi mujer tenía una novia.Ji, ji**

.....

**HOMBRE VIEJO.-Y mientras yo cocinaba....**

.....

**HOMBRE VIEJO.- ...Mi mujer tenía una novia: mi hermana(p. 24)**

No reconoce a su hermana, que ha ido a llevárselo con ella al asilo, pero él no quiere acompañarla, aunque sí se da cuenta que está enferma y va a morir.

El dolor de tantos años atrás sigue estando presente en este hombre, que abandonó lo que era, por olvidarlo todo y no lo ha conseguido. También acaba enajenado, pero lo que le causó el mayor dolor de su vida, sigue ahí. Nunca se ha ido de él.

## NIÑO

Roba al vagabundo y éste sirve en la escena 5 de mero comparsa para que el autor haga hablar al Niño, que ha dejado de ser Niño, para diabolizarse con amistades peligrosas que él va buscando, drogas, robos, violencia gratuita, etc.

El vagabundo (Hombre Viejo) habla de los niños como “angelitos”, pero ve que ese niño no lo es. Cuando vuelve a llamarle “angelito”, lo hace ironizando completamente, porque este niño ha caído en las garras de lo más profundo. Pero esa palabra : “angelito” es la que el niño desprecia, porque su madre se refiere a su hermano llamándolo así constantemente

**NIÑO.-No es verdad. Mi hermano no es ningún angelito. Mi madre me dice que sí, cada día me lo dice, tres meses diciéndomelo cada día; ahora a mí se me ha escapado, porque yo le digo que no, dios no existe, el cielo es una trola**

.....

**NIÑO.-Mi hermano no es ningún angelito, en el colegio sólo dicen mentiras y los ángeles no van en moto, ¿has visto tú alguna vez a algún ángel con la cabeza abierta?, dios no existe, es una mentira asquerosa.**

.....

**NIÑO.-Fue allí. Todavía se ve la mancha roja y negra del cerebro espachurrado. (p.29)**

Esa es la frustración que lleva el Niño en su corta vida. Admiraba a su hermano mayor, sus gustos, que él ahora intenta imitar; su música, sus amigos. Él quiere SER SU HERMANO y no lo consigue. La muerte de su hermano en un accidente de moto será la marca que le quedará a él de por vida. Nadie está libre de las garras del dolor, nadie, parece decirnos el texto puede escapar al sufrimiento, ni siquiera los niños. Esta experiencia tremenda cambiará su vida.

## **HOMBRE**

Es el padre del Niño. Le conocemos cuando el Niño se está bañando y su padre intenta acceder a él. La relación es difícil desde el accidente. No puede acercarse a él, no quiere. El Niño no quiere ninguna vinculación afectiva que pueda perder en un momento determinado y le duela, por eso no acepta al padre, no quiere hablar con él. El padre lo intenta con temas triviales: ha comprado un descapotable rojo que sabe hará gran ilusión a su mujer ( que vive en un letargo propio de la depresión por el suceso) y al Niño, a quien siempre le han entusiasmado los coches así; hablando de las manifestaciones físicas propias del sexo y cómo cambian éstas con la edad, pero a pesar de que terminan bañándose juntos, no están juntos. Afectivamente un abismo los separa, un abismo que iba en moto y se estrelló contra el asfalto.

## CHICA

Con el accidente fruto de una locura de juventud la familia ha quedado rota: la madre no sale de la depresión y duerme todo el día para no vivir. No puede vivir lo que ha pasado. El Niño ya sabemos que intenta sustituir a su hermano, por admiración y para que sus padres no lo echen de menos, pero no sabe trasmitirselo y los padres no lo ven. Quiere que le traten como un mayor cuando aún no lo es y las distancias se hacen más largas. Cada miembro de la familia vive las consecuencias de ese accidente como puede.

El padre comienza y termina pronto con una relación extramatrimonial con esta Chica. En esta escena, la 7, le encontramos rompiendo con ella con una agresividad verbal y unos insultos relacionados con su higiene que representan otro modo de violencia que no podemos despreciar:



**HOMBRE.-Por cierto, no estaría nada mal que te lo lavarás más a menudo. Seguramente así nos habríamos ahorrado algún que otro problema.**

**CHICA.- De qué estás hablando**

**HOMBRE.-De tu coño, por supuesto(...) Pues eso, sí, que huele muy fuerte, que apesta(...)(p. 39)**

Y también le dice que le apesta el aliento, a lo que la Chica le responde que él le apesta la desgracia

**CHICA.-(...) Yo te acusaba a ti delante de todos. Tú, el culpable. De todo. Absolutamente todo. Todas tus desgracias: histeria de tu mujer, principio de impotencia, desequilibrio de tu hijo pequeño. Y sobre todo: la muerte de hijo mayor. (...)(p.41)**

Es una ruptura tranquila, después de las tremendas acusaciones, sin estridencias, a pesar de lo cual él llora, llora su verdad, su vida, su dolor. No parece que la falta de higiene sea verdadera, sino un problema mental más del padre, una metáfora de su relación (que verdaderamente está podrida).

La Chica le acusa de llevar la desgracia a flor de piel e incluso le dice que había soñado días antes con esa ruptura, porque en el fondo se veía venir, pero pensó que sería al revés. Ella no llora, no suplica, no parece sentir demasiado esa pérdida, pero al final dice

**CHICA.- Te odio (p. 42)**

Y ya estamos otra vez ante un sufrimiento, que además en la escena siguiente completaremos, como siempre, al saber que su padre tampoco la quiso nunca e incluso hoy, que irá a verle, no la tiene en cuenta, no prepara nada especial, no intenta hacerla feliz, como parece dejarse ver de la conversación, y eso ha sido así siempre.

Esa es la vida que esta chica ha vivido: el desamor de todos hacia ella. No espera nada de los demás, sabe que no se lo darán, nunca se lo han dado.

## HOMBRE MAYOR

Es el padre de la Chica. Ella estaba en la estación(donde rompió con su amante) para ir a visitar a sus padres. Cuando llega, su padre está empezando a cocinar para la cena y charlan, pero las palabras vuelven a ser dardos llenos de veneno, acusaciones de lo que pudo ser y no fue, de los sentimientos que se perdieron por el camino, de deseos que nunca se cumplieron . La Chica resume

**CHICA.-El pescado más insulso. Llevo un mes sin venir a averos y decides hacer el pesacado más insulso y uns triste ensalda, una trsite ensalada llena de gusanos y un pescado aburrido; os lalmo desde mil quilómetros de distancia, mil quilómetros y os digo: “llegaré mañana y vendré a veros, vendré a comer, porque pasado mañana vuelvo a viajar” y tú preparas con premeditación y alevosía los platos más adecuados, si te estoy viendo, te veo perfectamente: hija aburrida, visita de turno, forzada reunión familiaar, encuentro insípido, menú aburrido. ¡¡ensalada y lenguado!! (p.46)**

El padre hace caso omiso a todos los reproches de su hija, se niega a entrar en su conversación, no la replica, no sigue sus comentarios. No quiere. Su hija (la Chica) no le perdona. Le dice que nunca tendrá hijos, que así se acabará su herencia y que acabará sólo, como ya está sólo y no por culpa de ella. Cuando el hombre no aguanta más, rompe todos los utensilios de cocina contra el suelo, y ella aún le increpa en mayor medida

**CHICA.- ¿Por qué te quieres tanto, papá?(p.48)**

Y queda la pregunta en el aire ¿y por qué ella no ha recibido nada? Igual que todos los demás personajes, su vacío solo se podría llenar con amor, con un amor que jamás les han dado.

Pero el Hombre Mayor, sí ha dado amor, lo ha comprado, especialmente a chicos, muy jóvenes, y quiere creer que ese es el verdadero amor, quienes sí le quieren .

## **CHICO**

Es el chapero que se prostituye por dinero, porque lo necesita para no tener que vivir en su casa, en la cual no quiere estar porque no se entiende con su madre. También le sirve para dar dinero a su madre que lo necesita. Es un buen chico, un buen hijo, pero sabe que su madre no puede darle cariño. No quiere entenderle. Va a visitarla de vez en cuando, cena con ella, pero no se pueden aguantar mucho tiempo. El Chico quiere que su madre le entienda, que le quiera, pero no es posible Nunca lo ha sido. Los dos quieren estar juntos, pero las situaciones se hacen insostenibles.

## MUJER

Es la madre del Chico. Vive en su mundo particular. No quiere saber nada, se hace la sorda ante lo que no quiere oír. Se niega a ver la realidad. Intuye a lo que se dedica su hijo, incluso éste llega a decírselo, pero no lo quiere saber. Vive sola, necesita que su hijo venga de vez en cuando, pero no mucho tiempo, no quiere saber nada del exterior. Recibe dinero de él o se lo roba, pero no le pregunta de dónde lo saca, igual le acusa de no entenderle que le dice que ella es la única que puede entenderle. No quiere a nadie. Al chico, pero no cuando está cerca. Le da miedo querer.

Pero, como todos los personajes tiene un después en la escena siguiente, que en este caso ya es el EPÍLOGO, y esta Mujer es la vecina a la que debe pedir el vaso de aceite el Hombre Joven de la escena 1. Ahora, cuando su hijo se ha ido después de cenar con ella, darle dinero y llegar como siempre a sus desencuentros, aparece el vecino a por el vaso de aceite, y ella al verle tan magullado por los efectos de la pelea que tuvo con su pareja ( La Mujer Joven), le invita a pasar y le cura y ahí es cuando,

apenada por él le acaricia, sabe, nota que necesita cariño, el que no le da su pareja, pero sí puede darle una madre.

Ella como madre no lo ha hecho nunca, no lo hace, pero ahora puede empezar.

Es curioso que la mayoría del sufrimiento de los distintos personajes esté marcado por la ausencia de amor de sus padres y es precisamente el tipo de personaje que elige Belbel para empezar a amar, para empezar a cambiar la realidad en la que tanta gente vive insatisfecha, de ahí que la última intervención sea profética, audaz y maravillosa

**MUJER.-No tenga miedo. Lo curaré como si fuera una madre. Mejor todavía. (p. 60)**

Todos los personajes desean que les amen, que les entiendan, intentan conseguir cariño en otras personas cuando las básicas les han fallado, pero nadie lo ve, nadie lo entiende. Quienes tienen que amarles, tienen sus propios conflictos emocionales que se lo impiden y por tanto diferentes objetivos que les llevan a distanciarse cada vez más.

La única arma que les queda es la violencia: física, verbal, emocional, afectiva. Casi podría decirse que es lo único que les “une”, contradictoriamente. Por eso todos protagonizan los mismos hechos pero vistos desde perspectivas diferentes. Nos movemos en un mundo urbano, de clase media, pero el texto parece decirnos que nadie se salva: niños, hombres, mujeres, ancianos, ...todos. Son personajes propios del TEATRO DE CHOQUE, porque de eso se trata más bien, de impactar en el espectador y hacer que se replantee su forma de actuar con los demás, especialmente los más próximos.

Todos seguirán arrastrando su dolor, seguirán igual, pero queda ya la esperanza de cambio de “roles” que representa la mujer. No podía amar y descubrir que sí, como una madre, mejor todavía que una madre y tal vez el final de la obra sea el principio de cambio para todos. Si ella lo ha conseguido, todos podrán lograr ese objetivo, más comprensible aún por el carácter circular de la obra.



---

## **EL LENGUAJE**

---

Dice el profesor y autor Alonso de Santos (1999:293) que la lengua no sólo da forma al pensamiento, sino que puede moldearlo y predeterminarlo hacia canales específicos, y, al hacerlo, organiza nuestra percepción del mundo y nuestra experiencia existencial como seres vivos.

Es un comentario oportuno si tenemos en cuenta que, efectivamente, el lenguaje reproduce el pensamiento de otros y nos lleva a replantearnos ciertas conclusiones o a pensar en algo que no habíamos tenido en cuenta hasta entonces.

Esto es lo que nos pasa cuando se ponen a hablar los personajes de la obra de Sergi Belbel, crean una **FUNCIÓN APELATIVA** del lenguaje para influir en nosotros y que nos replanteemos las vivencias de otros y, por supuesto, las de nosotros mismos, nuestras inquietudes, nuestros afectos y nuestro mundo más inmediato.

El lenguaje que utiliza Sergi Belbel viene dado por el gusto por la frase corta, lapidaria, llena de contenido desbordante, directa y dura, a veces, demasiado dura.

Ejemplos de ello tenemos

**MUJER JOVEN.-;Coño, mamá, para el carro!(p.12)**

**MUJER JOVEN.-Tendrías que haber abortado. (p.14)**

**MUJER VIEJA.-Tendremos que ponernos duras, fuertes, intransigentes.  
(p.18)**

**MUJER MAYOR.-Yo ya creía que te había perdido (p.18)**

**MUJER VIEJA.-No pretendas darme lástima (p.22)**

**MUJER VIEJA.-Me estoy muriendo (p24).**

**NIÑO.-Mi madre no es una puta, imbécil (p. 25)**

**NIÑO.-Tú sí que eres una animal. (p.26)**

**NIÑO.- Oye, si me tienes que molestar, mejor que te vayas, ¿eh? (p. 34)**

**CHICA.-El coño. El aliento. ¿Sabes lo que apesta a ti? La desgracia. La  
tienes a flor de piel. (p.40)**

**HOMBRE.-Los sueños son sueños.(p.42)**

**CHICA.-Los sueños son mentiras (p.42)**

**CHICA .-¡Qué te he hecho! (p46)**

**CHICA .-Sería humano (p.47)**

**CHICA.- Tu herencia se acaba contigo (p.48)**

**HOMBRE MAYOR.-Agobio. Miedo. Eres joven. (p.50)**

**HOMBRE MAYOR.-Ya tengo la bragueta abierta. (p.52).**

**MUJER.-¿A quién saliste? ¿A quién? (p.57)**

**CHICO.-¿Hay alguien que me entienda en este mundo?( p.58)**

**MUJER.-No tenga miedo. Lo curaré como si fuera una madre. Mejor todavía. (p.60).**

El HOMBRE JOVEN habla balbuceando siempre, con frases entrecortadas. Demuestra una gran inseguridad. No se atreve, tiene miedo a decir lo que quiere decir:

**HOMBRE JOVEN .-Tengo la sensación...(p.5)**

**HOMBRE JOVEN.-Es como si...(p.5)**

**HOMBRE JOVEN.-Como si ya no tuviéramos...(p.5)**

Y se para al hablar. No termina. Pero esa timidez, inseguridad o acobardamiento no se corresponden con sus acciones si tenemos en cuenta su reacción, imprevisible, de golpear a conciencia, y sin un efecto determinado, a su compañera.

La MUJER JOVEN, desde el comienzo habla con gran resolución, no da importancia a nada aún diciendo cosas severas, graves e importantes. Así, al tiempo que pega violentamente a su pareja, su discurso es coherente, con un tono regular, pero hablando de la cena, un tema trivial, que no es paralelo con los hechos físicos que se están produciendo. Por eso

decimos que es fría y tremenda. No siente dolor por los demás: ni por su pareja, ni posteriormente por su madre.

Su madre, la MUJER MAYOR, que habla y lee fragmentos de un libro sobre la soledad, utiliza un lenguaje sin extremos, en un tono tranquilo

**MUJER MAYOR.-No tiene importancia. No importa quién lo haya escrito. No importa cómo esté escrito. Me importa más lo que dice. Palabras que nos atañen. Espero que las entiendas y entiendas por qué las leo. (p.11)**

Y dice a todo que sí, asiente todos los deseos de su hija, con quien ya no le quedan esperanzas

**MUJER MAYOR.-Me encantará, estoy segura. El asilo me encantará. (p.14).**

Y mantendrá ese tono al contar sus recuerdos y al hablar con la Mujer vieja.

La MUJER VIEJA utiliza palabras sobrias, tranquilas, propias de una mujer que ya no espera nada de la vida, que sabe que va a morir. Intentará quemar su último cartucho para rescatar de la calle a su hermano, pero lo

dará por perdido. Son frases cortas, a veces interrogaciones, que casi no esperan respuesta

**MUJER VIEJA.-¿Por qué no vienes conmigo al asilo?(p.21)**

**MUJER VIEJA.- Tengo que irme. (p21)**

**MUJER VIEJA.-Ya lo sé (p.23)**

**MUJER VIEJA.-Vente al asilo. (p21)**

**MUJER VIEJA.-Hace ya demasiado tiempo. (p.23)**

El HOMBRE VIEJO, su hermano, vagabundo y perdido en el tiempo,, se defiende con un lenguaje vulgar, agresivo

**HOMBRE VIEJO.-Putas vestidas de vieja (p20)**

**HOMBRE VIEJO.-Sí: putas vestidas de vieja: un policía disfrazado. ¡No, no, no! ¡No me corteis el pelo quiero estar aquí no me llevéis no quiero lavarme me tiraré un pedo no me limpiéis la caca me gusta la mierda seca así mi culo no tiene frío las sardinas son mías!**

Y la ausencia de signos de puntuación nos hacen ver mejor aún la tonalidad y la forma de expresión de este pobre viejo.

El NIÑO cree que utilizando un lenguaje bravucón, fuerte, lleno de insultos, palabras malsonantes y “tacos” es más duro, más “hombre”, más mayor y ya no necesita a nadie.

**NIÑO.-(...) joder, era de putísima madre, joder, qué mierda (...) joder, qué casa, joder (...) vimos que el tío se ponía en pelotas(...) y la tía se levantó en pelotas(...) joder, tenía el coño muy negro, joder (...) un grupo supercojonudo que se llama Olor a Semen(...) joder coño hostia puta qué casualidad(...)(pp.26-27)**

**NIÑO.-(...) nos fuimos a una okupa que unos punks nos habían dado la dirección(...) allí estaban los cantantes de Mierda Social, la tía de Sábanas Manchadas y el batería de Fucking my Mother, era cojonudo y pensamos “hostia puta(...) un tripi, hostia guay(...) (p.27)**

Con esta expresión cree que ha llegado a la cima del mundo, porque del mundo no le interesa nada desde que murió su hermano.

Su padre, el HOMBRE, utiliza una dialéctica sencilla con su hijo, con frases cortas para no meterse “en honduras” y poder pasar al menos un rato con él, aunque sea en el baño. Tantea lo que va a decir e incluso

“recoge velas” cuando el Niño se siente reñido por él. No quiere distanciarse más de lo que está y casi no se atreve a hablar, pero, curiosamente, todo lo que no se atreve a hablar en la escena 6, en la 7 cuando rompe con su amante se desborda y es capaz de decir lo que quiere y lo que no quiere. Habla locuaz e irracionalmente, sólo por hacer daño. Ahora la violencia se expresa con palabras que pueden hacer más daño que los golpes físicos. Las palabras son dardos que van directamente a los sentimientos y al corazón. A él le han hecho daño ( la vida le ha arrebatado un hijo) y él quiere hacer daño, profundo, y para ello utiliza las palabras

**HOMBRE.-De tu coño, por supuesto.(¿Problema? ¿He dicho “algún otro problema”...?) Pues eso, sí, que huele muy fuerte, que apesta, vamos. Bueno, hay que reconocer que todos los coños huelen, o, si me apuras, apestan, es evidente, desprenden una pestilencia dulzona, con un punto de fetidez, sólo un punto, aunque nada desagradable, por regla general. Lo que pasa es que el tuyo...bueno, ahora que hemos acabado puedo decírtelo sin pelos en la lengua..el tuyo suelta un pestazo realmente insoportable..qué raro...no es el típico olor de bacalao o de pescado podrido de los coños sucios en época menstrual, no, no, el tuyo, el de tu coño, es otra cosa, es más bien agrio, más ácido que dulzón, como el amoníaco, algo así como una mezcla de almoníaco y carne putrefacta..Cada vez que lo pienso(...).pues sí, la primera vez, cuando te quitaste las bragas, no podía creérmelo, te lo juro;(..) qué peste, me acuerdo perfectametne, vaya tufo, te miré disimuladamente la entrepierna conteniendo la respiración pensando que iba a ver un vaho espeso y caliente, humo saliendo de dentro, de lo penetrante que era el hedor (...)** (pp39.40)

Quiere perjudicar y lo hace con las palabras; elige un tono tranquilo, pero que hace mucho daño.



La CHICA, en cambio, habla poco en la estación cuando cortan la relación. Lo veía venir y no quiere seguir con una persona que sufre. Bastante tiene ella consigo misma. Cuando llega a casa de sus padres las frases breves y lapidarias son cortantes, elegidas, también para hacer daño, de la misma manera que las eligió el Hombre para hacerla daño a ella y ahora utiliza la misma técnica con su padre

**CHICA.-No sé cómo te gusta tanto (p-43)**

**CHICA .-¡¡Quieres dejar de hacer tonterías con los gusanos esos asquerosos!! ¡Me vas a hacer vomitar! (p.45)**

**CHICA .- Ni siquiera me has preguntado cómo me ha ido el viaje. (p.45)**

**CHICA.-Perdida. Perdida. No te soporto. Una herencia perdida. Yo no la tengo, no la he recibido, nunca quise aprender. (p.47) .**

No tiene mucho que decir, pero cuando lo dice, lo hace en voz alta, de forma agresiva, con voz destemplada por la multitud de signos de admiración que le impone a la escritura Belbel en los tramos de diálogo que le corresponden.

El HOMBRE MAYOR, padre de la chica, utiliza en su diálogo con ella, frases breves, libres de sentimientos, ajenas a la conversación

**HOMBRE MAYOR.-Te dejas la guarnición (p 46)**

**HOMBRE MAYOR.-Cuesta tanto pelarlas (p. 489)**

Pero cuando va a “visitar” al chico , sigue utilizando frases cortas, pero ahora cargadas de sentimientos

**HOMBRE MAYOR.-Un regalo. (p. 49)**

**HOMBRE MAYOR.- Ah, sí. Tengo cincuenta años (p.51)**

**HOMBRE MAYOR.-¿Quieres chupármela?(p. 529)**

E incluso le lleva un regalo, un espejo en el que reflejarse cuando están juntos, de tal manera, que en su agobio, en la soledad donde sólo le queda comprar el amor de un Chico, llega a decir

**HOMBRE MAYOR.-(...). Sin mirar. Hasta el final. Así. Sí. Eso es Después te lo haré yo. Y te mirarás Nos mirarás. Así. Así. Eso es. Sólo nosotros. Los cuatro. Los cuatro, solos...¿Solos? ¡Qué va! Si**

**somos...¡cuatro! Ah, Así. Así. Ah. Vosotros tres...los únicos que me quereis.(p. 53)**

Fragmento con el cual Belbel resume una felación .

El CHICO es directo. No se cuestiona grandes temas afectivos o sentimentales. Cuando está con su madre, como sabe que no le va entender no sale de lo directo:

**CHICO-La cena estaba muy buena (p. 54)**

**CHICO.-Hazme un acafé. (p. 54)**

**CHICO.-Voy a mear (p.55)**

Pero llega un momento que se harta y también en un lenguaje directo suelta lo que piensa a su madre: que no se soportan y son incapaces de estar juntos. No utiliza tacos, no un lenguaje agresivo, simplemente se desahoga.

**CHICO.-(...) Por eso, esta vez no desvíes la respuesta ni te hagas la sorda, porque quiero irme de aquí cuanto antes, mamá, y no te**

**preocupes: volveré, volveré otro día, quizá otra semana, quizá otro año, porque soy tu hijo. Cuánto quieres. (p. 58)**

Y, por fin la MUJER, que es la madre del Chico, y la vecina del Hombre y la Mujer Jovenes.

Al principio, frases de cortesía

**MUJER.-Como quiera...Usted dirá. (p 59)**

**MUJER.-¡Está herido? (p.59 )**

Y la frase, breve, final que estimula lo que puede llegar a ser ella y los demás seres humanos, y ella lo expresa muy bien con el lenguaje: puede llegar a ser más, mejor que una madre.

La profesora María José Ragué-Arias(1996: 230) habla de un vocabulario escatológico sobre el escenario y dice que es posiblemente uno de los textos de Belbel menos conseguido desde el punto de vista literario, pero no explica por qué.

En correspondencia con el autor, él habla de su lenguaje:

**“Es difícil racionalizar los mecanismos de la escritura, el porqué y el cómo se escribe”**

Nosotros queremos decir, para finalizar, que el lenguaje muestra los pensamientos y los sentimientos, pero tiene más funciones, la de atacar, la de dañar, la de manipular a los demás con nuestras palabras como se ve en este texto.

Un texto puede llegar a ser estético, de una gran belleza y joyas quedan que así lo reflejan, pero puede ser un arma poderosa, **“un arma cargada de futuro”** que decía en su Poesía Social Gabriel Celaya, o llevarnos incluso a la muerte como dice José Carlos Somoza en sus novelas.

Pero la mejor de todas las palabras de la obra es, sin duda, el título, **“CARICIAS”**, y la ironía y la profundidad que se desprenden de esta única palabra.

Los DIÁLOGOS son ágiles, de frase corta , breve, sentenciosa, aunque están cortados por constantes pausas, que hacen que dichos diálogos sean más reflexivos.

Pero lo que más destaca son los MONÓLOGOS que explican situaciones anteriores que no han quedado claras. El primero lo encontramos en la ESCENA 3 con la MUJER MAYOR , que explica su embarazo de adolescencia y por tanto, su odio visceral a su hija (pp.11-12). Las líneas que lo ocupan son 35.

Es una confesión tremenda, de un secreto salido de las entrañas. Es un pasaje aterrador por la gran verdad que ha marcado y amargado su vida. Tiene momentos en los que la confesión es ágil porque son recuerdos felices (los del chico con el que iba a bailar), pero otros fragmentos están llenos de odio y rencor; aún siguen vivos en ella irremediablemente.

La réplica a este monólogo es otro monólogo, en este caso de la MUJER VIEJA:

**“Me gustaba bailar el tango porque también odio a los hombres, yo también los odio; y cuando bailábamos, aquel pobre tonto ni se daba cuenta. Y era feliz, el infeliz, porque creía que me estaba dominando. Se ha dicho siempre..., que el tango es dominio del macho.. y yo sabía que no, y allí mismo dejé plantado yo al mío, en la sala de baile, cuando quiso meterme la mano entre las piernas después de haber bailado su tango favorito (que era el que yo más detestaba). Pobre chico, ya ni me acuerdo de su cara, sólo recuerdo sus manos peludas como orugas y el**

**horror entre sus piernas. Pobrecito. El único hombre de mi vida, por suerte, el único. Nunca más volví a bailar con ningún hombre, nunca más.. y eso que me gustaba el tango. Desde luego, qué cosa más rara...me geustaba el tango. (p. 16)**

Es otro MONÓLOGO de tipo confesional, sólo así podremos saber de su lesbianismo y posteriormente, nos explicaremos lo que le enseñó a la chica que se había casado con su hermano y que es la Mujer Mayor.

Es triste, son recuerdos tristes, penosos, que han significado el reconocimiento de algo que estaba ahí, pero que no se había manifestado claramente. Lo hace en ese momento y por eso quedará clavado para siempre en ella.

Los MONÓLOGOS de la ESCENA 5 coresponden al Niño. Él debe explicar lo que le pasa. Lo hace de forma nerviosa, como queriendo deshacerse de los recuerdos, de lo que ha vivido no teniendolo que haber hecho. Él sabe que esa avida no debía ser la suya, era la de su hermano y murió por ella, pero es lo único que se le ocurre hacer. Y por eso lo explica de forma rápida, como la vida rápida que está viviendo, demasiado rápida y que , claro está, llega pronto a término.

Encontramos 3 monólogos dignos de mención.El primero en la página 26 cuanta sus primeros robos y su entrada en la droga, el segundo en la página 27 es más corto, completa el anterior, porque la escasa

intervención del vagabundo es sólo para permitir un respiro al Niño y mantener la estructura de diálogo propia del diálogo teatral, ya que si juntamos los tres monólogos quedaría una escena casi con soliloquio, demasiado pesada para el lector y difícil de aguantar en escena. El tercer monólogo es más largo, ocupa las páginas 27 y 28, y ahí terminamos de conocer las andaduras del Niño por el submundo, permitiéndole unas vivencias diferentes que al final sólo le llevan a soñar con su hermano. El monólogo acaba con esta incógnita, que posteriormente, a lo largo del diálogo con el vagabundo, le sirve simplemente de apoyo para seguir hablando, y expresar y aclarar la gran tragedia que ha vivido su familia.

El primer monólogo tiene 32 líneas; el segundo 14 y el tercero 34, pero en total suman 80 líneas puesto que los tres forman una unidad de contenido.

En la ESCENA 7 el Hombre trata de ofender a la Chica con la que acaba de romper y utiliza la técnica del monólogo con una intervención que el texto ocupa 53 líneas, (pp. 39-40).

La réplica de la Chica es un monólogo menor lleno de odio, rencor y ganas de dañar, para devolverle la misma moneda con la que él la ha pagado. Su monólogo consta de 28 líneas, pero está cargado de intención.

Por fin, en la ESCENA 10, nos llega el último, el de la MUJER, la madre del CHICO, contando cosas sin importancia, triviales, sólo “para



alargar el tiempo” como le dice su hijo. Sólo ocupa 22 líneas. Pero lo continúa después de que su hijo la interrumpa para decir que va “*a mear*” y el siguiente llega a 20 líneas, que junto a las anteriores forman también una unidad estructural de contenido inseparable. En total ocupa 42 líneas. Pocas, si lo comparamos con otros personajes(p. 54-55) Pero presenta un aspecto interesante y es que empieza con una interrogación retórica que le sirve de pauta para contestarse directamente. No ocurre en ningún otro. Es más propio de un lenguaje popular atribuible a este personaje-prototipo del ama de casa cansada de su vida monótona.

Y el último es del Chico, que trata de explicar a su madre por qué se comportan ambos de ese modo, por qué no pueden y no quieren entenderse. Son 28 líneas en las páginas 57-58, de mayor intensidad emocional y psicológica , aunque los demás también tienen gran intensidad humana y afectiva.

**INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA**

La obra de teatro “*Caricias*” escrita por Sergi Belbel, y publicada en catalán y castellano en 1991, se estrena en el Teatro Romea (Barcelona), en marzo de 1992, para inaugurar este teatro reformado y comenzar así la nueva temporada del Centre Dramàtic de la Generalitat.

Esta pieza estaba dirigida también por Sergi Belbel, y presentamos la siguiente FICHA DE ESTRENO

I/ Sobre el texto de la obra:

- 1.-Título : “Carícies”
- 2.-Autor Sergi Belbel

II/ Sobre el estreno:

- 1.-Teatro: Romea de Barcelona (Sede del centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya)
- 2.-Fecha de estreno: 27-2-92
- 3.-Funciones : FEBRERO: 2, A ABRIL, 12
- 4.-Número total de representaciones: 45
- 5.-Nº de espectadore: febrero: 1930, marzo : 7098, abril: 3152.

III/ Sobre la puesta en escena:

1.-Compañía: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya)

2.-Direcció : Sergi Belbel

3.-INTÉRPRETES:

-Luis Miguel Barbany

-Carme González

-Anna M<sup>a</sup> Barbany

-Nadala Batiste

-Víctor Israel

-Iván Morales

-Manuel Barceló

-Laura Conejero

-Pepe Martín

-Santi Ricard

-Àngels Poch

4.-ILUMINACIÓN : Llorenç Soler

5.-ESCENOGRAFÍA: Joaquim Roy

6.-MÚSICA : Òscar Roig

IV/ Otros datos de interés: (Ver Críticas)

Además de esta producción, conocemos otras:

-TEATRO IMAGINARIO (Cía. aragonesa)

Temporada 94-95

Sala del Mercado

Dirigida por Alfonso Desentre

-TEATRO DE TALLER

Temporada 1996

Excmo. Ayuntamiento de Martos (Concejalía de Cultura)

Estreno: 13 de septiembre de 1996

Dirigida por Antonio J. Hernández

Escenografía : Puri Teba

-El montaje que hizo la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) con los alumnos de la especialidad de DIRECCIÓN, en el que cada escena fue dirigida por un alumno, siendo responsabilidad de los siguientes:

ESCENA 1 : Margarita Martínez

ESCENA 2 : Nieves Gámez

ESCENA 3 : M<sup>a</sup> Teresa Martín

ESCENA 4 : Antonio López-Dávila

ESCENA 5 : Eduardo Vasco

ESCENA 6 : Manuel Lagos

ESCENA 7 : Ignacio Diezma

ESCENA 8 : Natalia Menéndez

ESCENA 9 : Eduardo Vasco

ESCENA 10 : Natalia Menéndez

EPÍLOGO : Luis Arroyo

Los profesores de este curso de DIRECCIÓN (1991-92) fueron:  
Manu Aguilar, I. Amestoy, J. A. Cichón, Ricardo Doménech, E.  
Hernández, J A. Hormigón, Luis Landero, Miguel Medina, José Monleón,  
J. L. Raymond, Ángel M. Roger, Elisa Ruiz y Alberto Ureña.

-En 2001 la Sala EL MONTACARGAS de Madrid también estrenó  
una nueva versión.

-THÉÂTRE AQUARIUM, de la Cartoucherie de Vincennes, la estrena el 26 de enero de 1994, dentro de las “Jornadas de Teatro Catalán Hoy”, complementadas con debates en el Centre D’Etudes Catalanes de la Sorbona en París.

-Una representación en Sao Paulo (Brasil) con asesoramiento de Guillermo Heras .

-En Argentina (segunda obra de este autor que se estrenaba) con el siguiente elenco:

Intérpretes: Adrián Blanco, Pablo Bontá, David Di Nápoli, Amancay Espíndola, Marcela fernández, Pablo Tiagklani y María Visconti.

Escenografía: Alfredo Favale.

Vestuario: Florencia Echegaray

Puesta en escena y dirección: Claudio Nadie

Conocemos menciones que se hacen a la puesta en escena de Berlín.

El propio Guillermo Heras menciona

**La he visto en Portugal, un montaje que hicieron en Navarra, en Florencia montado por Bárbara N., otro en Francia**”<sup>177</sup>

Pero nosotros nos vamos a ocupar especialmente del estreno en Madrid, que se produjo en mayo de 1994, en el Teatro Olimpia , sede el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) y que estuvo dirigida por Guillermo Heras y, posteriormente, en gira por otras ciudades.

Trataremos de llevar a cabo un ANÁLISIS-RECONSTRUCCIÓN , recogiendo indicios, documentos relacionados con la pieza teatral y declaraciones durante la preparación del espectáculo, entre otros instrumentos, además de la representación de la obra propiamente dicha.

FICHA DE ESTRENO

I/ Sobre el texto de la obra:

- 1-Título: Caricias
- 2.-Autor: Sergi Belbel

II/ Sobre el estreno:

- 1.-Teatro Olimpia de Madrid (Sede del centro de Nuevas Tendencias Escénicas del Ministerio de educación y Cultura)
- 2.-Fecha de estreno: ayo de 1994
- 3.-Gira por España

III/ Sobre la puesta en escena

- 1.-Escenografía y Dirección : Guillermo Heras
- 2.-Interpretación :
  - Jorge de Juan
  - Milena Montes
  - Concha Leza
  - Alicia Agut
  - Fernando Chinarro
  - Juan Díaz
  - Antonio Canal
  - Amparo Pascual
  - Pepe Martín



-Julio Escalada

-Lola Mateo

3.-Iluminación : Miguel Ángel Camacho.

4.-Ayte Dirección : Antonio López

5.-Vestuario: Rosa García

6.-Escenografía Realización: Enrique López

7.-Grabación sonido : Equipo CNNTE

8.-Fotografía : Chicho

9.-Diseño Programa : Emilio Torné

10.-Asistente de Dirección: Peón Nieto/ Pedro Valiente/Pedro

M.Villora

11.-Maquillaje: Java Rodríguez

12.-Pintura escen. y cartel : Álvaro Aguado

IV/ Otros datos de interés

1.-Prensa ( Ver Críticas)

---

## LA ÓPTICA DEL DIRECTOR

---

El director en Madrid de “*Caricias*”, Guillermo Heras, se despidió del CNNTE, con este montaje de uno de los autores jóvenes por los que siempre ha apostado –Sergi Belbel-.

El estreno fue memorable, porque con este montaje se cerraba, por decisión del Ministerio de Cultura, un Centro que había vivido 10 años con la voluntad de prestar ayuda a los autores noveles y dar a conocer y promover obras de calidad de autores actuales. El nuevo proyecto pasaba por unificar el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas con el Centro Dramático Nacional, en lo que vendría a llamarse Centro Español de Teatro, pero hoy, con más de un lustro de perspectiva y con los problemas que ha tenido también el Centro Dramático Nacional, no se ha conseguido nada de aquello y, pensamos, que se ha perdido un baluarte importante en catapultar a los autores noveles de la escena contemporánea más cercana a nosotros, además de otras muchas líneas de actuación relacionadas con el teatro.

En su día se adujo la falta de público suficiente en la Sala Olimpia, sede oficial, pero el tiempo ha dado la razón a Guillermo Heras que durante tantos años supo ver autores y obras que hoy son clásicos contemporáneos. Las apuestas siempre presentan riesgos que se deben correr, pero G. Heras ha demostrado que su olfato para el teatro innovador fue muy valioso.

GUILLERMO HERAS estuvo al frente del CNNTE desde 1984, año de su fundación. El balance de su gestión es el siguiente:

-20 PRODUCCIONES propias de teatro, de las cuales 17 correspondían a textos de autores españoles.

-4 PRODUCCIONES propias de danza.

-8 ÓPERAS, todas estrenos mundiales, coproducidas junto al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Teatro de la Zarzuela.

-86 ESPECTÁCULOS teatrales coproducidos con otras entidades públicas y privadas, 31 de los cuales han sido exhibidos en la sala Olimpia

-43 COPRODUCCIONES de espectáculos de danza de los cuales 33 se han exhibido en la Sala.

-15 VOLÚMENES de textos teatrales contemporáneos y cuatro de investigación.

Su formación como profesional (actor y director) se produjo en el Grupo Tábano. Como director le interesaron siempre los grupos vanguardistas, el diseño, el teatro del silencio, el vacío del contenido. Él defendió también “el teatro de texto”

Desde 1993 dirige el Encuentro de Autores Españoles Contemporáneos en Alicante, que consta especialmente de jornadas dedicadas al estudio y al debate y a la programación de autores vivos.

Son montajes reconocidos :

- \_”Geografía” de Álvaro del Amo.
- “La soledad del guardaespaldas” de Javier Maqua
- “Motor” de A. del Amo.
- “Nosferatu” de F. Nieva
- “Como los griegos” de Berkoff.

En 1994 se le otorga el PREMIO NACIONAL DE LITERATURA, muy controvertido, que él mismo recuerda así

**Los premios me parecen muy bien, sirven para la promoción y para determinadas cuestiones. Yo no fui a recoger el Premio porque estaba en América y todo eso porque me da un poco igual. Fue un Premio bastante polémico porque la prensa tergiversó. Había dos Premios Nacionales y ese año se lo dieron a Els Joglars y me lo dieron a mí y el señor Boadella con su habitual manera de enrollar las cosas, porque le viene bien como publicidad, montó todo un escándalo diciendo que él no compartía el premio y menos con una especie de casoso funcionario que era yo y del gobierno socialista y toda una serie**

de barbaridades que dijo. Entonces la prensa entró ahí, cuando en realidad no compartía nada, es que había dos premios. Yo sí lo acepté, por una razón, por ese jurado que había y siempre creo en la honestidad de los jurados, un jurado independiente, en ese caso el Minsiterio de Cultura y ahora el Ministerio de Educación y Cultura pone un premio y hay un jurado independiente formado por gente que considera a quién se lo dan. Y en ese jurado había gente que yo admiro de la Fura, de Ur, otros críticos y yo ya no era director del Centro de Nuevas Tendencias, porque ya no había. Fue el final, yo ya no estaba, se había cerrado. El premio me lo dan por “*Caricias*” y “*Nosferatu*”, porque cierran el ciclo de mi presencia. Por tanto ahí hubo una cierta tergiversación, pero al margen de esa cuestión a mí me resultó desagradable, porque yo como creador admiro mucho a Boadella y porque le conozco desde hace tiempo y me parece uno de los pocos creadores españoles de teatro, pero a veces abusa de cuestiones personales para mantener él siempre un nivel de escándalo, y yo no entré nunca en el juego, no hablé nunca, no se puede leer una declaración mía porque no las hice, y porque en realidad, los premios me resultan un poco relativos. El único premio que me ha dado mayor emoción y que apenas conoce la gente y no tiene aportación económica ha sido el Premio García Lorca que da la Diputación de Granada y se entrega en la casa de Lorca para aquellas personas que, de alguna manera, apoyan el intercambio ente América Latina y España. Tal vez sea menor, en el sentido de la repercusión, pero sí creo que hay un esfuerzo por mi parte para cercar las dos orillas.(...)

El Premio Nacional de Literatura creo que fue más bien por dos montajes “*Caricias*” y “*Nosferatu*”, de los que estoy muy satisfecho<sup>178</sup>

Ha recibido también otros premios de interés en España y América por su dedicación al teatro, tales como el Premio Álvaro Aguado en 1994 por su montaje “*Nosferatu*”, y el Premio García Lorca.

Como estudioso de la escena actual, él mismo nos refiere

La escena española actual, en principio, tiene un problema para hacer un análisis unilateral y es que se ha convertido en una escena muy polisémica en tanto en cuanto, afortunadamente, han aparecido en las Comunidades Autónomas y se ha desarrollado lo que podríamos

---

<sup>178</sup> ENTREVISTA CONCEDIDA POR GUILLERMO HERAS EN 2000

llamar un teatro español, un teatro de estado, en el cual las experiencias que se están haciendo, a veces, son muy interesantes. Por desgracia no las podemos ver en otros lugares, o sea que resulta que se ha avanzado mucho en un tipo de diseño de lo que serían las Autonomías, pero se ha avanzado poco en lo que sería el intercambio. Se miran mucho el ombligo las culturas nacionalistas porque son nacionalistas y las regionalistas porque son regionalistas y uno de los grandes problemas que tenemos en este momento es que hay muy pocas gentes que tengan una visión globalizadora de la escena española por lo difícil que es. Normalmente no tenemos, por ejemplo como pasa en Francia un Festival tan importante como Avignon, donde en un mes puedes ver toda la temporada que va a haber en toda Francia. Nuestros Festivales son más bien específicos.<sup>179</sup>

Y sobre la Muestra de Teatro de Alicante, que él dirige añade

Allí se recogen todas las experiencias de todos los autores de todas las nacionalidades. Yo me obstino en que no sea una Muestra del Teatro de Madrid y Barcelona, que sería el teatro dominante en este momento, en el sentido de producción y entonces, de pronto, intento viajar lo máximo posible o tengo colaboradores o asesores en puntos del país para que el teatro gallego, extremeño, andaluz, el de Castilla-La Mancha esté presente, siempre y cuando haya un autor español vivo como protagonista de esa producción.

El tema está en que hoy la escena actual española es muy rica por un lado en experiencias y todavía productivamente está en un período de readaptación, es decir, que venimos de un sentido de la gestión de la producción, que yo creo, a mi modo de ver, que es un tanto primitivo, o sea, en relación a otros países del ámbito europeo y sobre todo lo que me preocupa es que es una escena hoy dominada por una teoría del mercado en la cual parece que lo que más dinero genera es lo mejor y esa idea neoliberal en la cual se han multiplicado los espectáculos musicales modelo Broadway, y lo que yo llamo **TEATRO DE PENSAMIENTO**, que para mí sería el teatro clásico, el de repertorio, el teatro de autores vivos, está sufriendo mucho en la idea de que es algo marginal en comparación con lo que digamos que serían estas experiencias de mercado y a mí me parece que tienen que existir pero no condicionar el desarrollo de otros teatros.<sup>180</sup>

Sobre los autores y directores jóvenes, algunos de ellos tratados en

esta tesis tales como Ernesto Caballero, (autor y director de obras propias

---

<sup>179</sup> ENTREVISTA CONCEDIDA POR EL DIRECTOR GUILLERMO HERAS EN 2000

y ajenas), o el mismo Sergi Belbel, del cual nos ocupamos ahora, G. Heras tiene que decir

**Hay mucho teatro que no sale a la luz, y los jóvenes, por ejemplo Caballero ya no es joven, tiene más de 40 años y los jóvenes ahora en España tienen 21 años y están escribiendo y unos representan y otros no. Hay que tener en cuenta que al Premio Marqués de Bradomín, que es para jóvenes autores, se presentan cada año más de 150 textos y tienen que ser menores de 32 años, o sea, que realmente en España tenemos ahora una saturación en este momento de gente que quiere escribir teatro porque es evidente que creen que escribir teatro es más fácil que escribir novela, o ensayo, a veces, cuando escribir teatro es una de las cosas más difíciles que hay porque tiene muchos problemas . Una obra hoy interesa por sus temas, su estructura, contenidos, en fin, por toda una serie de cosas. Entonces, es evidente que al tener mucha cantidad también tenemos calidad.<sup>181</sup>**

Y sobre su labor como director nos explica

**Yo he tenido la suerte de dirigir a lo largo de mi vida sólo lo que querido dirigir. Nunca he hecho una obra con un empresario privado, por tanto asumo al 100% mis errores, desde le punto de vista de haber elegido textos que en muchos casos son textos que yo mismo entiendo que son textos acabados. Son obras de autores muy jóvenes todavía u obras que, de pronto, lo que he montado de la vanguardia histórica española, como Bergamín, son textos que necesitaban ser vistos porque creo que una escena democrática es la que permite ver muchas formas diferentes de teatro. Pero hay textos malditos que corresponden a muchas generaciones no sólo a la más joven , sino, por ejemplo, la Generación del tardofranquismo y autores como López Mozo, García Pintado o Matilla tienen muchas obras sin ser estrenadas y podría nombrar una cantidad enorme de autores, porque todavía en España hay una deuda histórica con nuestra dramaturgia viva en la cual el mismo Alfonso Sastre es un autor que no estrena normalmente cuando es un autor que tiene cerca de la centena de textos entre una cosa y otra. Realmente en ese sentido yo sigo creyendo que España es un país poco sensible que cuida poco la memoria actual**

---

<sup>180</sup> Ibídem

<sup>181</sup> Ibídem

al no apoyar a los autores vivos , sean de la edad que sean y hoy en España existen más de 50 textos que no han sido nunca representados en condiciones, porque es evidente que un grupo amateur, a los que yo admiro mucho, o un grupo universitario lo saca, pero todavía es un montaje que no está confrontado con una línea profesional. Yo hablo de estrenos profesionales y de ahí hay muchos textos no estrenados, algunos que deberían ser repuestos , muchas obras de Buero que no se han vuelto a poner desde el día del estreno. Tenemos un atasco y va a ser difícil que a corto plazo se resuelva porque no veo que haya mucha sensibilidad en general entre la empresa pública y privada para sacar adelante el valor de lo que es una dramaturgia via pero que seguramente como te decía antes no tiene que ver con el teatro de mercado, es decir, no van a ser montajes comerciales, pero el hecho de no ser montajes comerciales no significa que no sean montajes que tengan que ser protegidos.<sup>182</sup>

Él sigue haciendo montajes para la Sala Cuarta Pared o la Sala El Mirador y también trabaja en América.

Su trabajo se basa en la relación del director de escena con el actor. Prepara el discurso estético de lo que quiere realizar, pero a su vez, en los ensayos espera una dialéctica. Cada puesta en escena está en función del grupo humano. Él piensa que una escenografía y un escenario deben integrarse en el trabajo del actor y no separarlo.

Otra de sus teorías es la de la diferenciación entre LITERATURA DRAMÁTICA y ESCRITURA ESCÉNICA , porque piensa que se parte de lo codificado en el texto, como una partitura que el director debe interpretar. No quiere transgredir el texto, pero tampoco mitificarlo.

---

<sup>182</sup> Ibídem



En el paso del TEXTO a la REPRESENTACIÓN el director y los actores ejercerán su trabajo . Así cree que las líneas de trabajo de los directores de escena pueden ser tres:

- 1.-Lectura simple (representación fiel )
- 2-Lectura alternativa (claves para el apasionamiento y para situarlo en la modernidad)
- 3-Lectura alterativa (el director hace lo que quiere, a veces incluso es otra obra)

De la obra que nos ocupa, “*Caricias*”, nos explica cómo llegó a ella

**Yo leí “*Caricias*” en catalán al mes de hacerlo Sergi. Yo con Sergi tengo una relación muy antigua, porque yo he estado en el Jurado que le premió por primera vez en el Marqués de Bradomín con la obra “*Caleidoscopio y faros de hoy*” y entonces nos sorprendimos cuando abrimos la plica y había detrás un chico de 21 ó 22 años. Nos quedamos perplejos porque ese año tenía varios textos presentados y realmente ya era una autor maduro y nosotros creíamos que tendría más edad. A partir de ahí yo le produje ese espectáculo, no lo dirigí yo, lo hizo Juanjo Granda y fue una producción de Nuevas Tendencias Escénicas y siempre con Sergi mantuvimos una relación muy estable. Le pusimos en la Olimpia creo que dos montajes suyos, creo y con la sala Beckett. Y bueno, él siempre conmigo ha tenido una relación humana muy fluida. Nada más escribir “*Caricias*”, él me la manda, porque siempre teníamos un intercambio de los textos y yo lo leo y de pronto es un texto que me apasiona y que creo que toca ciertos desastres cotidianos de la contemporaneidad e inmediatamente le escribo que quiero montar esa obra. Entonces él me escribe y me dice que el Centro Dramático de Cataluña, que dirige Domenech Rexach, le ha hecho el encargo de montar esa obra, como él es director también, me lo agradece mucho pero que le gustaría a él. Muy bien, yo lo entiendo perfectamente. Él es un autor-director, es un credor total. Pasa el tiempo, yo veo la obra y yo**

creía que esa obra se iba a hacer inmediatamente en castellano, pero nadie lo hace profesionalmente en castellano, pasó el tiempo y yo dije: Bueno, pues casi quiero acabar la andadura en el Centro con un autor emblemático de la Nueva Dramaturgia y creo que es el autor más emblemático que surge durante el Centro. Es un texto que no se ha visto en castellano y así se sigue la coherencia con lo que había sido la línea de trabajo del Centro.<sup>183</sup>

Y añade

“*Caricias*” tiene para mí dos virtudes esenciales: su estructura dramática y su descarnada temática. La analogía, llena del sentido del humor que caracteriza a Sergi, de una caricia convertida aquí en un signo polivalente que lo mismo puede ser entendido como elemento físico o puramente poético. En este texto la palabra actúa como un arma demolidora. Más allá de los golpes, las bofetadas, o los exabruptos, existe un tejido metalingüístico que enciende la pasión de las relaciones bajo la apariencia gélida de un desierto polar. Fuego y hielo en una extraña mezcla que continuamente coloca a esta obra en el desconcierto de los estilos. ¿Es una tragedia, una comedia satírica, o un melodrama? Quizás un retrato realista de una sociedad que nunca quiere asumir la enfermedad de la soledad y el desencanto. Si el dolor fuera una forma interiorizada de nuestras propias limitaciones, quizás aprenderíamos a lamer nuestras heridas sacándoles el placer que muchos animales logran cuando frotan su lengua contra las allagas.

Todas estas digresiones que siempre corren el riesgo de convertirse en meras suposiciones teoricistas, he intentado plasmarlas en el escenario a través de la otra gran fuerza dominante de la esencialidad teatral: los actores. Ellos, equilibristas del sentimiento, solo que, en suma, encarnan con su emotividad y su fisicidad cualquier alternativa que en el mismo acto de la representación deja de ser abstracta. Ellos, sumergidos en este espacio escénico en el que he querido hacer un homenaje a ese gran pintor de la desolación que fue Mark Rothko, nos sugieren o nos explican cómo un texto escrito por un autor de hoy puede interesar a un espectador de siempre.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Ibídem

<sup>184</sup> Material cedido por Guillermo Heras.

---

## DIRECCIÓN DE ACTORES

---

Los personajes que nos presenta Belbel son unos náufragos a la deriva, necesitados de algo tan sencillo como una caricia de alguien (cosa a la que normalmente no damos importancia) y con ello el autor ha captado una realidad social capaz de trascender fronteras, de ahí su proyección europea.

El estreno de Madrid contó con un actor que también había trabajado el mismo papel ( Hombre Mayor) en Barcelona- Pepe Martín- (quién llegó a decir que para él fueron dos experiencias diferentes), pero los demás actores cambiaron.

**Yo me planteé reunir a los actores y les dije: Yo voy a hacer un trabajo desde vosotros, que es como yo trabajo normalmente, desde la especificidad o la fisicidad del cuerpo de cada uno. Para mí no existe el personaje dramático, eso es mentira, lo que existe es una ficción de un autor en el cual tiene su ideal de que piensa cómo debe ser.**

**Yo elegí los actores fundamentalmente primero porque quieran trabajar contigo, que no es tan fácil, los actores, a veces, tienen sus predilecciones de directores y luego tienen mucho trabajo, a veces cine, televisión y tal y el teatro lo consideran una cosa un tanto marginal. Yo tuve la suerte de tener muy buen reparto. A la mayoría ya los conocía humanamente, porque este es un texto muy delicado, es un texto que a la gente le puede “tocar” digamos: Tuve muchos problemas para encontrar al niño ... entonces era muy joven, tendría 14 años, me era imposible encontrar a alguien tan joven como en el texto. Lo intenté, fui**

a todas las escuelas, los padres cuando leían el texto se escandalizaban y tuve la suerte de escoger a ese chico que ahora es un actor famoso de esos jóvenes que salen en tv. y la verdad es que me funcionó muy bien, porque era un chico que no tenía ninguna experiencia pero tenía una vitalidad y una energía enormes, y el resto ya, con Amparo he trabajado mucho. El caso de Pepe Martín, pues somos amigos desde hace bastante tiempo y me parecía que a él le gustaba el texto, que debía estar también aquí; con Lola Mateo llevaba mucho tiempo trabajando. De lo que sí estoy seguro es que hicimos un trabajo de los que yo recuerdo en toda la época del Centro de Nuevas Tendencias muy familiar, o sea, en el sentido de que se creó una gran familia de tal manera que como el centro se cerró en junio y acabó, la compañía se autogestionó e hizo una gira para continuar ellos y fueron ellos mismos a varias ciudades llevando la obra porque les gustaba tanto hacerla, porque esta es una obra que engancha mucho a los actores.

A mí me gusta trabajar en talleres, con los actores, a veces tres meses, pero eso sólo lo hago en América Latina. En España es muy difícil porque te piden unos resultados, por la economía, porque los costes de producción son enormes. Un actor cobra su sueldo íntegro a partir de los 30 días de ensayo y pueden llegar a 45.000 Si se multiplica eso por cada día que no se estrena pues es un problema. En cambio en América no, allí puedo permitirme el lujo de poder hacer larguísimo procesos en los cuales no llego a hacer un montaje hasta que no tengo tres cursos, tres talleres hechos con esos actores, lo que luego me permite un trabajo de investigación muy rápido porque el código lo tiene, pero para llegar a ese código de lo que es la decodificación de la imagen desde el texto, pero sin decirle el texto, eso a veces es romperle al actor como un prejuicio, unos esquemas que ya tiene. Entonces es evidente que en un teatro de mercado, en el mejor sentido del término, es decir, un producto que tengo que poner en el mercado y ese trabajo no lo puedo hacer...(…) el trabajo viene de la especificidad del actor, de ese cuerpo, de esa voz, de la idea de trabajo en equipo, o sea, que siempre estoy trabajando en una misma clave, lo que pasa es que las estrategias son muy diferentes, por eso yo hablo de montajes inducidos o de montajes de investigación. Cuando yo induzco un montaje, yo he hecho un trabajo muy fuerte previo, yo siempre trabajo desde lo icónico, desde el mundo de Magrit, por tanto todas las imágenes que hemos ido investigando tenían una fuerte implantación en los cuadros de René Magrit, en el surrealismo.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> *Ibíd*em

Ya sabemos que el ACTOR para Guillermo Heras es muy importante, hay directores que solo conceden al actor un trabajo residual, pero él cree que un director debe trabajar desde las herramientas del actor ( voz, cuerpo) y a partir de ahí convertirlo en un hecho significativo. El actor no es sólo el soporte del texto, sino el recreador de ese texto. También ve importantes las ideas del actor, que a veces pueden ser diferentes de las del director. Es lo que él llama el actor co-creador, que sirve para resolver problemas de comprensión del texto ( aunque hay actores que solo memorizan sin saber qué dicen)

Se basa en Stanislavsky ( la idea del teatro como arte y pensamiento y la memoria emotiva, porque Heras no cree en el estilo). Estas cuestiones son para él de gran importancia , porque cree que los referentes humanos de entender la vida no son iguales en los actores (uno de Galicia y otro extremeño). No sirve todo para todo el mundo.

Otro problema se da con el tan manejado( por Guillermo H.) concepto de FISICIDAD ( FISICALIDAD) que viene de la danza. Es un paso adelante de la ORGANICIDAD, de ser orgánico, un actor auténtico que trasciende la platea y que, por tanto, lo que representa es creído. Es no quedarse sólo en el talento, ir más allá porque el cuerpo no tiene límites. Un actor de hoy debe embarcarse en la ideología del proyecto.

Heras entiende por FISICIDAD encontrar una analogía en el actor, una analogía física de organicidad, de gestus. Toda esta idea viene de otra clave : el actor no puede ser “radiofónico” (una bonita voz seductora que traslada sensaciones). Puede haber disfunción entre voz y cuerpo y compartimos que un actor de hoy debe llegar por todos los entidos.

Heras trabaja siempre desde los actores y ese actor es el personaje . El sentido del teatro se encuentra en el trabajo con los actores. A veces parte de ls siguientes estructuras

1.-¿Qué sensación dominante te ha producido la lectura del texto?

2.-¿En qué espacio escénico te gustaría verlo representado?

3.-¿Desde qué punto de vista , paisaje o analogía contarías la puesta en escena?

Con la pregunta uno el director investiga todos los ejes posibles con los actores.

En la dos los coloca como escenógrafos.

En la tres les pide esa co-creción de la que hablábamos antes.

Hay que indagar, “hay que mojarse”, dice, porque no es igual que un “Hamlet” se cuente desde el punto de vista de ese personajes, o de su padre, o...

Heras continúa su trabajo con los actores con las IMPROVISACIONES , marcadas por él, pidiéndolos que digan la frase o

frases que más le hayan llamado la atención de una manera concreta, sólo o con otros miembros del grupo y utilizando lo que crean conveniente, pero está prohibido verbalizar; luego pasarían a la descripción de acciones físicas y posteriormente, a la descodificación poética, siempre inquiriendo qué han sentido.

Comenta que parece un gran caos, pero que es la idea del teatro del siglo XXI, que no hay que estar prisionero de la palabra, porque hay que proyectar lo que se quiere transmitir.

Una vez hecho esto, se pasa a un segundo bloque con el esquema anterior, pero introduciendo la frase elegida, para que sea vea lo que ha querido decir y contrastar.

Este sistema de improvisaciones se repite , pero con mayor libertad. Todo lo que se va pidiendo , queda escrito en lo que se llama CUADERNO DE DRAMATURGIA”

A partir de un cierto momento se dejan estas improvisaciones y se vuelve al texto analizando lo que va saliendo y el director elige lo que serían los tres ejes sobre los que los actores van a ir trabajando. Ya no hay margen de libertad. Se va acotando y se va trabajando lo que se quiere hasta llegar a un discurso claro, concreto y único. En función de lo trabajado, se puede continuar de una manera tradicional

---

## LA INTERPRETACIÓN

---

Guillermo Heras recuerda que con Jorge de Juan ha trabajado mucho, pero con el chico era la primera vez . Comenta muy emocionado dos cosas que caracterizaban a aquellos actores: la disciplina que tuvieron todos, sin ninguna crispación y los ensayos.

Destaca el trabajo de Amparo Pascual, actriz a la que dice admirar y recuerda sus lágrimas en la escena de la estación, y cómo le salían cada día, porque estaba trabajando desde el sentimiento y le emocionaba ver cómo alguien era capaz de tener esa memoria emotiva.

De Toni (Antonio Canal) también destaca su trabajo al representar a ese macho repugnante que está diciendo barbaridades, y salía una escena conmovedora desde el principio hasta el fin .

No quedó muy satisfecho de la escena de la homosexualidad porque recuerda que era una escena difícil de resolver y él cree que no la resolvió. Se autocrítica, porque no fue un problema de los actores y cree también que cuando hay un problema en el montaje es responsabilidad del director. No



le gusta el naturalismo en el teatro que es diferente al realismo, el realismo lo considera una estilización. Esa polémica escena la resolvió con un espejo por delante, pero no quedó satisfecho, por lo que quería transmitir. Recuerda que fue curioso porque los actores no tenían ningún problema, Pepe Martín no tenía ningún problema .

Comenta al respecto que lo podemos ver en el cine porno que, a veces, él analiza, y que se ve que es que es superfísico y, verdaderamente, es todo totalmente falso

Entre los recuerdos de G. Heras figura el haber recomendado a los actores que vieran un combate de boxeo porque le interesaba el combate de ficción/realidad que aporta el texto: presenta peleas, brutalidades; era como un ring y había ferocidad en las cosas. Les dijo a los actores que debían ser como boxeadores, como gente que en un momento determinado gane y en otro esté perdiendo, dependiendo de la escena. Y recuerda lleno de orgullo que ninguna de las críticas habló mal de los actores.

El propio Belbel opina sobre los actores<sup>186</sup>

**Yo busco que el actor pierda el miedo al autor, que lo vea sólo como la primera piedra del espectáculo**

---

203. PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. “Sergi Belbel aborda el drama urbano”. EL PERIÓDICO. 26-2-92, p-50

Y en otro lugar amplía

**Soy un enamorado de los actores. Quienes me han hecho vibrar, sentir y llorar en el teatro han sido ellos**<sup>187</sup>

Anne Ubersfeld ( 1993: 78) se llega a preguntar:

**¿Cómo distinguir al actor del personaje? Hablando con propiedad ni el actor ni el actante son personajes. La distinción no es tan sencilla: para Propp la noción de actor comprende, hasta cierto punto, la noción de PERSONAJE-ACTANTE (nombre + atributo). Greimas define inicialmente el concepto de actor “fijándose únicamente en su concepción ingenua, como la de un personaje que, en cierto modo, permanece a lo largo del dicuro narrativo” pero tal concepción es aún inadecuada, podemos considerar a varios personajes como un solo actor; pensemos por ejemplo en los múltiples pretendientes a la mano de una princesa en un cuento de hadas, estos pretendientes no son el mismo ACTANTE (pues sólo uno de ellos la conquistará ) sino un mismo ACTOR: el actor pretendiente de la princesa. Imposible confundir al actor con el personaje.**

Pero está claro que, como dice J. A. Hormigón en sus conferencias, los actores llevan a cabo un acto creativo porque permiten un sentido diferente al de su naturaleza originaria, que a su vez fue otro acto creativo y sólo alcanza su máximo nivel ante un público concreto.

Nosotros queremos puntualizar lo siguiente:

---

<sup>187</sup> Recuerdos cedidos por el autor.

Jorge de Juan y Milena Montes presentan una primera escena con una interpretación que nos “decoloca” mucho como espectadores que previamente hemos leído la obra literaria. El director, Guillermo Heras, parece haber encontrado un significado que no estaba en el texto previo y ahora lo encontramos en lo que se llama el TEXTO DE LA REPRESENTACIÓN. Nos referimos a que cuando empieza la obra en el escenario los dos se están acariciando, cuando el contenido importante es que no hay “caricias” por ningún lado en la obra. Mientras lo hacen, él comenta que no tienen nada que decirse y ella se sorprende. Este principio no nos parece el más conveniente para una obra que trata de transmitir la ausencia de caricias, aunque tal vez el director nos quiera hacer ver que a veces las caricias tampoco son verdaderas.

Después ya empiezan los gritos y él da la primera bofetada, poco verosímil. Ella interpreta teniendo miedo de él, cuando ya hemos visto que el de Mujer Joven es, en realidad, el papel de una mujer fuerte y dura. El sentido del TEXTO DRAMATÚRGICO no es el del TEXTO DE LA REPRESENTACIÓN .

Ella sí golpea de una manera convincente. Hace daño incluso al espectador. Las pausas, largas, muy largas, son excesivas. Y luego sigue la interpretación cuando va a preparar la cena con una actriz casi alegre, e incluso... SE BESAN . Es verdad que sigue la pelea, mucho más fuerte,

pero ese beso en la obra, no en la escena no nos parece lo más adecuado, porque la intención del autor se tuerce y desemboca en otros resultados.

Tal es así que entre los besos, las patadas y los golpes, cuando ella dice que aún les queda algo por decirse produce risas entre el público y una gran hilaridad.

La interpretación de Milena Montes en la escena 2 es buena y la de la Concha Leza muy correcta. Más que correcta, es decir, buena, es la de la escena 3 con el famoso monólogo de sus recuerdos, con una variedad de entonaciones, pausas, expresión corporal (se ríe con los recuerdos felices y con los tristes cambia y baja la voz), y todo para llegar al beso con Alicia Agut, muy convincente por la gran actuación que hacen las dos. Destacamos también la expresión corporal de Alicia Agut, muy masculina, con movimientos viriles muy conseguidos.

Probablemente, en cuanto a interpretación sea la mejor escena y las dos mejores actrices del reparto.

La escena 4 se pierde un poco. Los gritos y la interpretación excesiva de Fernando Chinarro , actor veterano, la estropean.

Vuelve la TENSION DRAMÁTICA , que se había perdido con la escena 5 y el joven Juan Díaz, que efectivamente resulta convincente al contar aquello que va en contra de lo que los padres pretenden enseñar a sus hijos dentro de eso que se ha llamado “valores”. No resulta monótono y

le han enseñado, muy bien, director y realizador a moverse en escena. Lo que trasmite llega muy bien al espectador, para que conozcamos su desgracia; una más.

Hasta aquí seguimos viendo diferencias entre el TEXTO LITERARIO Y EL TEXTO REPRESENTADO porque se añaden varias informaciones, la mayoría sin importancia y sin añadir nada nuevo que fortalezca el texto o mejore la representación. Así, por ejemplo, tenemos mayor información sobre los centros de tercera edad en la escena 2 y en la 4 ella añade datos de su vida anterior, entre otros.

En la interpretación de Antonio Canal hay que destacar su desnudo integral y cómo empieza a quitarse ropa, con naturalidad, en el escenario, completamente frente a los espectadores mientras recita su texto. Digno de admiración en una situación por la que pocos actores están dispuestos a pasar.

Sigue con su buen hacer en la escena 7 con el famoso monólogo de los olores, pero falla de nuevo la dirección de actores, al hacerles plasmar su texto de forma que a los espectadores les causa carcajadas cuando lo que está transmitiendo es muy lamentable. Tanto que él termina llorando igual que ella llora mientras él la humilla con sus desprecios a lo largo del monólogo... y los espectadores están riéndose.

Algo no funciona

La escena 8 es en la que aparece Pepe Martín, actor más conocido por otros medios de difusión y que hace el papel de galán, él mismo dice siempre, que será viejo y morirá galán “con la ojera, pero galán” y en la presentación de la obra definió así su personaje

**Soy un auténtico narciso, el típico madura interesante, éstos son los papeles que me suelen ofrecer**

Su interpretación es justa, con pose de parecer estupendo y nada más.

En la escena 9 aparece Julio escalada, que no merece mayor atención, si exceptuamos la felación, de la que tampoco hay que decir más, puesto que queda oculta por el espejo y pasamos a la escena 10, con Lola Mateo. De ella podemos decir poco, no interpreta mal, pero no merece elogios y finalmente cuando vuelve a aparecer el hombre Joven, el acercamiento es muy forzado, a nuestro modo de entender. Incluso podemos decir que cuando ella lo cura y le acaricia el pelo de forma maternal e incluso le besa la frente, él, que parece no atreverse a acariciarla la mano, por fin lo hace e incluso se abrazan, se acarician y se besan, no ya de forma maternal y cuando se hace el OSCURO final, creemos que se ha desvirtuado completamente el sentido que quería hacernos llegar Belbel.

A nuestro modo de ver, el final es la esperanza del entendimiento entre las personas, no de que “se entiendan” dos vecinos. Lo que en la escritura dramática llegaba a ser una metáfora de la anticomunicación y de la antisoledad se ha convertido en algo parecido a un simple “affaire”, o dos personas, que simplemente se refugian una en otra por no encontrar a nadie más.

Por tanto, creemos que la lectura que el director Guillermo Heras hizo del texto de Sergi Belbel es otra. G. Heras ha elegido una lectura alternativa y ha llevado a las tablas otra obra.

---

## ESTUDIO DE LA ESCENOGRAFÍA

---

Guillermo Heras diseña el espacio basándose en la luz, de la que se encarga Miguel Ángel Camacho (de quien cree que junto con Cornejo son los dos grandes iluminadores españoles) y descodifica, como él mismo reconce, el espacio a partir de la visualidad, a lo que él da mucha importancia. No quiere copiar al cine pero sí tenerle como referente.

Trabaja esta obra desde un pintor que le obsesiona que es Mark Rhoko, las manchas de Rhoko siempre le parecieron un desgarró

**A mí me han inquietado siempre mucho y todo lo que era el espacio era una mancha, una mancha Rhoko, que iba adquiriendo tonalidades y en cada escena simplemente había un elemento, un sofá, el banco de un parque, el no sé qué...cosas muy esenciales, marcadas por la luz; la luz acotaba de alguna manera; ahí he intentado algo que me parece imposible pero que como se lo he visto hacer a Bob Wilson me parece que a lo mejor es posible de hacer y es un poco un sueño del primer plano cinematográfico, y eso es muy difícil en el teatro, porque siempre estás trabajando en plano general, pero ahora cada vez más se usan técnicas sofisticadas de luz y puedes concentrar en una cara o en un cuerpo y tener un poco de ficción, nunca igual que en un primer plano de cine, pero sí pasar del plano general a otros. Estuve muy contento de la relación cuerpo-actor-texto y espacio-luz. A veces analizo mis montajes con el tiempo y llego a la conclusión de que no eran coherentes y era precisamente porque esa conjunción de elementos no se dio. Yo hablo mucho del hexágono Yo hago un hexágono en el cual están espacio lumínico, espacio dramtúrgico, espacio icónico, en fin, todo este tipo de**



cosas y a veces todo esto tiene una unidad y una dialéctica y otras veces...pues no, se te escapa por algún lado y entonces ese montaje no sale. Del de “*Caricias*” estuve y estoy muy contento.<sup>188</sup>

Este artista, MARK ROTHKO, del que habla con tanto entusiasmo, tiene un concepto espacial en sus cuadros eminentemente cromático. Perteneció al Grupo “The Ten”, del que fue fundador junto con Adolph Gottlieb, posteriormente máximos representantes de la corriente expresionista abstracta (desde 1947)

Se basan en el pensamiento junguiano ( derivado de las teorías de Freud, que tanto interesan a Heras y que sigue trabajando en ellas) y tienen contactos con otros pintores como Graham y Pollock.

El EXPRESIONISMO ABSTRACTO NORTEAMERICANO coincide con la segunda guerra mundial y representa el inconformismo en Europa. De carácter antropocentrista, deja traslucir los estados de ánimo y expresa diversas sensaciones; también comparte con Kandinsky la anhelada espiritualidad (caso de Rothko) y la exaltación anímica a través del color. Es la tendencia conocida como COLOR-FIELD PAINTING. Querían investigar hasta el límite las posibilidades del color: interacciones cromáticas, contrastes, yuxtaposiciones de tonos, asociaciones de colores no efectuadas anteriormente (Rothko, Barnett Newman y Clifford Still).

---

<sup>188</sup>ENTREVISTA CON GUILLERMO HERAS EN 2000

Rothko sintió interés por Cézanne, por su técnica y sus estructuras e incluso por la escultura primitiva.

En su obra observamos que distribuye la composición por zonas, similares a los registros de las estelas sumerias o de la pintura egipcia. Admiraba a Mozart, Schubert, Nietzsche y Kierkegaard. Hacia 1945 reunía elementos del surrealismo y la abstracción. Más tarde se decanta por ésta y se centra en el color. En sus pinturas el color aparece por franjas, no delimitadas por líneas ni por estructuras geométricas fijas.

La pintura de Rothko va más allá de la abstracción y expresa una amplia gama de sensaciones y emociones. El color rojo era el que más le fascinaba, pues él creía que estaba dotado de mayor carga expresiva, de más valores simbólicos.

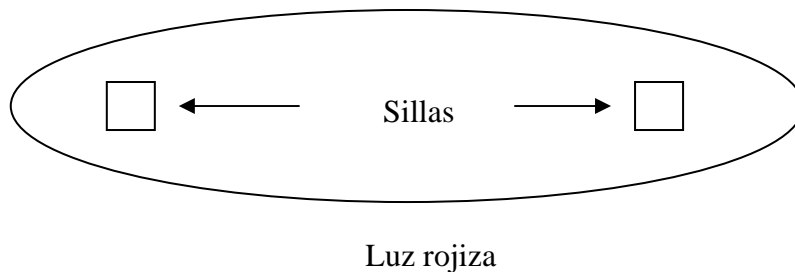
Su capacidad para relacionar colores difícilmente de imaginar juntos, como el rosa, rojo y anaranjado, resulta extraordinaria. Él decía que deseaba elevar la pintura a un nivel semejante a la poesía y la música, lo que se comprende al contemplar su obra. El espectador llega a sentirse inmerso en esos enormes campos de color creados por él. Murió suicidándose, después de varias enfermedades.

---

## VALORES ESTÉTICOS DEL DECORADO

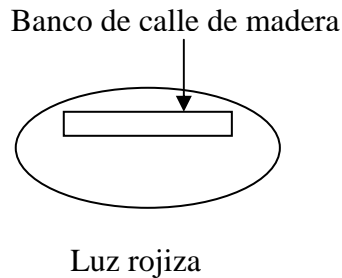
---

El escenario parte de un OSCURO, en el que pronto encontramos un óvalo de luz rojiza en el suelo con dos sillas, en cada una de las cuales se sienta un actor y una actriz, que se corresponden con el Hombre Joven y la Mujer Joven. Se levantan, caminan por ese espacio, y se pelean en él hasta volver al OSCURO. Así acaba la ESCENA 1 .

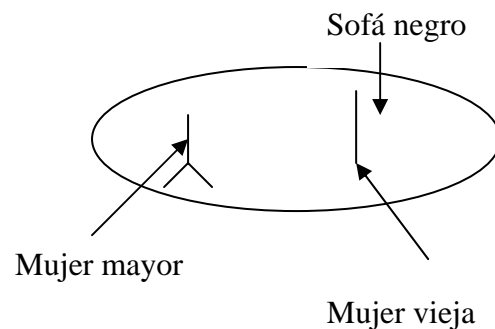


La ESCENA 2 sale del OSCURO y vuelve al óvalo de luz rojiza , tal vez menos intensa, proyectada en el suelo, esta vez a la izquierda del escenario. Sobre la luz un banco propio del mobiliario urbano de una calle o un parque. En él se sientan los dos personajes que se corresponden con la

Mujer Joven y la Mujer Mayor. Se pone la Mujer Joven en pie y no añade ningún movimiento más. Vuelve al OSCURO

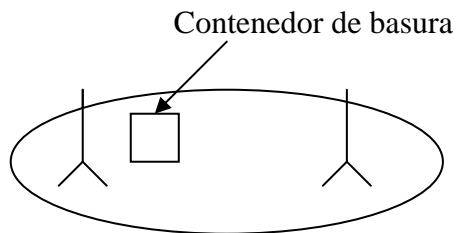


La ESCENA 3 parte del OSCURO, para llegar a él otra vez al finalizar la escena, pero ahora la luz más violeta se encuentra en el suelo a la derecha del escenario. Sobre ella un sofá negro en el que está sentada, vestida con colores claros la Mujer Vieja, y de pie a la izquierda la Mujer Mayor habla y recuerda. Sólo al final se levantará del sofá.



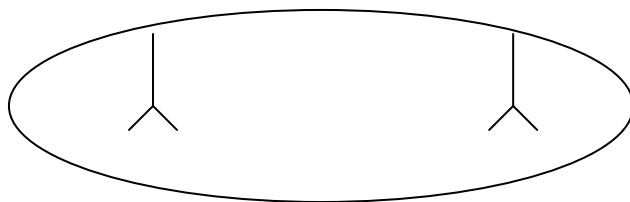
ESCENA 4 .OSCURO. Luz rojiza, muy tenue, casi oscuro a la izquierda del escenario. Un contenedor de basura y detrás un viejo

zarapastroso. A la derecha la Mujer Vieja. Se mueven poco y en un momento determinado se sientan en el suelo. Gran oscuridad.



Luz Rojiza

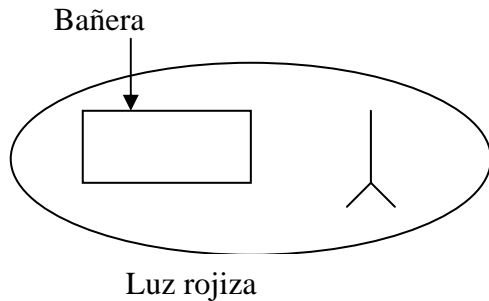
ESCENA 5. Del OSCURO se va al OSCURO al terminar, pero ahora el óvalo de luz rojiza está a la derecha pero ocupa mayor superficie en el eScenario desplazándose a la izquierda. El Niño está de pie a la izquierda y el contenedor y el viejo a nuestra derecha.



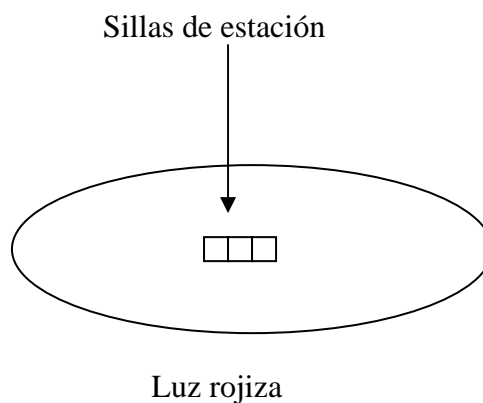
Luz Rojiza

La ESCENA 6 tiene más claridad por tratarse de una cuarto de baño. El Niño está dentro de la bañera y su padre alrededor . Juegan, se salpican y

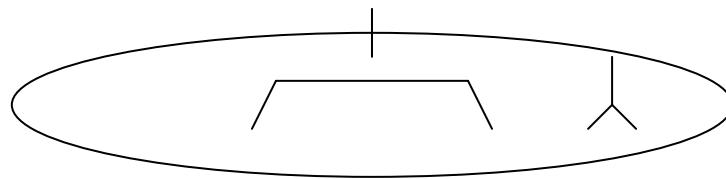
terminan los dos dentro del baño.



La ESCENA 7 se resuelve partiendo del OSCURO y con una luz violeta difusa a la derecha del escenario. Sobre esa luz tres sillas de plástico propias de una sala de espera de estación. Son blancas y se ven muy bien. En ellas se sientan el Hombre y la Chica. La escena transcurre con ellos sentados hasta que se levantan y salen de la luz y volvemos al OSCURO con el fin de la escena.

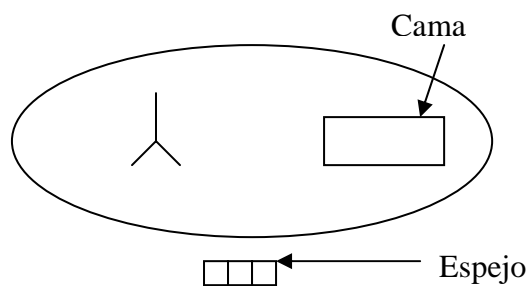


ESCENA 8: En el centro el óvalo del luz del suelo es más claro, tal vez, y está centrado. En la parte media de la superficie iluminada hay una mesa grande sobre la que trabaja de pie el Hombre Mayor, y la Chica se mueve a su alrededor mientras conversan. Volvemos al OSCURO



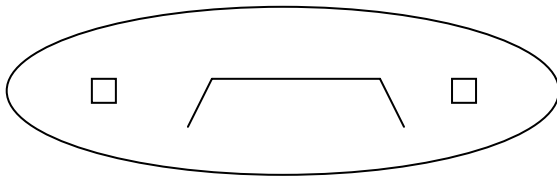
Luz rojiza

ESCENA 9 . La luz ilumina la parte derecha del escenario, con esos matices sutiles del rojo al violeta. A la derecha del óvalo de luz una cama y a la izquierda el Hombre Mayor de pie. Posteriormente desplegarán un tríptico de latón a la manera de espejo en el que ellos se ven reflejados, pero ocultando la acción a los espectadores con él.



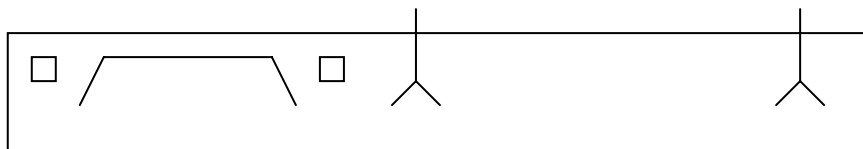
Luz rojiza

ESCENA 10: la luz ocupa la izquierda del escenario. Sobre ella una mesa y dos sillas en las que están sentados la Mujer y el Chico. Parece que han terminado de comer



Luz rojiza

Por fin llegamos al EPÍLOGO con una luz rojiza generalizada por todo el suelo del escenario. Siguen en él la mesa y dos sillas de la casa de la Mujer y por la derecha entre el Hombre Joven. La acción se centrará en el medio del escenario doonde se juntarán los dos persoanjes en una caricia.



Luz rojiza general en el suelo



En el año 92 probablemente fue innovadora la puesta en escena, basándose en las luces cromáticas de los cuadros de Rothko, pero hoy este tipo de escenografías es muy frecuente y lo vimos más tarde con la obra *“Testamento”* que hemos analizado aquí. Una puesta en escena muy similar y lo hemos visto con variaciones en otros montajes.

Pensamos que el efecto Rothko que pretendía Guillermo Heras no termina de conseguirse, porque las franjas de distintas dimensiones, distintos colores, irregulares, y sin principio ni fin distinguible propias del arte de este famoso esteta no aparecen en escena. Sólo vemos la luz rojiza del suelo y el oscuro profundo del resto del espacio en el escenario, luego el efecto estético es bueno, pero no como pensó Heras.

Por otra parte, es necesario decir que el mismo efecto multiplicado por 10 escenas y un epílogo se hace pesado, monótono y termina creando un efecto negativo en la puesta en escena. Que las escenas a su vez se concentren alternativamente a la derecha y a la izquierda no contribuyen tampoco a crear una mejor disposición del montaje de esta obra.

---

## VESTUARIO Y MAQUILLAJE

---

Hay que destacar la labor de Rosa García en el vestuario. Java Rodríguez se ocupó del maquillaje y no resulta tan fácil hablar de él, pero sí de los efectos del vestuario.

No cambia de atuendo Jorge de Juan, porque se mueve de su casa a casa de la vecina y es normal que vista algo fresco, ligero, de “estar por casa”.

Muchos personajes cambian su atuendo aunque sea ligeramente para cambiar de escena. Es normal que lo haga el personaje de la Mujer Joven porque debe salir a la calle, a un parque, a una hora que ella dice ser intempestiva. y sobre lo que llevaba en la escena 1 se arropa un poco más.

La Mujer Mayor, en cambio, algo más abrigada en la escena 2, se quita el sobretodo y aparece con un traje de punto, bien cortado, para denotar su clase social a pesar de estar en un asilo. Ella misma ha dicho que

aún es joven y así lo parece, con una discreta elegancia, no propia de un “asilo”, sino de un centro moderno para mayores.

La Mujer Vieja, muy acorde con el personaje masculino que representa haber sido, aparece en escena con unos zapatos varoniles, de los llamados “de cordones”, pantalón y jersey severo. Un atuendo muy bien pensado, sin quitar exquisitez a esa clase media que pertenecen los personajes en general y propio todo de la gran ciudad, no de poblaciones o de zonas periféricas.

Cuando la Mujer Vieja sale a la calle a buscar a su hermano, hoy vagabundo, también se pone una parka corta, propia de su línea. En cambio el vagabundo siempre tiene ese aspecto miserable y abandonado característico.

El Niño viste con la consonancia propia de la edad, moviéndose entre lo “normal” y lo transgresor, pero sin estridencias ni extremismos. También su padre, en el cuarto de baño lleva un batín de seda, un nuevo signo que ratifica la posición social y en la escena siguiente se arropará con un traje gris funcional para estar en la estación.

Bien vestida está La Chica que también deja la ropa de abrigo que llevaba en la estación para estar en casa de sus padres y su padre, Hombre Mayor, aparece con un delantal puesto que está cocinando y vemos los útiles propios-lechugas, lenguados, ...-, . Cuando más tarde va a casa del

Chico, lo encontramos vestido muy elegantemente, no olvidemos que su papel era de un “narciso”.

El chico es un chapero al uso y su ropa es juvenil vaqueros y polo, la misma ropa que lleva en su casa, la lleva también para comer en casa de su madre.

Y la madre, con delantal mientras come con su hijo, se lo quita, más bien se lo arrebatata cuando llega el vecino joven y parece rejuvenecer ella también.

Por lo tanto, la conclusión es que la ropa es importante en esta pieza, no es trivial o intranscente, dando igual lo que se pongan en escena. Aquí no sólo caracteriza a los personajes, también al grupo social al que pertenecen y lo que es más importante, la variación del atuendo se debe a los cambios de escena, por situaciones diferentes y ayudan a la ubicación de distintos espacios y circunstancias por parte del espectador.

---

## **OTROS RECURSOS TÉCNICOS: LOS EFECTOS ACÚSTICOS**

---

De la música podemos decir que no parece ayudar a crear la atmósfera requerida. Oímos música en cada cambio de escena a escena coincidiendo con los oscuros. Son de distinto tipo: jazz, blues, boleros, tangos.

En una ocasión, en la escena 3 suena una melodía suave con la que bailan recordando su amor las dos mujeres (Mujer Mayor y Mujer Vieja), que enseguida se interrumpe , rompiendo ese dulce momento. A ellas les gustaba el rock y el tango, que curiosamente no se oyen.

Ya hemos comentado en apartados anteriores, que los OSCUROS que sirven de diferenciación a las distintas escenas hacen que la pieza se alargue excesivamente y resulte pesada para llegar al final. Cada oscuro se ameniza con música que va siendo diferente en función de la problemática que presente la escena siguiente. Pero estas pausas son largas, en ocasiones, y sin tener que cambiar muchos decorados, atrezzo, etc... tremendamente largas, lo cual es atribuible también a la dirección y a la realización del espectáculo.

---

## CONDICIONES DE LA REPRESENTACIÓN

---

En una entrevista con Itziar Pascual, Guillermo Heras se sinceró de esta manera

**Yo sufrí un cerco en el CNNTE ante el estreno de Sergi Belbel. Algunos de los que le pusieron a parir estaban en el jurado que le ha otorgado el Premio Nacional de Literatura Dramática después. Los que le criticaban ayer, hoy le reconocen como maestro. Y para tener maestros hay que estrenarlos en su momento. Para que se estrellen, si hace falta, porque no hay gran autor que se haga en el gabinete. Y para que el dramaturgo descubra sus errores literarios<sup>189</sup>**

Por otro lado, sabemos que con este estreno se cerraba el Teatro Olimpia, que más tarde fue demolido y con él un proyecto de captación de jóvenes autores noveles de los que siempre está tan necesitado el teatro, para que su ciclo sucesorio se vea ininterrumpido. Para sustituirlo se pensó en varias ideas, que luego han quedado en quimeras, fantasías, que nunca

---

<sup>189</sup> PASCUAL, Itziar. “Guillermo Heras: más claro, el agua”. REVISTA ESCENA , marzo, 1997, nº 37 (pp.51-52)

se han llevado a cabo. Como dijo un articulista, “ a aquel estreno fue mucha gente”, como suele ocurrir en todos los entierros.

Trabajar en aquella obra como lo hicieron Guillermo Heras y su equipo, con la ilusión y la confianza de una obra digna e importante ( y el tiempo les ha dado la razón) en un clima tan nefasto, debió ser muy duro.

---

## CONDICIONES DE LA RECEPCIÓN

---

El público acogió muy mal la obra y Guillermo Heras lo atribuyó a la crítica nefasta que apareció en EL PAÍS, escrita por Eduardo Haro Tecglen

**Bueno, es evidente que el señor Haro T. conmigo mantiene una relación de conflicto desde que yo estaba en Tábano, o sea, que mantenemos una relación muy agria. A mí me sigue pareciendo un extraordinario intelectual. Le tengo mucho respeto como pensador social y todo eso, pero me parece que tiene un terrible problema y es que no le gusta el teatro, y hace una tarea que le pesa un poco y entonces ese respeto que le tengo en las columnas de EL PAÍS me causa más problemas, por las arbitrariedades que ha cometido un ser tan inteligente con respecto a mucha gente, que es tan variada como Buero, La Fura, pero bueno, al margen de todo eso, la crítica fue muy injusta con respecto a Belbel. La crítica..., me acuerdo, más o menos el titular era “ Da mucho asco”, entonces eso te quita ya las ganas de ir al teatro. Curiosamente este personaje , el sr. Haro, al cabo de cuatro años le da el Premio Nacional de Literatura Dramática a Belbel por la obra “Morir”. Realmente es una incoherencia, son personajes que a mí no me regalaron nada, sino que la etapa del Centro de Nuevas Tendencias fue una continua confrontación con la crítica, sobre todo madrileña y en ese sentido pues creo que Belbel padeció también la incomprensión en un momento determinado.(..) tuvimos una crítica mala por parte de algunos, tibia por parte de otros y entonces no funcionó como yo esperaba que funcionara por Belbel, no por el montaje; fue medio, tampoco fue un desastre, y lo más maravilloso del tema es que los actores cada día defendían la obra y a partir de su experiencia siguieron con ella.<sup>190</sup>**

---

<sup>190</sup> ENTREVISTA CON G. H. EN 2000



Un texto como éste que nos ocupa, con claras influencias de Schnitzler y su obra “*Las ronda*” (Belbel llamará a su obra “una ronda de desarraigados”), con influencias también de André Gide y de su obra “*Les nourritures terrestres*” que este autor escribió más o menos a la misma edad que Belbel “*Caricias*”, nos lleva a una cultura teatral que no podemos ocultar. Los dos textos tienen (uno más que otro) un cierto carácter provocativo capaz de irritar (más Belbel) a cierto público.

En el caso de la obra de Gide, éste escudriña los hogares y Belbel hace lo mismo: observa, mira tras las ventanas de los hogares de la gran ciudad. Los dos no ven lo mismo. Belbel ve un odio que paraliza la convivencia, sólo resuelta al final para transmitir una cierta paz.

Y, esto, claro está, molesta.

Un texto que habla de la violencia que, a veces, supone la ciudad en las relaciones humanas, no es lo mejor, lo que se quiere ver, pero Belbel no aclara

**Pensaba que la representación reducirá mucho esa impresión de lectura porque la parte humana que aportan los actores redime la violencia que se vive en escena.<sup>191</sup>**

---

<sup>191</sup> Recuerdos cedidos por el autor

Él cree que la ciudad en general, o bien ciudades como Barcelona y Madrid marcan mucho a las personas

**Son ciudades en las que todo ha de apuntar al éxito, a la fama, a la prosperidad, a la gloria en definitiva; y a veces pienso que debajo de la caricia, de la gloria, se esconde un pequeño infierno, el de nuestras ridículas y poco interesantes relaciones personales.<sup>192</sup>**

Y aunque fueran temas ya vistos, pero renovados, la fuerza del lenguaje, el compromiso del autor, más humano que ideológico, no eran aptos para un sector de la crítica que influyó muy negativamente en la opinión pública en ese momento.

Curiosamente, como plantea Heras, con el tiempo se tuvieron que replantear sus opiniones y sus juicios y terminar entronizando a un gran autor y hombre de teatro- Sergi Belbel-, que es como está considerado hoy.

Y respecto a la CRÍTICA, vamos a señalar en primer lugar, por su importancia, la de Enrique Centeno

**Estas “caricias” son la mayor parte zarpazos amargos, durísimos, muy críticos sobre las relaciones humanas y sobre todo familiares. Encierran una poética estremecedora donde los sentimientos de odio o de venganza, de hastío o de amor incofesado surgen con poderosa intensidad en un ejercicio valerosísimo en que el autor no se ha puesto barrera alguna a la hondísima introspección que produce asombro, que llega incluso a escandalizar en su clave de farsa tragicómica. Se trata de una construcción poliédrica, nada lineal, como**

---

<sup>192</sup> PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. “Sergi Belbel aborda el drama urbano”. EL PERIÓDICO, 26-2-92 p. 50

otras veces ha ensayado Belbel, y cuyas aristas van encajándose sutilmente a lo largo del espectáculo más en el sentido conceptual que el narrativo, que se conserva premeditadamente como un puzzle desgajado, y no podía ser de otro modo.<sup>193</sup>

Y otras como la del estreno en Logroño, en el Teatro Bretón

(...)Se trata de un retrato realista de una sociedad que no quiere asumir la enfermedad de la soledad y el desencanto.

“*Caricias*” encierra una poética estremecedora sobre los sentimientos de odio, venganza y hastío, llegando incluso a escandalizar en su clave de farsa tragicómica. Es un texto abierto con un lenguaje de frases cortas, trepidante y rítmico, donde los actores, enlazados en una especie de ronda schnitzlerniana, se ven obligados a completarlo con su acción en un escaprio escénico muy sobrio(...) <sup>194</sup>

Y alguna más, por ejemplo de tipo negativo

(...) Las audacias, cuando se quedan en la superficie, cuando no alteran las bases fundamentales de la creación teatral, están llamadas a ser simplemente una moda para un sector de público más joven, con menos escrúpulos, más inquieto o con más ganas de evolución. Pero simplemente arañarán esas gestualidades atevidas la superficie del problema. En el fondo, el teatro ni se daña ni se beneficia por tales alternativas que nada alternan (...) <sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> CENTENO, Enrique. “*Caricias como zarpazos*”. DIARIO 16 27-5-94 p.44

<sup>194</sup> E. E. “*Caricias*” de Sergi Belbel, esta noche en el Teatro Bretón” La Rioja 18-10-94 p. 83

<sup>195</sup> DE LA HERA, Alberto. “*No es nuevo*”. Ya 4-6-94 p.42

Y la de ABC, también poco positiva

**(...) Loque saca Belbel es una muestra de brutales rupturas de pareja de cuyas psicologías no nos dice nada. Sí, en cambio, de sus sucesivas relaciones sexuales-**

**Ahí es donde Belbel, para impresionar, para crear una sensación de fuerza, abusa del lenguaje, lo lleva a la pornografía. Cuando no se permite diálogos de brutal e inútil lenguaje obsceno, como en la separación del amante que reprocha a la mujer el olor nauseabundo de su sexo y ésta, más sutil, lo castiga achacándole su nauseabundo olor a fracaso, que es uno de los toques, sorprendentemente, más finos de todas estas situaciones fuertes pero carentes de ligazón psicológica suficiente. Las rupturas violentas de los que descubren que ya no tienen nada que decirse: la hija que odia a la madre y la empuja a la soledad de una residencia de tercer edad, el niño que raja al viejo insultador, la felación de un encuentro homsexual, no son más que muestras en las que el autor apunta más hacia el escándalo que hacia la profundidad.**

**El “remake” resulta muy inferior al modelo y sin embargo muestra una capacidad de Belbel para lo duro, para lo atroz que pide mejores motivaciones, estructuras dramáticas más efectivas, más reales.  
(..) <sup>196</sup>**

Y una crítica negativa más, en este caso de Santiago Trancón en EL

MUNDO

**Nos dice el director-escenógrafo que “en este texto la palabra actúa como un arma demoledora”(…) porque la obra sí es demoledora, pero demoledora del teatro y del lenguaje. Que a estas alturas alguien pretenda provocar demoliendo no se sabe qué, es andar un poco descarriado. Pero si tal empeño se quiere hacer a través del realismo más zafio, un realismo, para colmo, inverosímil, gratuito y teatralmente insulso, es ya puro desvarío. (...) Soy de la opinión de que ni el sadomasoquismo ni el naturalismo ( que aquí no llega ni a Zola) jamás han dado una obra de arte para la escena. Llene Vd el escenario de**

---

<sup>196</sup> “Caricas, la muestra y el modelo en la Olimpia”, ABC 4-6-94 p.43

**todas las miserias humanas y no habrá producido por ello un átomo de arte. Además para “reality” ya tenemos la televisión-basura. (...) <sup>197</sup>**

Las CRÍTICAS del estreno anterior en Barcelona, fueron variadas

**Como se estrenó en el Romea (sede del C.D.de la G.) se ve el apoyo institucional**

Gonzalo Pérez Olaguer opina

**Sergi Belbel con esta obra confirma la personalidad de su teatro**

Joaquim Vila i Folch considera que S. Belbel “no ha pujat el llistó de la línia de qualitat de la seva producció” y critica “l'excessiva ambientat” y la “irregularidad difícil de lligar” y sin embargo, Xavier Casáu elogia la habilidad del autor<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> TRANCÓN, Santiago “Provocadores de la nada”. El MUNDO , 9-6-94, p. 52

<sup>198</sup> Material cedido por el autor sin clasificar

---

## OPINA EL AUTOR

---

Atendemos a los recuerdos del propio Belbel

Hace ya tres años que escribí esta obra y me queda algo lejana. Sólo recuerdo con nitidez la escritura de esas dos primeras escenas, la tibia acogida de la crítica y las contradictorias reacciones de los espectadores (auténticas carcajadas, enternecedoras sonrisas y silencios tensos, al lado de violentos comentarios reprobatorios, pero nunca indiferencia) en la puesta en escena que realicé con la compañía del Centre Dramàtic en el Teatro Romea de Barcelona. Pronto la olvidé. Sin embargo, y he ahí lo inesperado y lo excitante del teatro y de la escritura dramática, la obra continuó, fuera de mí, con vida propia. “*Caricias*” es, si no mi obra preferida, sí la que más satisfacciones me está dando en estos últimos años: la he visto en Lisboa, en París, en Berlín, con puestas en escena arriesgadas e interesantísimas; existen traducciones a otros idiomas minoritarios (como el catalán): danés, finés, croata, pronto estará traducida al ruso... Ni yo mismo me lo creo, soy el primer sorprendido y siempre pregunto a los traductores y directores que se interesan por ella qué le encuentran. Me hablan de “fuerza”, de “ritmo”, de “rabia”, de “dolor”, de demasiadas cosas que me halagan, demasiadas cosas de las que apenas me acuerdo, de las que no soy consciente por tener seguramente la cabeza en otro sitio, en lo que estoy escribiendo ahora- una apacible, sencilla, tierna y delicada historia de amor...

Ahora la veré, por fin, en español, con una puesta en escena de Guillermo Heras, la primerísima persona que confió en mí y se interesó por lo que escribía (mucho antes de que alguien me conociera incluso en el teatro catalán) y que apostó decididamente, temporada tras temporada, por mi trabajo, como por el de muchos otros en el campo del teatro y la danza españoles contemporáneos ( y español significa aquí, él lo sabe bien, un conjunto de comunidades y ámbitos culturales y lingüísticos heterogéneos) y lo introdujo en Madrid, en esta Sala Olimpia de la que guardaré un entrañable recuerdo gracias a ese estupendo equipo profesional. Nunca acabaré de agradecer a Guillermo

y a todos los miembros de su equipo la confianza, el apasionamiento y el apoyo entusiasta y sincero por nuestro trabajo. Pienso que su labor por la dramaturgia española contemporánea será reconocida, dentro de algún tiempo – desgraciadamente, siempre es así- como decisiva para la historia reciente de nuestro teatro. Que “Caricias” esté ahora en sus manos es, para mí, un honor. Gracias, Guillermo, y per molts anys!<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> RECUERDOS CEDIDOS POR EL AUTOR

---

## TEATRO Y CINE

---

Los jóvenes autores, a veces, pueden representar sus piezas teatrales, pero eso sí, “superando” dificultades “insuperables”. Los criterios de programación no ayudan a estos jóvenes y las salas no quieren riesgos porque un autor joven implica menos público.

Sergi Belbel hace la siguiente valoración

**El teatro se ha convertido en un arte minoritario si lo comparamos con el cine. Como hay menos teatros que hace años, se han creado los circuitos alternativos, que permiten ensayar a los autores jóvenes con un público también joven, que poco tienen que ver con aquel teatro comercial que yo, aquí, en Barcelona, ya no he conocido.**<sup>200</sup>

Y como diría Mauro Arminio (crítico de EL PAÍS)

**Teatro joven, con otra letra para la eterna canción de la angustia y de la soledad, la incomunicación o la violencia, el hambre o la nostalgia de una felicidad que tal vez nunca existió, pero se anima en la memoria de los personajes: seres que no tienen nada que decirse, abandonados de asilo sin más rescoldo que una mirada de odio hacia la vida que se fue. Niños que aprenden a vivir o morir con pautas distintas a las señaladas por los viejos valores...un rosario de despojos y fragmentos de una realidad minimal, que parece invocar un parentesco**

---

<sup>200</sup> RECUERDOS DEL AUTOR



con la narrativa impuesta en los años ochenta en Estados Unidos con Raymond Carver al frente, y tal vez con esa carga de profundidad que pone en la descripción superficial de la existencia David Mamet, dramaturgo y guionista cinematográfico que también puede considerarse como ejemplo de la ruptura con el teatro de la década de los 50: la misma superficialidad aparente de las tramas, idéntico escamoteo del conflicto dramático para escribir otro REALISMO.<sup>201</sup>

No es la primera vez que se le compara con David Mamet y con otros autores, directores y guionistas, cuyas obras también han pasado por el periplo que estamos estudiando. Veremos ahora como la tragedia escrita en la literatura ( T. L. = Texto Literario), que se ha convertido en tragicomedia, a veces, en la escena ( T.R. =Texto Representado), pasa a ser un simple drama en el cine(T. C. = Texto Cinematográfico= ¿Guión?). Estudiaremos cambios y diferencias y también similitudes y analogías.

---

<sup>201</sup> ARMIÑO, Mauro. "El horror cotidiano". EL PAIS (BCN-SUP 1 ) 21-5-94 p.24

---

## DEL TEATRO AL CINE

---

“*Caricias*” es el primer texto dramático de Sergi Belbel que se adapta al cine. Pons recurrió primero al maestro Benet i Jornet con “*Actrices*” y ahora al discípulo Belbel para realizar versiones literarias (mucho antes a Quim Monzó).

Las ideas que encontramos en la película no son nuevas. La desesperanza, la falta de afecto, la insensibilidad, en general, aparecen en varios autores nuestros como Buero, o en foráneos como Edward Albee, Neil Simon o David Mamet. Todos han sido llevados al cine en mayor o menor medida, pero el espectador de hoy no quiere ver sus propios problemas ni en el cine ni el teatro. Tal vez sí, curiosamente en la Literatura. Y los dramaturgos, por contra, siguen opinando, como Mamet, que el “ teatro debe escenificar la vida del alma”, y puede que esté en lo cierto.

Para que nos llegue todo esto, el cine tienen más distribución, más publicidad mediática que el teatro y/o la Literatura. Y cuando encontramos

que las tres cosas se funden en una como es el caso, pues debe ser motivo de alegría.

Texto Dramático+ Texto Representado+ Texto Cinematográfico

Vuelve siempre el mismo tema manido de la fidelidad, que ahora queremos rescatar, porque si estamos hablando de textos que se mantienen, y decimos textos, porque la adaptación puede consistir como es el caso, en convertirlo en imágenes y añadir algunas más por el carácter explícito de éstas, aunque el texto se conserve. Ya dijo el cineasta Peter Greenaway que el cine todavía no existe como tal, lo único que tenemos son cien años de textos ilustrados.

También deberíamos pararnos a reconsiderar, como nos indica el profesor Ríos Carratalá (1999:221), si “la obra seleccionada se puede considerar como un posible lastre para la película”, y podemos afirmar rigurosamente que no es el caso, más bien lo contrario, el texto le da cierta luz a la película.

Y es necesario añadir que la película no tiene grandes concomitancias con la representación en los escenarios y eso que parte de un guión co-elaborado con el propio escritor Sergi Belbel.

Siguiendo al profesor Ríos Carratalá, recordemos que anota que “*el éxito popular de una obra teatral no supone ninguna garantía de éxito para la adaptación*” (y ejemplos tenemos en “*Bajarse al moro*”, con

numeroso público en las representaciones y sin embargo, una película fallida) . En el caso que estamos tratando, “*Caricias*,” como puesta en escena, tuvo poco público y una crítica mayoritariamente negativa, como ya sabemos, pero la película gozó de gran reconocimiento dentro y fuera de nuestras fronteras como veremos a continuación.

Y es que, claro, inevitablemente ,se tiende a comparar película y texto y lo que no podemos ni debemos hacer es examinar la película con criterios literarios, ni ver el texto cinematográficamente desde el principio. Pero esto es inevitable también, porque Mario Paoletti (1992:40) ya dijo que el lector tiende a “ver” con su imaginación el texto en imágenes (su propia película) y el espectador de cine no. Él asegura que la diferencia está entre lector/espectador, pero nosotros creemos que no debemos perder de vista las diferencias de discurso entre el autor y el cineasta y no olvidarnos de la puesta en escena en forma de “teatro” propiamente dicho, ni las diferencias del espectador de teatro (que tienen una visión general del espacio y el contenido de éste) y el espectador de cine que ve lo que otros previamente han seleccionado.

¿Por qué lo seleccionan? Para que sea significativo. Ya dijo Herbert Musterberg hace mucho tiempo que el cine debe reflejar emociones

Francisco Ayala ( 1988:81) declara al respecto

**Cuando se anuncia, una película como adaptación de una novela o un drama, resulta difícil negarse a la tentación de establecer un juicio comparativo entre ambas producciones y de medir la cinematografía con el criterio de la literaria. Nada más falso, sin embargo, que este punto de vista. La novela o la pieza teatral que sirve de base a la película en la misma forma y con el mismo alcance que podría haber servido de argumento inventado ex profeso,(...) todo quiere ser una obra de arte y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas y aún cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirán a creaciones diferentes.**

El espacio, el tema, el mensaje forman parte de lo que se quiere transmitir en una obra dramática; si después pasa a seleccionarse como guión dice Luis Tomás Melgar ( 2000: 21 y ss.)

**Un guión es la traducción de un tema al lenguaje audiovisual. La forma de poner un tema al alcance de la realización audiovisual.**

Y se eligen aquellos sucesos, pasajes, temas, como les queramos llamar, que intentan dar respuesta a las necesidades propias de todos nosotros y por tanto nos vemos comprometidos, nos identificamos con el/los protagonista/s.

Cine y Literatura tienen en común lenguaje, personajes, temas y algo más, con la única finalidad de contar historias

En el caso que nos ocupa, el director se ha limitado a “ilustrar” el texto, el cual ha sido íntegramente trasladado a las páginas del guión

Sobre este aspecto comenta Guillermo Heras

**Ventura Pons creo que es un director que por lo menos plantea la idea de que está ante una obra de teatro. Quiero decir, que, en general, en “*Caricias*” está prácticamente el texto, hay trozos largos, digamos, y todo eso, pero el texto es prácticamente el de Sergi, hay un gran respeto. Cuando vi la película recuerdo que continuamente oscilaba entre lo que yo había pensado y lo que veía ahí. Pero al salir, en general pensé: Yo podría haber hecho esta película, o sea, quiero decir, me pareció que era una propuesta muy honesta, muy directamente y tal. Ahora también pienso que esta obra se podría trasladar al cine de una forma menos teatral, mucho más cinematográfica, entre comillas... de haber roto la línea de “*La ronda*”, haber mezclado, en fin, todo eso.**

Guillermo Heras defiende la tradición que ha habido en España de llevar textos al cine, pero que últimamente se había perdido y se recuperó hace unos pocos años, con las piezas de Alonso de Santos y de Sanchís Sinisterra y añade

**Son lenguajes diferentes, los americanos tienen una tradición mayor, pero ¿por qué? Porque sus autores Arthur Miller, D. Mamet, T. Williams son muy cinematográficos, escriben ya pensando en el cine. Tú lees a Mamet y ves un guión cinematográfico. Y los autores españoles no(...) porque pones una didascalia “coche a gran velocidad” y como seguimos absolutamente prisioneros del naturalismo en el teatro español la gente lee eso y dice no puede ir un coche a gran velocidad por el escenario. Y así no se quiere ver su traslado al cine. (...) Yo iba para director de cine (...) El hecho de que yo quiera dirigir una película,**

**incluso te diré que mis referentes en la puesta en escena tienen mucho más que ver con el cine y a los actores les digo : recordar tal o cual escena de tal película y no les digo de tal obra de teatro o tal montaje (...), de cualquier manera yo pienso que, tomemos un texto, “*Caricias*”, es un texto teatral, no un guión cinematográfico. La película de Ventura Pons es su película, quiero decir.**

Para concluir tomaremos prestadas palabras del profesor Ríos Carratalá ( 1999: 7 y ss.)

**Las relaciones entre el cine y el teatro son tan intensas como heterogéneas(...)El estudio del teatro del siglo XX no se debe hacer sin tener en cuenta el referente cinematográfico.**

Y lo que es más importante

**Tal vez lo más adecuado para evitar polémicas estériles sea partir de un hecho indudable: la independencia de la película con respecto a la obra adaptada**

---

## ARQUITECTURA DE LA ADAPTACIÓN : VISUALIZACIÓN DEL CINEASTA

---

Ventura Pons, vuelve a adaptar un texto dramático y pasa de un autor catalán -Josep M. Benet i Jornet-, a otro -Sergi Belbel-.

Ya había sorprendido este cineasta a todos cuando después de sus comedias y otras películas , da este giro artístico dedicándose a la Literatura y el Cine, con un cambio apreciable de estilo y de registro con “*El perquè de tot plegat*” de Quim Monzó, en 1994. En 1996 no pareció tener mucha suerte con la adaptación de “*Actrius*” y ahora en 1998 lo intenta con “*Caricias*”.

Tres pesos pesados de la literatura catalana: Quim Monzó, Benet i Jornet y Sergi Belbel, muy a tono con la clara intención de Pons de hacer el cine catalán más exportable.

Son obvias las influencias en Ventura Pons de películas norteamericanas tales como “*Vidas cruzadas*” de Robert Almann, o “*Gran Cayon*”.



Jordi Costa <sup>202</sup> ve también piruetas estructurales de filmes como *“Pulp fiction”* o *“Before the rain”*. También la revista Cinemanía de febrero de 1998 (p.29) la relaciona con *“La Ronda”* de Max Ophuls y dice

**A los que van al teatro les recordará a *“Reigen”* la obra de juventud (que parecía de madurez por su desencantado cinismo) de Arthur S., que adaptó Ophuls en la que se inspira *“Caricias”*. (...) Un trabajo a partir de la literatura catalana que se aparta de esa tradición naturalista que suele regir en las adaptaciones de nuestro cine. Pons no teme incurrir en el teatro o en el sketch, pues sabe que el formato narrativo importa poco si, como él, se encuentra la forma adecuada de rodar las cosas**

Terenci Moix fue más allá y la película le lleva a recordar a Bergman, Dreyer, Satyajit Ray, Fassbinder o Pasolini y dice que sólo los muy enterados pueden aducir su origen escénico.

Nosotros podemos decir que Ventura Pons pretende, además de exportar teatro y cine catalán, acercarnos al universo del hombre que todos compartimos. Para ello crea una atmósfera con una fotografía reseñable de Jesús Escosa que nos lleva a un ambiente intimista con esos colores sepia, marrones, amarillos y anaranjados en los interiores y los oscuros propios de la noche con la luminotecnia que caracteriza a ésta. Lo oscuro que separaba las escenas en el teatro se

---

<sup>202</sup> COSTA, Jordi. “Cruelles y tiernos”. El País de las Tentaciones, 6 de febrero de 1998, p.11

convierte aquí en un semioscuro, en un oscuro con luces de neón, de colores y de semáforos propio de la gran ciudad.

Esa división de escenas que estudiábamos previamente, aquí Pons nos la ofrece con un tráfico rápido , que en las primeras escenas se para en los semáforos si son automóviles, o en las estaciones de metro si es éste. El tráfico rápido va pasando por las grandes avenidas, túneles, carreteras de unión y por las callejuelas que caracterizan la ciudad, menos en la última escena, en la cual ese tráfico rápido circula para atrás en una especie de rebobinado que conecta la última escena con la primera.

Ventura Pons, como cineasta, no quiere dar una visión distinta de la que ya discurrió el dramaturgo, pero, atención, sí ofrece una versión muy diferente de la que vimos en los escenarios de la mano de Guillermo Heras.

Decimos esto, porque hemos defendido en este trabajo que la obra está escrita en clave de tragedia, de tragedia urbana de unos seres que simbolizan a todos los que vivimos y nos movemos en las grandes urbes y enfermamos de sus síntomas.

Guillermo Heras transformó el texto en una tragicomedias, puesto que decíamos que en momentos - claves de la obra, como el final de la primera escena o el monólogo de los olores, la gente se reía y mucho. Puede ser una risa que alivie la tensión dramática que se desprende del

texto en el escenario, porque, sinceramente, las situaciones y las palabras no son risibles, aunque fuera el efecto que consiguió Heras en su montaje.

Ahora Ventura Pons opta por ofrecer algo diferente, ni la tragedia de Belbel, ni la tragicomedia de Heras. La película está escrita y filmada en un tono de DRAMA, muy loable a nuestro modo de ver

Si entendemos por DRAMA un conflicto entre los personajes, que se expresa por sus diálogos con vivencias de momentos especiales, graves, de la actividad humana que suelen interesar y conmover, éste lo es y muy bien reflejado.

Y esto es lo que ha logrado Pons. No resulta tan impactante como la lectura neutral, fuerte, dura, TRÁGICA, pro no tiene ese punto de dulzura con el que parece almibarizala Heras, con besos y caricias al comienzo, durante y al final del espectáculo. Pons opta, como decimos, por plantear un conflicto tenso, propio de los temas que toca: homosexualidad, violencia física y verbal, incomunicación, conflictos generacionales, ...pero que resulta reconocible en nuestras conductas y nuestro entorno y sabemos muy bien que no es precisamente agradable. Se limita a constatarlo y no deja que reflexionemos . La película, pues, es como una pintura, la vemos, nos identificamos y el resto corre de nuestra cuenta.

Un aspecto que marca este aspecto de DRAMA en la película es el final. Rememoremos:

-En el texto (TRAGEDIA) el final quedaba abierto a la esperanza con una caricia, la primera del texto entre la madre “*mejor todavía que una madre*” y el vecino joven. Un final de ternura materno-filial.

-En la representación (TRAGICOMEDIA) la obra termina con los personajes de la madre y el vecino que empiezan acariciándose y terminan besándose apasionadamente, dando lugar a otra relación que no se sabe cómo puede terminar, o incluso nos lleva a pensar que acabará mal como las que anteriormente hemos conocido. Es un amor “¿PASIONAL?”

-En la película (DRAMA) las imágenes transmiten lo que el texto de Belbel tenía escrito ya y esa ternura entre la madre y un chico que podría ser su hijo está muy clara y muy conseguida. Ese final es claramente dramático, todo acaba mal, todos los personajes sufren, padecen, están atormentados, pero algo se puede conseguir todavía.

---

## RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL Y PREMIOS

---

-Presentada, con éxito de crítica y público en la BERLINALE el 16 de febrero de 1998, en la sección PANORAMA (Berlín)

-Festival de Turín (Italia)

-Festival de Seattle (USA)

-F. de L'Age d'Or, Bruxelles (Bélgica)

-F. de Montreal (Canadá)

-F. de Toronto (Canadá)

-F de Bogotá (Colombia)

-F. de Toulouse (Francia)

-F. de Los Ángeles (USA)

-F. de Washington (USA)

-F. de Tesalónica (Gracia)

-F. de La Habana (Cuba)

-F. de New York (USA)

**PREMIOS :**

-Mejor Director a Ventura Pons en el Festival de Turín (Italia)

-Mejor Actriz a Mercè Pons del Ojo Crítico RNE

---

## SINTAXIS FÍLMICA

---

La tensión dramática no es exclusiva del teatro .

Virginia Guarinos (1992: 15) explica

**En un primer momento, el cine más que imitar procedimientos teatrales, hacía teatro filmado, y así se observa en las entradas y salidas del cuadro por parte de los personajes, marcando escenas, movimiento de actores en horizontal, la presentación del rostro a cámara, los movimientos lentos y exagerados, los actores que saludan al final del fim o algún que otro telón cerrado, nada extraño de ver incluso en algun film de Georges Méliès**

El incidente desencadenante en una película debe estar cuanto antes y lo tenemos a los escasos 5 primeros minutos del comienzo de ésta, cuando la pareja protagonista en ese instante se golpea con una crudeza que “descoloca” al espectador, porque no hemos visto que las palabras y la situación sean graves ni suficientes para haber llegado a esa acción.

Es, como todo incidente desencadenante, sorprendente e imprevisible y hace girar la acción a la búsqueda de una explicación para este hecho.

El profesor Ríos Carratalá (1997: 96-97) dice también que es importante que tenga algo que ver con el título y en este caso, la paradoja irónica que presenta es muy digna de mención. El contraste caricias/golpes es muy significativo y muy valioso.

Las tres partes sobre las que se suele montar una película, no se aprecian muy bien aquí al mantener la estructura del texto literario primitivo, pero aún así los puntos de giro, normalmente 2, necesarios para que la acción se mantenga en movimiento sin perder el interés, vendrían marcados por

-PRIMER PUNTO DE GIRO: El monólogo de la mujer madura (Julieta Serrano), que a su vez, inmediatamente ,confiesa su relación lesbiana con la otra mujer, porque es otro suceso con el que se cambia la dirección de la historia, porque ahora llegamos a un cierto nivel de entendimiento.

Cuando las cosas parecen previsibles y van encajando los personajes , la amante de ella que a su vez es hermana del vagabundo y la historia parece quedar clara, llegamos al

-SEGUNDO PUNTO DE GIRO con la historia del Niño que no tienen un comportamiento acorde con la edad que tiene y así con sus problemas sexuales, de drogas y marginación, la historia se hace más intensa.



---

## SEGMENTACIÓN DEL FILM

---

Este film da comienzo con una noche urbana iluminada por las propias luces de la ciudad. Un tráfico recogido por la cámara a una velocidad de registro mayor de la normal nos da un recorrido de la cámara a modo de vehículo lanzado vertiginosamente por las calles y avenidas. Son breves segundos que se repetirán 9 veces a lo largo de la película para marcar las escenas de la escritura dramática y las diferentes escenas de la representación.

Equivalen a los OSCUROS, tan pesados y largos que entorpecían el entendimiento en la puesta en escena.

La 10ª vez que aparecen estos segundos de tráfico rapidísimo la marcha es hacia atrás es un rebobinado rápido también y sirve para enlazar la última escena (EPÍLOGO en el texto escrito) CON LA PRIMERA.

Acabará la película con una imagen de la noche, en la calle también, pero sin tráfico esta vez. Pasan unos segundos hasta que una bicicleta, muy, muy despacio, recorre la pantalla de abajo hacia arriba, al

tiempo que empiezan a aparecer los títulos de crédito. Aún deben pasar unos segundos más hasta que aparece un nuevo movimiento en pantalla, que en este caso es una peatón, una mujer que cruza en diagonal y segundos después un segundo peatón, hasta llegar al oscuro definitivo del final de la película.

Por otra parte queremos destacar una distinta forma de segmentar la película no en cuanto a la FORMA , sino en cuanto al TIEMPO. La fragmentación temporal que sufre el film también merece consideración si nos damos cuenta que puede dividir la película en dos partes, ya que después de aquel tráfico rápido nocturno y urbano, aparece un reloj grande, que nosotros identificamos como el de la PLAZA DE CATALUÑA , que marca las 10: 05 de esa noche.

Cuando volvemos a ver este reloj estamos entre lo que consideraríamos en el texto literario las escenas 9 y 10, es decir, antes de que el Chico llegue a casa de su madre a cenar con ella. Luego, al marcharse, después de haber cenado llegará el vecino magullado por los golpes de su compañera a pedir aceite y será curado por la madre.

Pons separa en un núcleo las conocidas escenas de la 1 a la 9 y un segundo bloque con la 10 y el Epílogo.

La diferencia está clara al aparecer en pantalla el reloj de la Plaza de Cataluña que ahora gira sobre sí mismo y además las manecillas

van hacia atrás, en sentido contrario al real. Marca desde la 1 h. hasta pararse de nuevo en las 10: 05 h del comienzo de la trama y la película.

Lo próximo que vemos es la misma secuencia y los mismos planos que vimos al inicio de la película. Empezaba con un chico que entra en un portal donde un vecino está recogiendo el correo. Ni se saludan. El que ha entrado, un chico joven, comienza a subir la escalera seguido del que recogía el correo, joven también, pero algo mayor que el primero. El chico se queda en el primer piso y entra en una vivienda, mientras que el hombre continúa subiendo al piso superior.

Al comienzo de la película, la cámara seguía al hombre que llegaba al segundo piso y abría. A partir de ahí surgía la incomunicación y los golpes de la pareja.

Ahora, cuando la película toca a su fin, en esta “segunda” parte, en vez de continuar con el segundo hombre y subir al segundo piso, nos quedaremos con el joven que abre y cierra la puerta del primero y a continuación le veos que termina de cenar con su madre y charlan cada uno, como siempre, como todos los personajes, de sus propios problemas sin escuchar al interlocutor.

Cuando este Chico se va de la casa de su madre, enseguida se oirá el timbre que marcará la llegada del vecino pidiendo aceite, y la

madre le curará y terminarán acariciándose de una forma materno-filial.

Posteriormente veremos la calle y la noche y el fin de la película.

---

## CÓDIGOS SONOROS

---

Francis Vanoye (1995: 34-37) ha catalogado los siguientes códigos empleados por el cine:

a/ Códigos no específicos : música, textos escritos, palabras, mímica y gestos, objetos representados en el plano, vestuario, roles de los personajes y temas de la narración, ruidos y composición de la imagen

b/ Códigos específicos: movimientos de la cámara, variaciones de la escala del plano, montaje de los planos, utilización del fuera de campo visual y sonoro y combinación de imágenes y palabras.

Aquí vamos a ocuparnos de los CÓDIGOS SONOROS . En primer lugar de la BANDA SONORA ORIGINAL de la película que corre a cargo de Carles Cases y que es un gran acierto del film. Acompaña en clave de melodía lenta, todos los diálogos.

Por otro lado la secuencia del baile en el Centro de Tercera Edad, con música de vals se superpone con lo que cada una de ellas escucha en

su mente, una un rock y otra un tango. No escuchan lo que realmente suena, sino lo que quieren oír, lo que marcó sus vidas (una de ellas bailando un tango, descubrió que no le gustaban los hombres y otra bailando rock descubrió el mundo y sus complicaciones), pero pronto la música de sus cabezas se interrumpe y se vuelve a oír la que bailan todos: la real, aunque ellas no vivan en esa realidad.

Cabe destacar también la música de los enlaces con la velocidad vertiginosa del tráfico o el metro. Es una mezcla de percusión y trompeta con sordina, que se reitera machaconamente y con una tonalidad triste y monótona que acompaña muy bien y encaja perfectamente en las imágenes.

Y nos parece muy encomiable la canción con la cierra la película y que se empieza a escuchar con las últimas imágenes de la ciudad , de noche, en calma, casi sin personas, tranquila y despacio; es María del Mar Bonet, que canta un poema de Josep Palau y Fabra, al que ella misma pone una música lenta, tal vez triste, pero que embarga los sentidos con esa voz cálida de María del Mar Bonet tan característica. A la guitarra Felin Gasull. El título es :

Jo em donaria a qui em volgués ( Yo me daría a quien me quisiera)

Muy bien elegido, de acuerdo a la temática desarrollada en la película en la que nadie se puede dar a nadie, porque nadie quiere a nadie.

Amar es dar y recibir, una combinación que no existe en el film y la canción habla de ello.

Pero el sonido es más que la música y debemos reseñar aquí, como ya hemos mencionado en otras películas de Pons y otros cineastas, el doblaje. Está grabada en catalán y doblada al castellano bajo la responsabilidad de Alberto Trifol. La audición es buena y es necesario decir que siempre es un tanto a favor que los intérpretes sean bilingües.

---

## CÓDIGOS VISUALES

---

Leer imágenes no es fácil, la percepción parece inmediata, pero la captación nos da algo diferente: un significado; sobre todo si partimos de que el lenguaje cinematográfico (construido por imágenes) resume varios códigos que necesitamos descifrar.

La producción de imágenes manifiesta un modo de ver las cosas, una ideología, y la recepción también puede y debe hacerse desde esa óptica.

Uno de los aspectos más interesantes, visualmente hablando, es la separación de “escenas-secuencias” como ya hemos anunciado que está grabada a mayor velocidad de la que normalmente se hace con la cámara (24 frames). En otros casos, otras películas, las separaciones que ocasionalmente crean convenientes se llevan a cabo con fundidos, o Woody Allen en “*Maridos y Mujeres*” con un “barrido” horizontal. Aquí la cámara, como un coche, en la ciudad, corre como loca, fuera de control.



Sólo dos decorados artificiales: una inmensa cocina y un cuarto de baño. El resto es natural: la estación de Sants en Barcelona (salas de espera), la estación de Sarriá, el Centro Cívico en Las Corts convertido en Residencia de la Tercera Edad...

Y volver a mencionar la conseguida fotografía de Jesús Escosa, que arropa muy bien el contenido del fim.

---

## SECUENCIAS DEL FILM

---

Si partimos del concepto de SECUENCIA como un conjunto de planos que forman una unidad dramática con una cierta conexión espacial y/o temporal, podríamos decir que hay tantas como escenas en la obra de teatro, más los enlaces que sirven de división más las tomas de los relojes, más la inicial que se repite casi al final con otro seguimiento y los recuerdos de las andanzas nocturnas del Niño.

En total 11 del texto + 2 de los relojes + inicial que se repite + 10 de enlace + los tres recuerdos del niño, es decir, 27, que a su vez con las diversificaciones de espacios de algunas de ellas pueden llegar a 38 o bien 40 si añadimos las tomas de calle que ven los personajes desde sus ventanas.

El Primer enlace presenta el tráfico rapidísimo.

A continuación el reloj de la Plaza de Cataluña, en un poderoso primer plano sobre un fondo de noche urbana. Gira sobre sí mismo marcando las 10: 05 h.

La tercera secuencia, de iniciación es la que se analizará a continuación. Presenta a un hombre abriendo el buzón en el portal cerrado de su casa, en un tramo que hay entre la puerta de la calle y las escaleras. Ambos espacios están separados por una puerta de cristal decorado. Mientras, un muchacho joven abre la puerta de la calle, pasa junto al hombre sin saludarle y abriendo la siguiente puerta, que retiene el hombre, empieza a subir por la escalera pesadamente. El hombre que ha cogido el correo le sigue, lentamente también y con sonoros pasos de cansancio que se perciben en la escalera de madera. Llegamos al primer piso y el chico abrirá la puerta de su vivienda, mientras vemos al otro que continúa subiendo hasta el segundo, donde a su vez abre la puerta.

Cuando se repita esta secuencia casi al final de la película, en vez de acompañar al hombre al segundo piso y ver cómo entra en su casa (la incomunicación y los golpes), nos quedaremos en el primero, donde entró el chico y veremos lo que ocurre a continuación (la cena con su madre), por tanto la primera es más larga que la segunda.

La cuarta secuencia sería la primera escena correspondiente al texto, de los golpes entre la pareja.

Volvemos a un enlace con tráfico rápido.

5ª secuencia: la segunda escena diversificada en dos espacios: cafetería y parque, por lo tanto se pueden contabilizar como dos.

Nuevo enlace , en este caso con el metro rapidísimo que se para en las estaciones y luego pasa los túneles velozmente.

7ª secuencia: la tercera escena, también diversificada en 3 espacios: comedor, habitación y sala de baile .

Nuevo enlace con tráfico que para en los semáforos.

8ª: la cuarta escena del texto.

De nuevo enlace con tráfico loco

9ª : 5ª escena del texto. Importante porque los recuerdos del Niño de sus andanzas nocturnas aparecen en 3 momentos diferentes, en los que vemos la casa donde se abastecen de droga y se duchan, el espacio de los ocupas y el parque donde se reúne con los amigos de su hermano.

Otro enlace con tráfico parece que por calles más estrechas.

10ª: escena 6ª con dos espacios: la cama matrimonial y el baño con el niño y el padre.

Nuevo enlace con tráfico veloz, pasando por puentes que nos lleva a la estación de Sants en Barcelona.

11: escena 7ª. Aquí los espacios son 4: la sala de espera, la tienda de revistas de la estación, la caja donde hacen efectivas sus compras y el andén del Euromed que está a punto de coger la chica.

Nuevo enlace con tráfico rápido

12: escena 8ª

Nuevo enlace, tráfico velocísimo , esta vez por callejuelas sin semáforos.

13: Escena 9ª con diferentes espacios que son: el coche que entra en una calle y aparca, y la casa del chaperero.

El enlace cambia. Túneles y tráfico rápido, pero hacia atrás.

El reloj gira sobre sí mismo y tiempo va en contra de las manecillas del reloj hasta que se atrasa y vuelve a la misma hora: las 10:05 h.

Llegamos ahora a la secuencia del inicio que ahora se queda en el primer piso.

14ª: Escena 10

La madre por la ventana ve cómo su hijo se aleja de la casa cruzando la calle

15: EPÍLOGO

Volvemos a ver la calle, pero ahora sin tráfico, sigue siendo de noche y las luces de las farolas iluminan el asfalto. Pasa bastante tiempo

hasta que un ciclista cruza la pantalla de forma muy lenta y después aparecen un par de peatones, sin prisa tampoco.

---

**ESTUDIO DE UNA SECUENCIA**


---

SECUENCIA QUE SE REPITE

<b>CONTENIDO</b>	<b>PLANO</b>	<b>ÁNGULO</b>	<b>TIEMPO</b>	<b>CÁMARA</b>
Reloj	Detalle	Normal	5''	Fija
Buzones	Detalle	Ligera inclinación	1''	Panorámica horizontal
Mano que abre el buzón	Detalle	Normal	2''	Continúa la panorámica
Cara de David Selvas	Primer plano	Normal	2''	Continúa la panorámica
Portal desde detrás de los cristales que separan los buzones de la escalera. Se abre la puerta	Plano general del portal	Ligero picado desde las escaleras	12''	Fija

y entra el chico mientras Selvas ve el correo.				
Se abre la puerta de cristal y suben	Planos medios	Ligero picado desde las escaleras	7''	Panorámica de seguimiento.
Siguen subiendo. Barrotes.	Planos medios desde las rodillas hacia abajo	Contrapicado	9''	Panorámica de seguimiento en ascenso
Suben	Planos medios	Picado agudo	10''	Travelling de seguimiento
El chico entra en su casa. Primer piso. El otro continúa un tramo más de la escalera	Medio/americano	Normal	4''	Fija



Hasta aquí se repite después, pero en esta primera ocasión continúa con David Selvas que llega a su casa y cierra la puerta tras él en el segundo piso. esta parte no se repetirá posteriormente.

Los sonidos que escuchamos son los del buzón al abrirse, la puerta de la calle que se abre y se cierra y la de cristales, interior, con los mismos movimientos. Se oyen también los pasos cansinos, lentos, en la escalera de madera al subir.

Son significativos los picados para acentuar la situación dramática y los contrapicados oponiéndose a aquellos. Poca profundidad de campo, al estar en una escalera y un portal.

---

## **PLANOS. ENCUADRES. ANGULACIÓN**

---

Los movimientos de cámara, así como los diferentes planos, encuadres y angulaciones producen diferentes significados en quien los ve y por eso también son elegidos en los montajes para crear una efectos determinados.

En esta película predomina absolutamente los PRIMEROS PLANOS; las caras de todos y cada uno de los personajes se nos presentan con claridad, par que podamos identificar toda la expresión facial, gestos, miradas, tan significativos y cualquier rictus que ayude o complemente una explicación: Cómo le cae sangre de la nariz a la Mujer joven,el gesto de dolor de la cara de David Selvas en el suelo, la cara de Rosa María Sardá al borde las lágrimas, cuando escucha lo que no quiere oír de labios de su hijo su desamor, etc...

Los enlaces son todos del tipo GRAN PLANO GENERAL, así como las veces que vemos la calle a través de las ventanas cuando miran los personajes o el de la estación en la sala de espera. Todos ellos como

sabemos sirven para describirnos la situación en la que se encuentran los personajes.

PRIMEROS PRIMERÍSIMOS PLANOS o PLANOS DE DETALLE, tenemos por ejemplo en la primera secuencia cuando vemos los buzones, de los que sacará el correo el Hombre Joven o muy destacable es el de la penúltima secuencia, cuando llama el vecino y antes de abrir la puerta la Mujer, vemos un plano de detalle de cómo corre el cerrojo . Su lectura es muy significativa : De nuevo las barreras que nos ponemos todos en las relaciones de unos con otros. Luego lo descorrerá y ese será el principio de las relaciones. Parece que Ventura Pons nos quiere decir : “HAY QUE DESCORRER LOS CERROJOS (tal vez del corazón)

Y por supuesto, son significativos los del reloj, grandes. El reloj ocupa toda la pantalla.

Algunos planos medios y planos americanos, para que veamos los movimientos de los personajes con algo de fondo. Los encuadres abarcan más espacio y podemos situarnos: suben por escaleras, están en una cocina. La profundidad de campo así nos lo indica. En el encuadre caben más elementos.

Los planos medios cortos para no caer en la trampa de los primeros planos repetidos, que serían muy difíciles de ver constantemente (como ocurre en algunas películas de I. Bergman), pero que amplían poco

más. Otros medios largos para encajar más la acción. Y los planos americanos o llamados de  $\frac{3}{4}$  los utiliza para introducir en el encuadre más de una figura que se estén moviendo por el espacio.

Los planos medios cortos están en todos los diálogos, donde Pons no arriesga nada. Sigue la técnica del campo-contracampo, difuminando la figura que no habla y que suele quedar de espaldas o en un lateral. Dada la importancia del diálogo y que no ha variado una coma, sino, al contrario ha introducido más texto, el campo-contracampo es muy abundante.

Si nos referimos a los movimientos de cámara debemos mencionar el travelin paralelo al diálogo de la madre y la hija cuando caminan por el parque. Las panorámicas, con la cámara sin moverse de su base y girando sobre su eje en horizontal o hacia arriba o abajo (cuando suben las escalera, por ejemplo). Es, probablemente, el tipo más utilizado, los movimientos de panorámica.

Muy importantes nos parecen los movimientos de cámara veloz, en coche o metro que se desplaza por la ciudad y, en maravillosa contraposición, nos encontramos al final una cámara al ralentí cuando se abre la posibilidad de la comunicación, como debió parecerse a Pons al final.

El travelling circular y repetido más lento alrededor de las dos mujeres que charlan en el banco del parque ( y primera inclusión de un plano con dos adolescentes que pasan cerca de ellas, a los que después conoceremos)

Pero tal vez debamos pararnos en la caricia, la primera que surge en la película al final de toda ella. La cámara es lenta, muy lenta para que veamos el movimiento de la mano por la mejilla de él, de la mano de él sobre la de ella, e incluso en un momento, dos encuadres se superponen, tal vez para que nos recreemos con la visión tan ansiada de lo que no hemos tenido a lo largo de la película.

Las angulaciones suelen trascurrir de forma normal o neutra, pero encontramos excepciones como las que hemos visto en el estudio de una secuencia o la magistral de la bañera con el niño dentro cuando va a entrar Sergi López, en un plano cenital muy conseguido.

Merece especial consideración la inclusión de planos ajenos a la historia del momento para ir introduciendo otros personajes cuyas vivencias conoceremos después. Así por ejemplo, además del mencionado de los chicos, cuando ellas siguen discutiendo en el parque, lo hacen cerca de unos columpios donde esos adolescentes beben y charlan en la noche. Cuando posteriormente conozcamos la historia del Niño y sus amigos, al llegar al parque de los columpios con drogas y alcohol, mientras charlan ,

veremos al fondo un banco en el que están sentadas, parece que charlando, una mujer joven y otra que sabemos es su madre porque las vimos al comienzo de la película.

El chico que en la segunda secuencia se cruza con el hombre joven del segundo piso al que pegará su mujer tras haber sido golpeada ella por él, lo volveremos a encontrar al final de la película con su propia historia. Ocurre varias veces: como decimos: planos insertados que anuncian o recuerdan personajes de la película. Ya dijimos en páginas anteriores que Pons nos hace un guiño sobre las vidas entrecruzadas a la manera de Robert Allmann o de películas donde también se engarzan historias de diferentes personajes como Gran Cayon o Magnolia ( con Tom Crouise), todas ellas, a nuestro modo de ver magníficas películas, tanto por el contenido como la forma en la que están articuladas.

Todo esto nos cuenta Ventura Pons, con su cámara,, porque ya sabemos que en el cine el narrador de historias se hace presente mediante la subjetividad de las imágenes que capta con su cámara.

---

## **VALORACIÓN ESTÉTICA**

---

Veamos en primer lugar la Ficha Técnica

### **FICHA TÉCNICA**

**TÍTULO :** CARICIES

**PRESUPUESTO:** 140.000.000 de pesetas

**DURACIÓN :** 94 MINUTOS

**NÚMERO DE COPIAS :** 10 EN ESPAÑOL, 11 EN CATALÁN Y 1 EN V.O.S.

**DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN:** VENTURA PONS

**AYUDANTE:** ORIOL FERRER

**SCRIPT:** M<sup>a</sup> JOSÉ GARCÍA

**AUXILIAR:** DANIELA FORN

**MERITORIO:** RAFAEL CORTÉS

**DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN.-**XAVIER BASTÉ

**AYUDANTE 1 .-**PASQUAL OTAL

**AYUDANTE 2.-IVÁN SAPENA MAS**

**SECRETARIA.-ESTEFANÍA FERRER**

**ASESORÍA LABORAL- PEP PAGÉS**

**CONTABILIDAD.-FRANCESC NAVARRO**

**MERITORIOS.-EDUARDO RODERGAS/OLGA JABAL**

**FOTOGRAFÍA .-JESUS ESCOSA**

**FOQUISTA.-TONI GARCÍA**

**AUXILIAR.-PATRICIA GONZÁLEZ/ ORIOL BUSQUETS**

**OPERADOR VÍDEO.-JEN-LUC DUCHASE**

**MAKING OFF.-ELISABET PONS**

**FOTOFIJA.-PERE SELVA**

**DIRECTOR ARTÍSTICO.-GLORIA MARTÍ**

**AYUDANTE DE DECORACIÓN.-MARGARIDA GENOVA**

**AUXILIAR.-MERCÉ PARÉS**

**SASTRA.-NEUS CLIVELLA**

**REGIDORA.-GLORIA MARTÍ PALENQUES**

**ATREZZO.-HÉCTOR GIL**

**CONSTRUCTOR.-PEDRO GASPAR**

**ASISTENTE.-MATEO TYKAS**

**MÚSICA.-CARLES CASES**

**ORQUESTA Y DIRECCIÓN: C. CASES**



**MÚSICOS:** CARLES CASES, XAVIER SERRANO, XAVIER FIGUEROLA, FABIEN MICHELETTI, JORDI BUSQUETS, JAUME BADRENES, VICTOR VERGÉS, ANDREU UBACH, LLUIS RIBALTA, JOAN RECTOREL

**REGISTRO.-**ESTUDIOS KAY

**TÉCNICO DE GRABACIÓN.-**JOAN ANTONI CASTAÑO

**ASISTENTE.-**ORIOI PÉREZ

**PRODUC. MUSICAL.-**CCP TACET, S-L-

**REGISTRO.-**BITABEAT

**SONIDO DIRECTO.-**BORIS ZAPATA

**AYUDANTE.-**XAVIER PALOU

**MERITORIO.-**JORDI CORTINA

**MONTAJE-**PERE ABADAL

**EDICIÓN.-**MONTAJE DE MOZART, S L.

**MERITORIO.-**JOAN VALLVERDÚ

**CASTING.-**PEP ARMENGOL

**FIGURINISTA.-**MARTHA FLORES, S. L. ALAN GROUP

**MAQUILLAJE.-**MONTSE BOQUERAS

**PELUQUERÍA.-**MARÍA SÁNCHEZ

**JEFE DE ELECTRICIDAD.-**JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ

**ELÉCTRICOS.-POLI RAMIRO, JORDI JUANI, JAVIER GUERRERO**

**JEFE DE MÁQUINAS.-CARLES GUERRERO**

**MAQUINISTA.-CARLES GUARDIOLA**

**MERITORIO.-XAVIER TORRES**

**EFFECTOS ESPECIALES BERNAT PUIG**

**CÁMARA.-SERVICE VISION**

**MATERIAL ELÉCTRICO.-MOLE RICARDSON**

**MATERIAL MÁQUINAS.-GRIP PERFORMANCE**

**MATERIAL SONIDO.-D.J. SOUND**

**TRANSPORTE.-MODASA**

**CATERING.-APATS, S.C. C.L.**

**LABORATORIO.-IMAGE FILM**

**NEGATIVO.-KODAK**

**ESTUDIO DE SONIDO.- O. T. LEVER**

**MEZCLAS.-FRANCS GÓNGORA, JOAN VIDAL**

**SALA EFECTOS.-KIKO VIDAL**

**DOBLAJE AL CASTELLANO.-ALBERTO TRIFOL**

**CONSULTOR DOLBY.-JAUME PUIG**

**GRÁFICA.-JORDI ALMUNI, VINIZIUS YOUNG & RUBIO**

**CRÉDITOS.-MARIONA OMEDES**

**TÍTULO DIGITAL.-CINEFECTO**

**JEFE DE PRENSA.-JOAN ESTRADA**

**PRENSA MADRID.-ANA CÁMARA.**

Con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1997.

Un punto de interés para la VALORACIÓN ESTÉTICA, sin duda alguna es el MONTAJE. Ventura Pons siempre recurre a un profesional consagrado, Pere Abadal, con el que ha trabajado en sus películas anteriores. A él se debe la técnica de la consecutividad de los planos, cortantes, que pasan continuamente y que dan una sensación de ritmo ágil entre las escenas y más gracias a los enlaces de tráfico loco con los que se unen dichas escenas. Los distintos planos se montan con una ligereza que no solo dan a la película frescura, sino un movimiento que no encontrábamos en la puesta en escena. La película no resulta lenta ni tediosa, gracias a la habilidad del montaje.

Jean Mitry creyó siempre que el cine copiaba estructuras dramáticas de piezas teatrales y que nunca superó su obsesión por este rival más antiguo y respetado.

Sobre los aspectos técnicos con los que se puede leer un film destacamos la fotografía. Siegfried Kracauer quiso demostrar que el cine es más un producto de la fotografía que del montaje, pero no pudo probarlo con claridad, bien es cierto que las películas inglesas siempre cargan las tintas sobre la buena fotografía, o como ya hemos adelantado, los efectos que persigue Pons se encuentran en el rastro de I. Bergman o Passolini. La fotografía y la música son destacables, tal como ya hemos estudiado en páginas anteriores.

Los planos no tienen mucha variedad, más bien se repiten primeros planos con algunas alternativas intermedias que sirven para que descansa la mirada del espectador, pero las angulaciones son muy buenas porque están cargadas de significado.

Mención aparte y con gran merecimiento debemos destacar los TÍTULOS DE CRÉDITO, a los que Pons siempre presta mucha importancia. Al comienzo de la película sólo aparecen productora, director y guionistas. A continuación el título de la película –CARICIAS- está escrito en caracteres grandes con letras que parecen flotar en el agua y, con ese movimiento ondulante, allí, en el agua que no vemos, desaparecen . Nada más. Los nombres de los actores y de todo el equipo técnico, tan extenso, más los agradecimientos a las casas que colaboran en el vestuario actual, más los sitios en los que les han permitido rodar, etc... sólo los

encontramos al final de la proyección y mayoritariamente después del oscuro final, sobre negro y con la música, magnífica de María del Mar Bonet.

Volvemos a repetir lo acertado de incluir planos de personajes que aún no conocemos o ya hemos visto entre los planos de la historia que nos están contando en ese momento.

Y queremos señalar también el acierto de las incursiones de los recuerdos del Niño en blanco y negro, con una tonalidad acercándose al azul que da esa sensación de lo pasado y vivido en flash-back. Muy buena.

Y el plano final

**El plano final de “*Caricias*” tiene una belleza estática de cine experimental<sup>203</sup>**

Y debemos hablar de cómo resuelve Pons la secuencia de la felación que Guillermo Heras en teatro solucionó mal, como él mismo nos indicaba, con un espejo que era más bien una lámina metálica, dividida en una especie de tríptico, que sólo dejaba al descubierto el torso de Pepe Martín.

---

<sup>203</sup> ENTREVISTA CON GUILLERMO HERAS

En el montaje que vimos en la sala “El Montacargas” de Madrid, el Chico desenvolvía un espejo de marco rococó dorado cerca, pero la escena se resolvía poniendo a los actores frente al público, de tal manera que la cabeza del Chico ocultaba los órganos sexuales del hombre mayor, que simplemente tenía la ropa ligeramente bajada.

Pons sale del apuro, como diría Terenci Moix de la siguiente manera

**Jordi Dauder como señor que complica las teorías de los espejos de Cocteau colocándoles delante una felación en lugar de un Jean Marais. El ejecutor del acto es otro joven intérprete, Roger Coma, de quien debe decirse, en máxima justicia, que constituye un placer para connaisseurs. Sin duda los conocedores ya entienden.**<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> MOIX, Terenci. “Camino de perfección”. DIRIGIDO POR . Febrero de 1998, p.7

---

## EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS EN EL CINE

---

La VIOLENCIA, sin duda en el cine es más impactante. Su falsa realidad se nos presenta tan duramente, los golpes que dan y reciben los componentes de la pareja inicial, en planos americanos, y las expresiones de gran dolor en primeros planos nos producen un aguijónazo terrible. El cine es realidad o al menos, lo aparenta tan bien que el espectador entra de lleno en su trampa.

Una vez captado esto, que nos se encontremos con la violencia verbal: el odio de la hija a la madre o reconocer las circunstancias de la madre, por las cuales no puedes experimentar ninguna clase de compasión, te ayuda mentalmente a comprender hasta cierto punto, sólo hasta cierto punto.

En el cine los temas se presentan con mayor impronta y forzosamente llegan a la mente y al corazón Es una característica del poder de la gran pantalla.

El lesbianismo, la homosexualidad, temas de integración social común en nuestros días, aquí se nos presentan de una forma grata (en el caso de las dos mujeres) y por eso se necesita sacar al espectador de esa tónica (trampa también) y ver las consecuencias de ese hecho (el daño a otras personajes en la figura del marido-hermano).

La homosexualidad, nos lleva aquí al comercio carnal. A los chicos, jóvenes, que se venden por dinero, por independizar su vida, sin darse cuenta que están más atrapados aún. El propio Sergi Belbel explica

**De forma general, la homosexualidad es algo que no me interesa en absoluto Pero personalmente es algo que siento muy cercano, porque varios amigos míos lo son. En cualquier caso, lo que he intentado con esta obra es que las escenas se sucediesen entre sí de forma que hubiese varios tipos de relaciones personales en situaciones llevadas al límite.**<sup>205</sup>

Esta película presenta todos los temas crudamente; la presencia sexual es muy fuerte: desnudos integrales ( la mujer de la casa que vende la droga al Niño, el padre que se baña con su hijo, el chapero que practica la felación al señor mayor egocéntrico) y los verbalizados : “olor del coño”, las alusiones al miembro viril, las alusiones al acto sexual, al aborto, al adulterio.

---

<sup>205</sup> VIGO, Miguel. “La escritura no es un arte solitario, sino más bien solidario”. EL OBSERVADOR (ESPECTÁCULOS), 17 de febrero de 1992, p.61



Todo parece propio del cine actual, desinhibido, amoral, carente de sensibilidad, pero en la película son “zarpazos” como decía Enrique Centeno para el espectador y su pensamiento.

Ventura Pons ha confesado

**Es una obra muy dura, pero necesitaba contar estas historias. En “*El porqué de las cosas*” hablaba de la vida”, en “*Actrices*” de la muerte y ahora hablo del amor, aunque los personajes se empeñen en negarlo<sup>206</sup>**

Aparte de las influencias ya vistas, también se enlaza esta obra de Ventura Pons con las conocidas “short cuts” de Carver por sus estructuras aproximadas.

---

<sup>206</sup> RUIZ DE VILLALOBOS, “Caricias”. IMÁGENES DE ACTUALIDAD, octubre 1997, p.47

---

## ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES: LA OTRA INTERPRETACIÓN

---

Ventura Pons declaró

Tras una segunda lectura de “*Caricias*” reconozco haberme quedado colgado de sus personajes y descubrí las grandes posibilidades cinematográficas que ofrecía la historia.<sup>207</sup>

Veamos

### FICHA ARTÍSTICA

TÍTULO: CARICIAS

GUIÓN: SERGI BELBEL Y VENTURA PONS

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN: VENTURA PONS

---

<sup>207</sup> RUBIO, Teresa. “Belbel: Vivo del teatro, pero me gusta más el cine. EL PERIODICO, 23 de julio de 1997 p. 43

INTÉRPRETES:

DAVID SELVAS

LAURA CONEJERO

JULIETA SERRANO

MONTSERRAT SALVADOR

AGUSTÍN GONZÁLEZ

NAIM THOMAS

SERGI LÓPEZ

MERCÈ PONS

JORDI DAUDER

ROGER COMA

ROSA M<sup>a</sup> SARDÁ

Otros intérpretes: Jordi Cercós, Sandra Pascual, Guillermo Pardevila

Por tanto, un elenco conocido propio del cine.

Está claro que la percepción del espectador cambia según se acerca a unos y otros personajes de este MICROCOSMOS que nos presenta Belbel. Otro microcosmos distinto, pero microcosmos también, parecido al que presentaban los personajes de “*Actrices*” o de “*Testamento*”. Vemos, pues, una clara influencia .

En el caso de esta película, de INTERPRETACIÓN CORAL, porque efectivamente, es una película de intérpretes de unos personajes que no consiguen amarse, acariciarse y

**en su desesperación existencial sufren la soledad como una maldición bíblica<sup>208</sup>**

Buscan una manera de amar, pero no son capaces, no terminan de atreverse, excepto el último de ellos la mujer, que con el Hombre Joven llegarán a la caricia tan ansiada. Ellos sí se atreven y dejan creer que si ellos pueden hacerlo, los demás también.

Del montaje inicial presentado en el teatro Romea de Barcelona, Ventura Pons sólo ha conservado a una actriz, Laura Conejero, revelación de *“El amor perjudica seriamente la salud”*, aunque no le ha adjudicado el mismo personaje que interpretaba en escena.

Julieta Serrano, vestida de una manera infantil; su hija le dice constantemente que está loca, y anclada en sus recuerdos de adolescente, sigue, casi, vistiéndose así. Muy acertado el efecto, así como lo es siempre su interpretación. Su monólogo reparte ímpetu y alegría en las palabras que así lo requieren. y cuando expresa con rabia que la sangre le llegaba a los talones

---

<sup>208</sup> IMÁGENES DE ACTUALIDAD, FEBRERO, 1998, p. 109

se ríe y vemos un plano de detalle de los pies de ella y enseguida los de la segunda mujer, para mostrarnos que ya están en la habitación de la residencia. Con los cambios de plano hemos visto cambios de espacio .

Y la actitud masculina de Montserrat Salvador, primero con su tónica camisa de cuadros y luego con su decisiva forma de coger a su pareja en el baile. Gestos y expresión corporal muy viriles que dan lugar a una buena interpretación. Ella toma a Julieta Serrano directamente con la forma de una hombre. La luz aquí está muy matizada, cuando se besan, cuando bailan, cuando llora Julieta Serrano al confesarle su antigua amante que no la reconoce. Y nos queda la duda de sí es verdad o no.

Agustín González en su primer papel en catalán está emocionante con los insultos, la locura y luego más sosegado haciendo de “sparring” del niño... Cuando grita desgarradoramente al niño por tres veces: “ No soy un animal, soy un hombre”, su tonalidad llega a lo más profundo.

Y el guiño shakespeariano de su ampliación de texto, cuando manda a la cama al niño, que ya no lo es y dice

-“(..)dormir...soñar”

Y el niño Nahim Tomas, adolescente que casi debuta y lo hace muy convincentemente, aunque luego se dedique a la canción.

David Selvas, actor del que ya hemos hablado en “*Testamento*”, que llegará a ser un actor fetiche de Pons y sobre el que cae la

responsabilidad de la secuencia final con unas caricias muy medidas y con una expresión muy loable, para que no parezca nada sexual. Muy admirable que encuentre una mujer que le quiera, que sepa recibirla como una madre, que tal vez no tuvo. Su mirada, de ojos negros, profundos, que Pons nos sirve tan grandes, tan directamente, tan en detalle, nos ayudan a entender. Es un actor que sabe “dar” en registros cortos.

Y Sergi López (actor internacional desde “*Western*”) del que todo el mundo dice que hizo una interpretación muy natural. Pons que lo descubrió en una obra de teatro “*Brams o la kumèdia dels horrors*”, cuando actuaba con Toni Albà dice de él

**Es una mezcla de Gérard Depardieu y Bob Hoskins. Es una fuerza de la naturaleza<sup>209</sup>**

Sergi López recuerda

**Quan vaig llegir el guió de “*Caricies*”, em vaig adonar que era molt dur i molt teatral, però la pel·lícula m’ha semblat una història molt cinematogràfica<sup>210</sup>**

Y de su papel añade

---

<sup>209</sup> REVISTA FOTOGAMAS , septiembre 1997, p.116

<sup>210</sup> RUBIO, Teresa. “Sergi López debuta al cine espanyol amb “Caricies”. EL PERIODICO. 8 de febrero de 1998, p. 50

**A la Mercè li dic coses terribles, duríssimes. Era important no dir el text amb agressivitat, la violència ja era a les paraules.<sup>211</sup>**

Y llora muy conmovedoramente para todos menos para Mercè que le responde con su sueño donde él cogía un tren y descarrilaba en clara alusión metafórica a lo que está siendo su vida. Es una de las mejores secuencias con la interpretación de ambos.

Y verdaderamente lo es, que le diga a una persona con la que ha tenido una relación no sólo sexual, sino de conocimiento personal mutuo todo lo que le dice es muy duro y tremendo para los dos. Saber decir eso no es fácil y la expresión de la cara y cómo ella se levanta y se va o procura no darle oídos o importancia a lo que le dice él, también es digno de encomio por parte de Mercedes Ponss. Muy digno de elogio. Y su cara y sus ojos cuando se vuelve a la cámara que está detrás, una vez que él se ha ido y ella dice:

-Te odio

Muy buen hacer.

---

<sup>211</sup> Ibídem

Después ya en la cocina de la casa de su padre, con una luz escasa, más metáforas de la ausencia de luz y de la ausencia de sentimientos. Probablemente el diálogo que expresa mejor que ningún otro la ausencia de diálogo propiamente dicho. Aquí Mercè Pons está más natural y eso ensalza su interpretación.

Jordi Dauder también tienen una mirada muy significativa que aumenta el contenido de los primeros planos . Cuando, cansado de la farsa le pregunta a su hija

**-¿Por qué no haces tú la cena?**

Ella contesta:

**-¿Por qué te quieres tanto, papá?**

Y él mira al suelo y luego a ella. Nos pareció una mirada que completaba muy bien el texto añadido aquí por los coautores Pons y Belbel, que ayuda al espectador a conocer el problema del padre. Un señor acomodado, que conduce un Volvo y viste de una manera señorial y elegante, que sabe que gusta las jovencitas; el típico hombre maduro que se niega a envejecer y ahora no tiene más remedio que confesar su edad, confesársela a sí mismo y darse cuenta de que su vida ha sido y sigue siendo un engaño, nadie sabe que compra el amor en los jovencitos, el



engaño a sí mismo también. Los ojos bajos de varias ocasiones dan mayor credibilidad al texto.

Y llegamos a Roger Coma, un joven actor que a nuestro modo de ver da gran credibilidad a su personaje, arropado por la luz amarillenta de su destartalada vivienda adquirida por su condición de chaperero ( tan distinto al personaje que interpretaba David Selvas en “*Testamento*”. Éste vivía muy bien de su profesión , además de encontrarse orgulloso de ejercerla o al menos creérselo así).

Aquí el chaperero interpretado por Comas es un personaje inquieto, nervioso, inseguro de su vida, de su persona y de su profesión . Inexperto, atormentado por el miedo a que se descubra su secreto, en vez de llevarlo con orgullo( como hacía el otro chaperero de la otra obra). Tal vez porque su nivel de vida aún (parece que lleva poco tiempo) no es bueno, no es sólido (alto como el de Selvas en la otra película)

Su piso, con una cama en el suelo y una luz rojiza que arrope sus encuentros con los clientes no le sitúa tan directamente como su profesión requiere; aún pregunta, aún mantiene indecisiones, incluso debe responder que no le tiene miedo. Esas indecisiones se ven muy bien en los movimientos del actor, trasmite muy bien con su cuerpo lo que dice con las palabras quedando así muy complementada la imagen

Después del desnudo integral de Sergi López, para ser su primera incursión en el cine español, ahora tenemos el desnudo de espaldas del chico y la felación resulta un poco ficticia porque los movimientos no se adecúan a las alturas diferentes que requiere esta escena. Pons sitúa el espejo al fondo de la pantalla, tras los actores y así vemos 4 personajes.

Cuando aparece Rosa María Sardá en la pantalla, a veces se cambian los planos para ver secuencias del chico orinando en el wáter de su casa, y mirando hacia arriba, donde a esa misma hora oímos los golpes que se propiciaron David Selvas y Laura Conejero al comienzo de la película. Con el reloj hemos retornado en el tiempo. Después vimos la misma secuencia de entrada en el portal de los dos personajes, pero con final diferente y ahora el chico oye arriba, encima de su piso, los golpes que los otros dos personajes se están dando. Aún así, cena y charla con su madre.

De primeros planos pasamos a planos generales para que veamos el entorno de la madre-R.M. Sardá- y comprendamos de qué situación huyó el chico y cómo vive la madre, aprisionada, encajada en sí misma y sin querer salir de su mundo. Habla de una persona entrecruzada también –la amiga de una hermana de que está en una residencia ( tal vez la mujer mayor, tal vez la mujer vieja) para seguir entrelazando los hilos de la película.

Sardá roba dinero a su hijo de la cartera , está cansada de vivir y tiene un momento de angustia, de llanto, digno de mención, sobre todo cuando el chico quiere una madre y ella nunca ha ejercido como tal y por eso dice

- Y esperar cansa

Y cuando está a punto de llorar en esa clave de tragedia, en la que también la vimos en “*Testamento*”, fuera de sus registros de comedia, cambia y se serena.

Sardá está muy relacionada con el teatro catalán y también ha dirigido obras de Benet . Es un vértice más del triángulo.

El chico se va y aparece David Selvas. Cuando la Sardá le cura, se arrodilla, le mira, le vuelve a mirar más intensamente cuando a él le duele la cura, están muy cerca. Él la mira y ella a él. Primer plano de las dos caras. Ella se atreve a acariciarle levemente y él sonrío también levemente. No se atreven a nada. Ella no sonrío y baja la vista. Él también la acaricia y ahora ella hace una mueca que puede considerarse una sonrisa y vuelve a acariciarle. Entonces él la coge la mano y llegan los planos superpuestos con la última caricia.

Esa superposición da lugar a imágenes muy sugerentes, muy necesarias de ver a estas alturas de la película. Hemos descrito aquí todos los movimientos de los actores en el último momento con campo/contracampo porque nos parecía muy importante de destacar, para poder entender lo que Pons ha visto en el texto, cómo la visto y cómo nos los brinda a los espectadores.

Y con la última caricia ralentizándolos los dos se miran y él vuelve a coger su mano y a acaricirla la cara. Sonríen. Música y la cámara en una panorámica (mientras nos deja a nosotros que terminemos de montar la escena), se desplaza a la ventana y de ahí a la calle en la cual ahora no hay tráfico y todo va más despacio. Una nueva metáfora de cómo debe ser la vida, tranquila para que nos podamos, ver, entender y tal vez acariciar.

Todos los actores dan vida a los personajes relacionándose de dos en dos e introduciendo a continuación a un tercero, que se relaciona con uno de ellos formando otra pareja, que a continuación introducirá un tercero....y así sucesivamente.

Jordi Costa habla de

**Un reparto que confirma nuevamente el sobresaliente nivel medio del actor teatral catalán donde brillan con luz propia. Sergi López, Mercè López-que se había enfrentado a un severo trío de damas del teatro en “Actrices”-, Roger Coma- en un personaje que supura vulnerabilidad por los cuatro costados- y Rosa María Sardá – rompiendo, de nuevo, su popular imagen de actriz de comedia. “Caricias” reserva también**

**sorpresas tan considerables como la presencia de un Agustín González que rodó su papel en perfecto catalán<sup>212</sup>**

Casi todas las críticas realzaron la lección magistral de interpretación de Rosa María Sardá.

Sergi Belbel habla de sus personajes

**Quizá por primera vez he cedido a la tentación de escribir escenas cercanas a problemas vividos directa o indirectamente, y eso es algo que puedo hacer ahora, pero que tal vez no hubiese sido acertado antes, por una cuestión de madurez, sencillamente. Por otra parte me interesaba mucho trabajar las situaciones límites de una forma sintética en extremo. Todos y cada uno de los personajes de “*Caricias*” podría ser el núcleo de una obra, pero he preferido el análisis de los problemas como método de trabajo, centrarme en los hechos por encima de las razones que puedan inducir a alguien a actuar como lo hacen los personajes del texto.<sup>213</sup>**

La práctica del teatro en Pons se nota en dirección actuarial, que aquí vemos en planos que diseccionan completamente el rostro humano, con atención extraordinaria al matiz en la expresión facial.

Son personajes que se expresan con un diálogo de frases cortas, como en las películas de David Mamet, con un lenguaje MINIMALISTA, pero con monólogos larguísimos. Sus discursos no sirven para entenderse, no se encuentran jamás. Expresan una violencia interior cuya carga les agobia y no les deja vivir emociones como la ternura o el amor.

---

<sup>212</sup> COSTA, Jordi. “Cruels y tiernos” EL PAIS DE LAS TENTACIONES, 6 de febrero de 1998, p 11

<sup>213</sup> Recuerdos cedidos por el autor

Más que otros personajes presenta varios tipos de mujer, aunque no podemos menospreciar a los hombres (jóvenes, chaperos, homosexuales y niños perdidos en la vorágine de la ciudad).

Sobre los actores de la película, Guillermo Heras opinó

**El cine para mí es un referente continuo en el teatro, para mí como director, pero nunca cuando hago teatro me pongo en la tecnología del cine, digamos que lo que interesa es ver cómo puedo tomar determinadas cuestiones poéticas, de ritmo, etc..(...) Yo he visto “Caricias” en muchos montajes con más o menos actores. Yo la monté con todos, pero he visto otras donde los actores se cambiaban los papeles y podría haber múltiples posibilidades (...).<sup>214</sup>**

Laura Conejero, llega incluso a llorar en la cocina después de que su pareja la pegue, con lo cual su personaje gana en dramatismo, y, refleja muy bien en su cara, después de verse la sangre, que ha tomado una decisión. Cuando le habla a él sobre la cena, ya tiene tramada la venganza. Está en sus ojos y en su cara, lo hemos visto perfectamente en los primeros planos que nos ofrece Ventura Pons.

---

<sup>214</sup> ENTREVISTA CON GUILLERMO HERAS

---

## CRONOTOPOS

---

En el texto nunca se menciona Barcelona, pero es la ciudad que conoce el autor y que maneja Pons. Aunque puede ser cualquiera otra también.

**Es una ciudad, Barcelona, o cualquiera que marca la vida de once personajes, símbolo de todos las personas que viven en las ciudades**

Pons eligió esta ciudad, su ciudad, por ello más conocida y rodó en el mes de agosto, cuando la ciudad está más vacía y lo hizo de noche porque sus personajes reflejan el lado más oscuro y porque según dijo, él es también un ave nocturna.

Así reconocemos el reloj de la Plaza de Cataluña, la estación de Sants, el Euromed, , la Diagonal...

Sobre este aspecto Belbel confirmó

**El hilo conductor entre ellas es, en cierto sentido, la ciudad. Todos los personajes se mueven en un entorno urbano, difícil, que propicia el desamor, los malentendidos y este ambiente está recogido en cada escena. Cada una de ellas es una pequeña historia de un intento de comunicación frustrado<sup>215</sup>**

Y esto es lo que ha sabido reflejar a la perfección Ventura Pons.

Todos los personajes se desencuentran en la noche urbana, un escenario claustrofóbico, que añade más frialdad a las ya frías historias que vemos.

Esa Barcelona de noche, con imágenes aceleradas al estilo del director Wong Kar-wai, que sirven para enlazar con las diferentes historias que les ocurren a los personajes.

Belbel llegó a decir que la ciudad genera una energía negativa a lo largo de toda la obra.

Respecto al TIEMPO, los personajes se mueven en un tiempo real de 24 horas pero tratado de forma no cronológica.

Es por tanto una película bien ubicada.: fecha, estación, época; para ello se vale imágenes: el reloj, las vestimentas, los coches, el diseño urbanístico y el mobiliario de lugares reconocibles por nosotros: la

---

<sup>215</sup> Recuerdos cedidos por el autor



estación de Sants, el reloj de la Plaza de Cataluña, etc....porque para expresar el tiempo el cine no dispone de tiempos gramaticales y solo puede representar manifestaciones concretas con imágenes.

Las referencias son constantes. Primero el reloj, luego la preparación de la cena, la salida nocturna al parque, de noche, pero no excesivamente tarde y luego el salto a la cena en la residencia, el baile posterior y la llegada a la habitación doble para dormir ( atemporal). Cuando va ver a su hermano a la calle dice que en su reloj son las 9 y media y después vuelve a decir que son las diez menos cuarto y que cerrarán la residencia

Atemporales son los recuerdos de los días anteriores del niño. Cuenta especialmente una noche, que no es la mima que tratamos, porque en ella llegará tarde a su casa, cuando sus padres ya duermen y se dará un baño, que será compartido por su padre, al despertarse éste con el ruido de la música alta que tiene el niño.

---

## VALORACIÓN CULTURAL Y HUMANA: EL CINE COMO REFLEXIÓN

---

Quisiéramos comentar aquí la crítica que en su día hizo el reconocido Terenci Moix y a la que tituló “Camino de perfección”

**De visión completamente imprescindible y gozada segura, esta obra es un alucinante desplegable sobre la soledad urbana, un fecundo catálogo de personajes marcados por el aislamiento e imposibilitados para cualquier contacto afectivo; símbolos, pues, de una tragedia de nuestro tiempo que sus autores parecen suavizar de vez en cuando con toques de alta comedia y más de una incursión en la herencia del absurdo. Son , sin embargo, concesiones aparentes, administradas con rigor impecable por la sabiduría de la mano que mece la cuna. En realidad el humor que soma en algunas escenas de “*Caricias*” es tan ácido como un limón en un velatorio.**

**Perpetrado para la escena por un reputado valor del teatro catalán, Sergi Belbel, el inquietante texto parece reconvertido para el cine por Ventura Pons, en una exhibición de facultades que roza el virtuosismo. Que tanto el autor como el director son dos zorreznos de mucha consideración lo demuestra la complacencia en el juego con los diversos niveles de lectura, pero sobre todo la precisión en el dibujo de atmósferas oprimientes partiendo de una constante transgresión de la apariencia.**

**De sus dos anteriores adaptaciones literarias- *El porqué de las cosas* y *Actrices*- puede decirse que Pons salió con sobresaliente. En este caso se lleva a casa un cum laude, al tiempo que instaura una anomalía en la hora presente del cine español(...) y me apresuro a decir que la versión de ventura Pons va más lejos que su original escénico el cual, por lo menos cuando yo lo vi, me pareció perjudicado por la dirección del propio autor, víctima de la autoindulgencia (...)**<sup>216</sup>

Dijo alguien :

“El mal no es ajeno a nadie y por tanto, nadie está capacitado moralmente para juzgar a sus semejantes con superioridad”

Nos podría servir muy bien de mensaje sobre el que reflexionar.

¿Cuántas veces no hemos vivido situaciones semejantes con nuestro entorno: diálogos que no sirven para comunicarse, desencuentros que amargan, relaciones que queremos pero para las que no encontramos la pauta?

La palabra, tan importante en los textos y tan desequilibrante en la vida. Cada vez más las palabras sirven menos para decir lo que queremos decir. Hablamos y cada uno escuchamos una cosa .

¿Qué nos han querido decir? Y damos vueltas o captamos significados diferentes o connotaciones que nos llevan a otro sentido diferente y que por lo tanto, distorsionan el mensaje .

Esto es sobre lo que debemos pensar.

De aquí deberían salir preguntas tales como:

-¿Sabemos escuchar?

-¿Queremos escuchar a los otros?

-¿Nos interesa algo más que no seamos nosotros mismos?

-¿Vivimos situaciones de angustia que no podemos manejar?

¿Cuándo y cuánto hemos llegado a la violencia verbal?

Entre otras.

Casi todas las películas que hemos citado con las que se relaciona la que tratamos, tienen también en común las dinámicas de no entendimiento entre unos y otros, amores por personas que no se corresponden y jamás podrán hacerlo, encuentros que se pierden y pérdidas que nos hacen encontrarnos a nosotros mismos.

También nos hace llegar a pensar en la independencia de los grupos de presión, en asumir las desgracias, en no trasladar nuestro sufrimiento a otros, a los que después hacer responsables. Y que lleguemos a la conclusión:

“En realidad no somos como creemos ser.”

El hombre no es capaz de triunfar sobre sus dificultades, no sabe manejarlas y por eso no puede ponerles solución.

La obra no ejerce influencia sobre el espectador si no es la de aconsejarle pensar; esas imágenes quedan en la cabeza y aunque no nos gustan sabemos que están ahí, y a veces, muchas veces, protagonizadas por nosotros.

---

## OPINIONES

---

Belbel se mostró encantado con la experiencia cinematográfica y nos explica

**Cuando la escribí me pareció que había algo cercano y reconocible por el espectador. Suponía un tipo de dramaturgia conectada con la calle<sup>217</sup>**

Pons admite

**La idea es de una estructura circular, al estilo de las rondas clásicas, que se mueve de forma basculante, adelante y atrás me permite hacer un juego sobre la ciudad y el tiempo, aunque las historias no son correlativas y la sucesión de las escenas no implica la sucesión temporal es un juego que da mucho de sí como estructura narrativa, con un reloj que marca el paso del tiempo, con imágenes que va para atrás y con la vuelta a empezar de la narración en el mismo cuento, con los mismos gestos y actitudes, pero con otros personajes<sup>218</sup>**

Y añade

---

<sup>217</sup> Recuerdos cedidos por el autor

**Me apetece el riesgo, probarme a mí mismo en algo diferente es mucho más difícil que lo que he hecho anteriormente Voy por otro lado. Tengo una historia muy buena, unos actores maravillosos conseguidos de la cantera de este país, una apuesta narrativa fuerte y unos personajes que me apasionan tanto que me he colgado de ellos. Me apetece mucho hacerlo. Y es que me siento muy bien, maduro. Me gusta hacer las cosas para sorprenderme y para sorprender a los demás. Yo sólo hago lo que me apetece.<sup>219</sup>**

---

<sup>218</sup> CINEMANÍA SEPTIEMBRE, 1997

<sup>219</sup> Declaraciones públicas del director.

---

## APORTACIONES DE LA PELÍCULA AL TEXTO DRAMÁTICO.

---

El teatro y cine no suponen un ruptura sino más bien una continuación. El cine simplemente es el soporte tecnológico. En el teatro está el espacio total y el film está seleccionado en secuencias y recompuesto en un montaje determinado, con otros diseños que dan una unidad de contenido (unidad textual) determinada, pero no por ello diferente.

Este primer texto teatral de Belbel que se ha llevado al cine, carga un poco las tintas al exponernos sus tesis de desencuentros y de desamor.

Pons corta y manipula un poco, poco el texto teatral

**Con una estructura que Sergi Belbel adoptó de “*La ronda*”, de Arthur Schnitzler, “*Caricias*”, la película, huye de la transparencia teatral de la puesta en escena de “*Actrices*” para proponer un singular juego narrativo apoyado en las ideas de la ciudad y el tiempo: la cámara de Ventura Pons se “pasea nerviosa, acelerada, por las calles de una Barcelona dura y deshumanizada, a la caza de esos personajes que inundarán las escenas de una tensión dramática casi insoportable**

**Finalmente, una opción narrativa que nos recordará a otras películas y con una naturaleza circular con un relato coral: En esta ciudad, el tiempo podía ir hacia delante y hacia atrás. No quería aturdir al público, pero a la vez quería dejar claro que el desenlace del filme es paralelo a su comienzo<sup>220</sup>**

Lo cierto es que Ventura Pons ha encontrado en las adaptaciones literarias una vía de expresión y realización personal muy interesante.

**“Me siento muy bien encontrando la mirada de los literatos coetáneos y buscando la estructura cineatográfica que mejor se adapte a sus planteamientos. Mi trabajo va por este lado. Me gusta coger un material que me entusiasma y transportarlo al medio a través del cual me expreso. Quiero estar al corriente de lo que ocurre a mi alrededor, ya sea en el terreno de la literatura o en el de las artes plásticas, por ejemplo.<sup>221</sup>**

Sobre las relaciones Teatro-Cine, Guillermo Heras expresa sus puntos de vista

**El cine es una estructura cuya investigación va por otro lado, vemos por ejemplo a los del Manifiesto escandinavo con Laars Von Tiers, que a mí me parece que la “nouvelle vague” ya lo hacía, el hecho de la cámara al hombro, la no planificación. el hecho de trasladarlo al teatro podría tener que ver con ciertas ideas de happening y sin embargo no es comparable. Tú ves un happening y nunca tienes la sensación de cuando ves “Los idiotas”, son 2 lenguajes totalmente diferentes. Lo más importante en el siglo XXI es la idea de ver cómo el teatro del XX se ha contaminado en el mejor sentido del término de los autores de la construcción. ya no hay obras prácticamente que se construyan con planteamiento, nudo y desenlace, es decir, ni los más clásicos construyen con tres actos. Ahora se construye desde lo fragmentario, con flash-back.**

**La idea del flash-back que es una idea de la escritura cinematográfica no aparece en el teatro hasta que el cine no la tiene asumida del todo. Toda**

---

<sup>220</sup> COSTA, Jordi. “Cruels y tiempos”. EL PAÍS DE LAS TENTACIONES 6 de febrero de 1998, p.11

<sup>221</sup> Ibídem



esa idea del lenguaje es interesante para trasladarla al teatro, pero siempre desde la idea “No estamos haciendo cine”, o sea, no estamos ocupando el lugar que ocupa el discurso o el lenguaje cinematográfico. En cambio yo creo que hay gente que quiere imitar o incluso reemplazar el lenguaje cinematográfico en el teatro y ahí, entonces, bordea el ridículo o lo patético, porque por ejemplo cuando utilizas la alta tecnología, la realidad virtual en relación a los actores, por ejemplo “Fausto” de La Fura, pues me parecía que lo más interesante era lo teatral y la relación entre la pantalla y el actor, pero era cine aquello, pero no lo era, yo veía teatro, la utilización de un código para ser trasladado luego al cuerpo de los actores en las máquinas y todo eso porque sino es cien. El mestizaje va a venir de muchas formas, o bien por el uso de las estructuras, de los códigos, de los ritmos o bien por la utilización directa del cine o de códigos que puedan ser cinematográficos.<sup>222</sup>

La película aporta algo más de texto, conveniente para aclarar más las imágenes y la elección de los actores y su magistral interpretación ayudan a otorgar el significado que el lector del texto imagina, pero que puede quedar incompleto.

Es necesario decir que este caso la película de Ventura Pons, con sus imágenes y sus planos revitaliza y perfecciona de manera extraordinaria el texto de Sergi Belbel.

---

<sup>222</sup> ENTREVISTA CON GUILLERMO HERAS.

---

## ALGO MÁS SOBRE SERGI BELBEL COSLADO

---

Ya dijimos en páginas anteriores que Sergi Belbel obtuvo el Primer Premio “Marqués de Bradomín” en 1985, con su obra “*A.G./ V. W., Kaleidoscopios y faros de hoy*” ( que toma como referente a dos mitos literarios: Ander Gide y Virginia Wolf), con una gran complejidad temática y un lenguaje literario elegante, además de unos planteamientos de resolución escénica muy abiertos a la investigación tanto espacial como actoral).

La revista EL PÚBLICO lo recuerda así

**Casi un centenar de obras (98) se presentaron este año al concurso de textos teatrales que el Ministerio de Cultura, a través del Instituto de la Juventud, convoca con objeto de promocionar a los jóvenes autores. Entre los originales enviados, las comunidades autónomas con mayor representación han sido, en esta última convocatoria, Madrid, con 32 obras, Cataluña con 23 y Andalucía con 15. A continuación Castilla-La Mancha con 8 y el País Vasco, con 5. El fallo del jurado decidió otorgar el primer premio, dotado con doscientas mil pesetas, a “*Caleidoscopios y faros de hoy*”, original de Sergio Belbel Coslado, natural de Tarrasa, de 22 años de edad. La obra galardonada corresponde a distintos momentos de la vida de André Gide y Virginia Wolf. Un prólogo de voces sitúa al espectador ante los decadentes pensamientos de ambos a**

través de sus más entrañables dudas y querencias. La incomunicación, la sexualidad mecanizada son, al final, iguales o parecidas sombras rodeando a los dos personajes. El eterno retorno, la soledad del hombre.

Antonio Ruiz Oneti, de 22 años, natural de Sevilla obtuvo con “*Los peligros de la jungla*” uno de los dos accesit (...), “*Ejercicio de olvido*”, el otro accesit (...) es una obra de Daniela Fejerman Ferro, nacida en Buenos Aires en 1963(..) <sup>223</sup>

Los miembros del Jurado fueron: Guillermo Heras (director del CNNTE), Moisés Pérez Coterillo (director de “El Público), Carla Matteini, Javier Maqua, Moncho Alpuente y Jesús Cracio

De esta obra se ha llegado a decir que con el tiempo se valorará como un texto teatral importante en la dramaturgia española de los años 80.

Después vendrían otros títulos y el primer estreno en Madrid con “*Minim.mal show*”, escrito en colaboración, en 1987. Por entonces las nuevas tendencias que se veían en la Sala Olimpia (sede del CNNTE) eran espectáculos basados en la ausencia de texto. Posteriormente llegarían otras propuestas.

Allí estrenó Belbel “*Elsa Scheneider*” y “*Talem*” y siguió su evolución hasta “*Caricias*”, obra que hemos tratado en los capítulos anteriores y una de sus más conocidos textos tanto dentro como fuera de España ( especialmente en Alemania, y estrenada también en Francia,

---

<sup>223</sup> EL PÚBLICO, nº 37, enero de 1986

Dinamarca, Eslovaquia y Venezuela); aunque tuvo muy malas críticas en Madrid, es la que más éxitos le ha deparado en el extranjero y mayor reconocimiento internacional le han proporcionado. Luego vendrían *“Después de la lluvia”* (con la que conquistó Londres en abril de 1989), *“Morir,”* y, tareas de dirección que le han catapultado a la reconocida fama de hombre de teatro que mantiene hoy, con innumerables premios, nacionales e internacionales, entre los que destacamos el Premio Nacional de Literatura Dramática.

Sus comienzos son como actor, en grupos de aficionados de Terrassa. Es uno de los miembros fundadores del Aula de Teatro de la Universidad Autónoma, donde participó como director en los montajes de *“Hamlet-Machine”*, *“Quarter”* de Heiner Müller (1986), *“Fedra”* de Racine (1987) y *“L’ augment”* de Georges Perec (1988).

Allí, en la Universidad, da clase la entonces esposa de Benet, que le habla de él y cuando Benet necesita un director en un momento determinado para una beca recurre a él como director para un montaje de su obra.

Belbel deriva de Sanchís Sinisterra (fue alumno suyo en el Instituto de Teatro de Barcelona y luego le sustituiría como Profesor), quien le dará la oportunidad de estrenar con el Teatro Fronterizo; además de deberse a S.

Sinisterra, le debe mucho (según él mismo confiesa) a Benet, dos grandes maestros con los que se vincula y a los que no se cansa de atribuir su admiración. Él suele mencionar también su agradecimiento a Doménech Reixach.

Además de autor, su labor de dirección le lleva a dirigir obras de Racine, Goldoni, Molière (“*El avaro*”), con montajes muy exitosos y ha recuperado textos de clásicos catalanes como Emili Vilanova, Guimerá, y otros. Dirige en la temporada 1990-91 “*Desig*”, obra que marca una inflexión en el teatro de Benet, y que para Belbel también significa un éxito importante.

Traduce y hace guiones para televisión y cine (considera que su formación es más cinéfila y televisiva). Como guionista, ha tenido un éxito fulgurante con “*Secrets de familia*”, una serie para TV-3

E incluso se ha atrevido con los musicales, propios, como “*Els temps de Planck*” (estrenada el 23 de junio de 2000) y “*Sóc lletja*”, con Jordi Sánchez.

Normalmente dirige los estrenos de sus propias obras y al respecto opina

**De los otros directores me fío y mucho. Cuántas veces otros me han descubierto cosas en mis obras que yo jamás había visto y cuando las vi en escena me agradaron más que las mías propias. Generalmente las**

**dirijo porque cuando las escribo estoy pensando en las escenas, en los actores que la van a hacer, en el montaje**<sup>224</sup>

En esta faceta de director también ha comentado que su relación con los actores parte de que él quiere que pierdan el miedo al autor, que hace que le vean sólo como la primera piedra del espectáculo.

Su tema preferido suele ser la deshumanización de la sociedad con todos sus orígenes y sus consecuencias y las ramificaciones que pueden salir de todo ello. A veces el mismo tema le sale más negro como en “*Caricias*” y a veces, introduce otra dinámica como en “*Els temps de Planck*” donde la muerte sirve para unir a la familia.

Siempre parte del compromiso humano, no ideológico.

Se ha dicho de Belbel que fue él quien abrió las puertas de la nueva autoría. Del teatro basado en el diseño y el gesto de los 60 y 70 , llegamos de nuevo al texto y con él llegarán otros muchos autores: Jordi Teixidor, J.M. Muñoz i Pujol, Ramon Gomis, etc... que revitalizarán este Nuevo Teatro. Después vendrán otros: Lluïsa Cunillé, Manuel Dueso, Peyró,...Es la Promoción de los 90.

Con Ernesto Caballero (también autor y director) forma parte de la “penúltima generación de dramaturgos contemporáneos.” Otros más

---

<sup>224</sup> COLOMER, Víctor. “*Tener éxito es muy duro*”. DIARIO DE SABADELL 31-8-00, p 31

jóvenes han llegado ya; nos referimos a Rodrigo García, Juan Mayorga o Angélica Ledell Zoo.

Por eso, sobre la escena actual refleja

**Creo que es buena y lo que más me sorprende es el alto nivel que tienen las nuevas generaciones. Lo veo en mis clases de Literatura dramática en el Institut de Teatre. Hay gente muy joven con un nivel muy bueno. La gente está, hay ganas de hacer cosas. Lo que se precisa son pequeñas ayudas, espacios en donde estrenar. Cada vez lo hacemos mejor y lo que necesitamos para continuar aprendiendo y mejorar es estrenar en condiciones. No quiero hablar de los macroproyectos porque lo que necesitamos son microproyectos. Si un país como el nuestro no tiene autores de envergadura no sé por qué ha construido un Teatro Nacional, reclamamos un espacio a medida, no desmesurado, porque evidentemente no puede ser que para poder estrenar en según qué lugares tengas que competir con Shakespeare. No estoy en contra de estos proyectos, pero no sé si era lo que necesitábamos y me molesta el baile de millones que se maneja. No necesitamos tanto’,<sup>225</sup>**

La temporada 1988-89 se produce lo que se conocerá como OPERACIÓN BELBEL, con tres obras estrenadas (*“En compañía de abismo”*, *“Elsa Schenieder”* y *“Ópera”*) en dos meses y espacios diferentes (Teatro Adrià Gual, Teatro Romea y el Mercat de les flors).

Es conocida su vinculación a la Sede del Centro Dramático de la Generalitat.

---

<sup>225</sup> EL PAÍS, 19 de noviembre de 1996, p.56

Está considerado como un autor personalísimo y original. Uno de sus criterios fundamentales es hacer teatro para el gran público, siempre ha dicho que no se puede hacer teatro de espaldas al público y tampoco se le debe tratar de tonto, aunque reconoce que su teatro no es para el gran público.

Su escritura ha evolucionado desde la subjetividad y el minimalismo a la exploración de la estructura dramática y del teatro en general, por lo que su forma de escribir resulta inclasificable.

Confesado admirador de los clásicos y de los textos contemporáneos de Beckett, del americano Mamet, del austríaco Thomas Bernhard, los alemanes H. Muller y Botho Strauss o los franceses Bernard Marie Koltès y Enzo Corman, con los que tiene algunos puntos en común.

Siempre ha declarado : “No tengo metas, veo el teatro como una búsqueda constante”.<sup>226</sup>

De las obras de Belbel se dice que el conflicto dramático surge con los personajes, al poner a éstos en situaciones límite, de ahí el protagonismo de la palabra, que no sirve para que el hombre se comunique con su entorno, por lo tanto, la vida es una trampa de la que el hombre no puede escapar y la palabra no es un instrumento para que las relaciones con

---

<sup>226</sup> Recuerdos cedidos por el autor



los otros le salven de ese sufrimiento. Otra característica es la originalidad de las estructuras formales.

Y todo esto es lo que se puede añadir para un más completo conocimiento de un autor que nos brinda unas obras exquisitas desde distintos sentidos y sobre las que nos hemos recreado en su estudio y análisis.

---

## EL TEXTO LITERARIO

---

La obra que vamos a tratar a continuación, “*Morir*”, la escribió Sergi Belbel y la publicó en 1996. La recoge la editorial Visor como volumen LXVIII de la Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Posteriormente la encontraremos en otras ediciones.

Es una obra muy en consonancia con el teatro contemporáneo, e igual que en la obra anterior, “*Caricias*”, notábamos influencia de David Mamet (fundamentalmente en los tipos de diálogo minimalistas); esta obra puede acercarse a otros autores tales como Heiner Müller (paradigma de la HIPERTEXTUALIDAD), si entendemos que sus textos son una provocación, que parte de un texto denso, rico, que actúa como catapulta para una dialéctica en la búsqueda de imágenes. Otros lo acercan a un REALISMO SUCIO, cercano a Steven Berkoff y también hay críticos que plantean su teatro como una vuelta al teatro clásico, en el mejor sentido del término y citan a Bernard Marie Koltés, sin olvidarse de lo que toman de la

realidad inmediata también como el propio Mamet o Sheppard. Otros nombres que suelen figurar en los estudios críticos sobre Belbel son Botho Strauss o F. X. Kroetz

Autores todos que parten de los clásicos, como también le gusta reconocer a Belbel y desde ellos han sabido llegar a su propio estilo sin salirse de la contemporaneidad.

Pero, sin duda alguna, lo que más influyó en este texto a posteriori de escribirlo fue los numerosos premios que le concedieron, siendo uno de los más importantes el Premio Nacional de Literatura.

Curiosamente todos ellos muy reconocidos y que no sirvieron para que la obra se pudiera representar en un principio. El propio autor aludía al carácter dificultoso de la obra debido fundamentalmente a los muchos personajes que intervenían en escena. Se puede decir que, a pesar de los galardones ha tenido mayor repercusión y mayor difusión por sus montajes fuera de nuestras fronteras.

---

## PREMIOS

---

Con “*Morir*”, la obra que analizaremos a continuación, se le otorgan varios premios, tal y como hemos dicho, entre los que destacan el Premio Born de Teatre en 1994, que otorga el Cercle Artístic de Ciutadella. Presentada bajo el seudónimo de Joaquim Roig y dotada de millón y medio de pesetas, el galardón fue entregado en el Teatro Municipal de Ciutadella, después de la representación de “*Les alegres casades de Windsor*” de W S., en el montaje de Carme Portacelli. Se presentaron 92 obras originales, con un 60% escritas en castellano y remitidas desde toda España y e incluso desde la Embajada española en Ghana. Jurado presidido por Hermann Bonnin y con Benet y Rodolf Sirera.

Otro de los premios que recibió por esta obra de teatro fue el Premio Nacional de Literatura Dramática, concedido por el Ministerio de Cultura, y dotado con dos millones y medio de pesetas, (ese año el Premio Nacional de Teatro recayó en Amparo Rivelles).

El jurado estuvo compuesto por Fernando R. Lafuente (director General del Libro), Pilar Barrero ( Promoción del Libro), Francisco Nieva, Eduardo Haro Tecglen, César Oliva, Olga Gallego( de la Academia Gallega), Eugenio Arocena ( de la Academia Vasca), Frederic Roda ( del Instituto de Estudios Catalanes), Luis Cura (Autores Teatro), Andrés Amorós, Ricard Salvat, Jose María Díez Borque y Josep María Benet i Jornet. El año anterior le dieron este mismo premio al propio Benet por su obra “*E.R.*”

Ya sabemos de la amistad de estos dos autores. Belbel estrenó en 1997 “*Testamento*” de Benet y otras vinculaciones autor-autor, autor-director, etc...

Sobre la consecución de este Premio Nacional, el propio Belbel declaró lo siguiente

**Siento que se premia a mis compañeros de generación, a los que han trabajado conmigo y a todos lo que me enseñaron lo que sé. Creo que se premia una nueva manera de hacer teatro y la ilusión que nos han aportado las generaciones anteriores<sup>227</sup>**

---

<sup>227</sup> PIÑA, Begoña. “*Creo que el jurado ha premiado la desmesura*”. DIARIO 16, 19 de noviembre de 1996, p.32

Siempre ha creído que el jurado debió juzgar digno de premio la mezcla de estilos y la desmesura y dice

**El premio de todas formas, es muy bestia porque el futuro de los autores teatrales es incierto, aunque yo ya sé que soy un niño mimado. No me voy a parar porque me den o no un premio, a pesar de que este oficio de escritor de teatro sea bastante insólito. Yo debo mucho a los que me preceden y me gustaría que estuvieran ellos en este premio, todos los que me han abierto el camino. Porque yo soy hijo de la transición, he vivido con las ayudas, la apertura al extranjero...aunque sólo he intentado aprovechar y aprender de ellos<sup>228</sup>**

Y por último recogeremos aquí su visión de él mismo como hombre de teatro de reconocido prestigio y premiado por ello

**De todas mis facetas (se le ha considerado “un hombre de teatro porque ha desarrollado con éxito varias facetas: autor teatral, director teatral y creador teatral), me quedo con todas. Me gusta todo el teatro. Y no soy actor, porque soy muy malo. De todos modos, lo de autor es lo más angustioso y lo más fascinante. Cuando desde un papel y encerrado en una habitación creas “algo” ( por ridículo que sea) desde la “nada”, “Algo” que todavía no existe pero que ya está ahí... “Algo” que va a sobrevivir a tu propia persona...Es mágico y da miedo al mismo tiempo.<sup>229</sup>**

Así es como se ve él y qué óptica tiene sobre su propia escritura teatral, que a nosotros nos parece tan digna de estudio y que vamos a llevar a cabo en las siguientes páginas con la obra *“Morir (un instante antes de morir)”*.

---

<sup>228</sup> Ibídem

<sup>229</sup> Ibídem

---

## GÉNESIS

---

Dice Enrique Llovet en el prólogo de “*Las cítaras colgadas de los árboles*” de Antonio Gala

**El teatro nació con el hombre(...) está tan en peligro como el ser humano, pero sólo desaparecerá con él. La razón de esta insólita proximidad es que el teatro es, esencialmente, la comunicación tangible, visible y actual de una activa imagen de la vida presentada por unos seres humanos ante otros seres humanos. Por eso es tan fácil llegar una y otra vez a la clásica conclusión de que el teatro está en crisis. Si no lo estuviera, sería, sencillamente, porque habría perdido su magnífica condición de espejo social”<sup>230</sup>**

Y recogemos este fragmento por lo acertado y por lo conveniente de hacer notar que el teatro se basa en la vida y la vida está en el teatro. Si no veamos las declaraciones que hace Sergi Belbel sobre cómo concibió esta obra que estamos estudiando

**Estaba viendo un documental que se llama “*El hombre de hielo*” ( la 7ª historia- que es la del asesino y la víctima- está basada en un caso real). Era un documental sobre un asesino a sueldo que había matado a**

---

<sup>230</sup> GALA, Antonio. (1981)“*Las cítaras colgadas de los árboles.*”Madrid ,ed. Espasa Calpe, nº 30, p.9

más de 100 individuos, y lo pillaron por un descuido y estaba en la cárcel y le hacían una entrevista y era el hombre de hielo. Se parecía un poco a Annibal Lecster, era un hombre muy serio. Me quedé fascinado porque relataba los crímenes con absoluta frialdad, con maneras diferentes: con veneno, con pistolas para que no lo pillaran , de mil maneras. El hombre estaba frío y el entrevistador le preguntó: ¿Se arrepiente de alguno de sus asesinatos? Y el tío dijo no, de ninguno, se quedó un poco parado y dijo, bueno sí, de uno, es que uno de los asesinatos que cometí estaba borracho y le hice pasar una mala jugada a la víctima porque me pidió por Dios que no lo matara y le dijo: Ah, ¿Vd cree en Dios?, pues llame a Dios y si se presenta no lo mato. Lo que pasa es que lo que en la obra dura 5 minutos, en la realidad fueron varias horas y este individuo relataba la reacción de la víctima: defecó, vomitó y finalmente lo mató. Y me quedé muy parado.

Yo intentaba encontrar algún punto vulnerable en este personaje porque seguramente debía tener alguna alteración, porque yo creo que la gente que hace esto está un poco enferma, ¿no? y... finalmente el entrevistador, al final del todo del hombre de hielo le preguntó por su familia, ¿Y su mujer que opina de esto? ¿Y sus hijos? porque este hombre era una hombre casado normal y corriente y el entrevistador le dijo: ¿Qué cree que opinarán sus hijos de Vd.? porque ahora saben que Vd. es un asesino y el señor no dijo nada y... le salió una lágrima y se puso a llorar y entonces ví ahí el punto vulnerable y se me ocurrió la escena doble.

Es la 7ª de la 1ª parte y la 1ª de la 2ª. Se me ocurrió el asesino a sueldo implacable, frío, calculador, que va a matar y está un poco borracho y le hace una mala jugada con lo de Dios. Y pensé cómo la víctima puede llegar a convencer al asesino de que no le mate, a la vida de la víctima: no me mate yo tengo familia, tengo mujer, no me mate y el otro se queda implacable, pero en la segunda parte cuando la víctima habla de la familia de él, seguro que tiene familia, se lo aplica al asesino, que tiene hijos ¿sus hijos saben que Vd...? Le toca el punto vulnerable y así se salva. Con esta escena doble podría haber hecho una obra, pero me daba una escenita, entonces tenía esta Morir/ No morir, empecé a construir y pensé qué bonito sería que el hecho de que uno se salve arrastre la salvación de los demás y el epicentro de la película es estas dos escenas , el hecho de que la víctima sobreviva, hace que sobrevivan todos los demás, como una cadena.<sup>231</sup>

Este hombre al que se refiere Belbel existe verdaderamente, fue un hombre como cualquiera de nosotros, con otra profesión más horrible, que

---

<sup>231</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL AUTOR.



no le suponía ningún cargo de conciencia, excepto el que creaba en sus hijos. Ahora está encarcelado. Su nombre: Richard Kuklinski.

---

## EL TÍTULO

---

La adecuación del título a la obra es perfecta. En principio se tituló *“Un instante antes de morir”*, enseguida *“Morir (un instante antes de morir)”*. En la portada del texto escrito normalmente aparece solo *“Morir”* y ahora es conocida como *“Morir ( o no)”*, gracias a la película. Está en función de los personajes y su actividad en las distintas escenas.

Las siete primeras muestran a siete personajes independientes que están a punto de morir y mueren. Las siete últimas cambian el destino de estos mismos personajes, que por un solo instante se salvan de la muerte, todos excepto uno. O al menos queda esa duda con ese personaje, que parece el más relevante de todos.

Habla Belbel

**“Es una obra del azar, de la suerte, de la propia conciencia de que nos ronda la muerte. Es un texto que nace del contacto con la experiencia. Es muy fácil evitar la muerte. Hay un personaje que muere en ambas partes, eso me servía también para burlarme de mí mismo. Es un monólogo porque éste no es un juego frívolo, vivir o morir es algo**

**más grave. Esta es la obra más ambiciosa y también más irregular que he escrito. Me costó ocho meses concebirla y crear su estructura.**<sup>232</sup>

Es un título curioso, difícil de encontrar en la escena actual, donde mayoritariamente los espectadores quieren olvidarse de los problemas. No pensar. Y prefieren obras intrascendentes, sin motivaciones previas y basadas fundamentalmente en el mundo de la burla y la risa.

Morir y pensar sobre ello, en el finísimo hilo que separa la vida de la muerte, es lo que nos ofrece Sergi Belbel.

**Me sorprende cómo un gesto mínimo puede modificar una situación que se encamina al fin**<sup>233</sup>

Y ahí da comienzo esa reflexión que continuará en el interior del texto.

---

<sup>232</sup> PIÑA, Begoña. “Creo que el Jurado ha premiado la desmesura”. DIARIO 16, 19 DE NOVIEMBRE DE 1996 P. 32

<sup>233</sup> CALERO, J:G: “El dramaturgo Sergi Belbel, premio Nacional de Literatura Dramática por su obra “Morir”, ABC, 19-1-96 P. 53

---

## **EL GÉNERO**

---

Con los autores contemporáneos y especialmente con los que estamos estudiando siempre existe el problema de la adscripción a un género.

Seguimos pensando que la tonalidad general de las obras, de este tipo de obras de Sergi Belbel, es la TRAGEDIA,( aunque tenga además otros tipos de obras: comedietas, musicales,...)

Es tragedia en el sentido clásico del término si tenemos en cuenta todo lo que le sucede a todos y cada uno de los personajes..

Podríamos decir que estamos ante un melodrama en el sentido de que el individuo se enfrenta a una sociedad que condiciona sus sentimientos, y no acaba mal, pero la mitad de la obra acaba mal (muere uno de los dos protagonistas de cada escena) aunque la otra mitad no tenga estas situaciones (en la última mitad, no muere ninguno de los personajes anteriores).

Vamos a optar por decir que es un DRAMA, con la propiedad de que los acontecimientos se desarrollan ante nosotros en un presente inmediato, con lo que se pretende que revivamos ciertos momentos tales como crisis, sufrimientos o situaciones de tremendo dolor.

Pero nos sigue gustando más la definición de TRAGEDIA, por la tensión dramática que va en aumento en cada escena y que a partir de la 7ª, a pesar de que parece que las situaciones se van resolviendo de una manera feliz, aún la angustia está presente. Y si nos referimos al final del texto la situación límite sigue existiendo con el mismo infarto de la escena 1 y el “impasse” y la duda que queda con esa acotación

*(El Guionista, que ha ido sufriendo en silencio, mientras hablaba la Mujer, los síntomas inequívocos de un infarto, se agarra con fuerza el brazo izquierdo a la altura del pecho. Se queda sin respiración. Cae al suelo fulminantemente.*

*La mujer se lo queda mirando...¿aterrorizada?...¿sorprendida? ...¿Inexpresiva?...)* (p. 94)

Y la acotación de la escena 1

*(...) Él cae al suelo, presa de un fulminante ataque cardíaco.*

*Muere. (p. 16)*

El ataque fulminante se produce y la única excepción es que en la escena 1 el autor indica explícitamente que muere y en la última escena no aparece el verbo “Muere”, pero no está claro que no sea así, tal vez por eso la mujer se aterroriza y se queda inexpresiva.

Que aparezca o no lo haga esa palabra –*Muere*- es muy importante porque ese es el título de la obra

**“MORIR”**

La apostilla “*(o no)*” vino después, con la película. O sea, que tal vez el autor lo que tenga en mente sea morir, siempre morir, y por tanto nos decantamos más por asignar la obra al género trágico. Sergi Belbel sugiere en el periódico ABC – Literario, en una entrevista que le hace la también autora Paloma Pedrero

**Sólo sé lo que siento cuando muere alguien a quien quiero. Horror, impotencia, rabia. De ahí surgió el impulso para escribir esta obra. También, lo confieso, me aterra la idea de que un día, tarde o temprano, voy a experimentar, como todo el mundo, esa sensación. Quizá de ese miedo atroz surge mi obsesión por la escritura**

A la pregunta de la entrevistadora:

-¿Es literatura el teatro?

Él afirma:

Es literatura dramática. Aunque también espectáculo. Arte escénico No entiendo lo uno sin lo otro. Pero sin escritura, sin “literatura” ¿podríamos disfrutar ahora de la sabiduría y la emoción que nos producen Esquilo, Sófocles, Calderón, Shakespeare y otros?<sup>234</sup>

Y sobre el problema de los géneros de sus obras dramáticas, él mismo declara

No soy mucho de géneros. Me gusta mezclar la comedia, el drama y la tragedia. Esta obra es una reflexión sobre el hilo finísimo que separa la vida de la muerte y cómo estamos poco educados para afrontar la muerte, y ese terreno frágil, resbaladizo, lo tenemos ahí y cómo un gesto, una palabra, un segundo, puede hacerte morir o vivir y debemos ser conscientes de ello.<sup>235</sup>

Para terminar diremos que es una obra postmoderna en el sentido que le da Gonzalo Navajas (1996:31 y ss.) de utilizar este adjetivo como criterio con el que dirimir la capacidad de adecuación de unas obras con relación al momento en el que aparecen; y que en este caso es una relación plena. Refleja los rasgos más generales del momento, que según el profesor Navajas son la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal.

“*Morir*”, efectivamente, es una obra que encaja en esta definición en tanto en cuanto a su estructura compleja, y a que trasmite lo que queda

---

<sup>234</sup> PEDRERO, Paloma. “¿Somos más listos? ABC, 16 de noviembre de 1996 p. 51

<sup>235</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL AUTOR

indefinido en la vida actual, especialmente los valores que ya no se pueden transmitir o que, mejor aún no se aceptan transmitir.



---

## ESTRUCTURA

---

Vamos a estudiar las relaciones entre el contenido y la forma. En cuanto a la organización EXTRÍNSECA encontramos 14 escenas de diferentes dimensiones divididas a su vez en dos partes con las que el autor crea un componente muy espectacular.

La brillantez imaginativa del autor se refleja en cómo muestra el dolor y la muerte en diferentes personas y circunstancias.

Belbel opta de nuevo por el concepto de ESCENA, que maneja habitualmente (ya lo vimos en "*Caricias*"). Es una secuencia media que marca normalmente salidas y entradas de personajes, y esto es así si entendemos que cada escena exactamente tiene nuevos personajes en escena que al término de ésta salen de ella. Por tanto es cierto que puede venir definida por una determinada configuración de personajes.

Pero como son escenas con cortes muy claros volveríamos a encontrarnos con el concepto de MICROSECUENCIAS, que definiríamos según Anne Ubersfeld (1993: 162) como una fracción de tiempo teatral

(textual o representado) en la que ocurre algo que puede ser aislado del resto.

Puede ser una acción, una relación entre personajes o una idea, entre otras. En este caso cada escena presenta una historia con un fuerte contenido en sí misma que puede aislarse del resto, pero que a su vez presenta una gran trabazón respecto a las anteriores y posteriores. Es un juego escénico complejo y rico en interés .

No hablamos aquí del concepto de MICROSECUENCIA en el sentido que le da Roland Barthes, ni nada parecido.

Las partes de la obra “*Morir*”, que estamos estudiando son dos.

Cada una de ellas a su vez se subdivide en 7 escenas, con la siguiente asignación de páginas:

**PRIMERA PARTE**

ESCENA 1.- 8 páginas

ESCENA 2 .- 6 “

ESCENA 3 .- 9 “

ESCENA 4.- 6 “

ESCENA 5.- 6 “

ESCENA 6 .- 11 “

ESCENA 7 .- 7 “

## SEGUNDA PARTE

ESCENA 1.- 2 páginas

ESCENA 2 .- 6 “

ESCENA 3 .- 2 “

ESCENA 4 .- 8 “

ESCENA 5 .- 4 “

ESCENA 6 .- 5 “

ESCENA 7 .- 3 “

Como se ve, la primera parte mucho más amplia que la segunda.

En la segunda parte los personajes son los mismos que en la primera y les ocurren los mismos hechos, la única variación es el final. En la primera parte cada escena acaba con una muerte y en la segunda parte, aquellos que morían, ahora no mueren, excepto en la última de todas que queda una duda sobre si el personaje muere también o no. Por lo tanto, al ser los mismos personajes y los mismos hechos, aún con finales diferentes, encontramos una equivalencia entre las escenas, que sería la siguiente :

1=7    2=6    3=5    4=4    5=3    6=2    7=1

Con lo cual percibimos una serie de números capicúas, como la misma estructura de la obra dramática.

Empieza con los mismos personajes (escena 1 de la primera parte)  
con los que acaba (escena 7 de la segunda parte)

Vemos pues, la complicada estructura a la que ha recurrido Belbel en esta obra.

Las ESCENAS- CLAVE o catalizadoras de todo el texto son la 7 ( de la primera parte) y la 1 (de la segunda). A partir de ellas surge todo EL INCIDENTE DESENCADENANTE.

La escena 7 entre ASESINO y VÍCTIMA termina con la muerte de la víctima. Así acaba la primera parte. A continuación empieza la segunda parte con la escena 1 entre los mismos personajes-ASESINO y VÍCTIMA, pero ahora la víctima se salva y desencadena que los personajes de las otras escenas (que antes morían), ahora se salven también. Es decir, las circunstancias de la primera muerte (escena 1 de la primera parte) arrastraban a las muertes de los personajes de las escenas 2, 3, 4, 5, 6, 7, (de la primera parte), así como que, en la segunda parte, se salve la víctima de la escena 1 , arrastrará también a que se salven los personajes de las escenas 2, 3, 4, 5, 6 y probablemente 7.

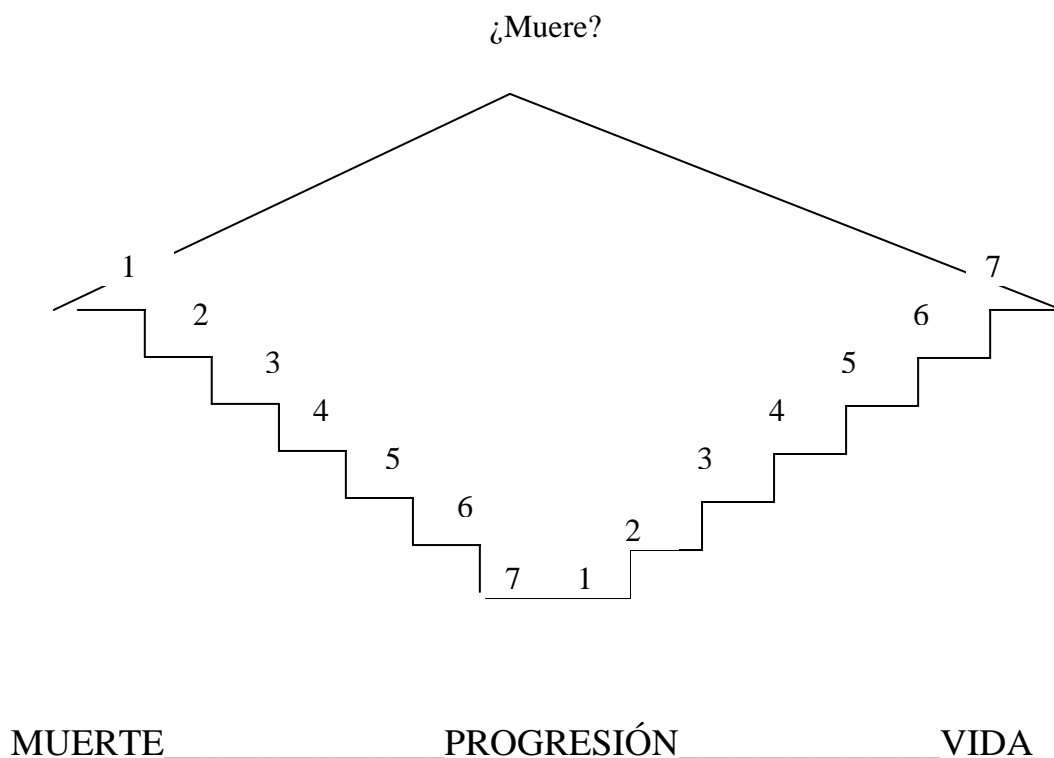
En consecuencia :

MUERE PERSONAJE DE ESCENA 1 y por tanto, de 2,3,4,5,6 y 7(1ª parte)

NO MUERE PERSONAJE DE ESCENA 1 y no mueren en 2,3,4,5,6y7

(2ª parte)

Los personajes de las escenas catalizadoras 1 y 7 cambian el destino de los demás. Estas escenas sirven para cambiar el curso de la obra, de tal manera que en realidad son dos obras completamente diferentes: la primera parte es una obra donde las acciones nos llevan a unos finales y la segunda parte es otra obra porque los personajes presentan diferentes comportamientos en sus acciones que producen otros finales.



ESQUEMA DE PROGRESIÓN

## **DIFERENTES TRATAMIENTOS DE LAS ESCENAS**

### **PRIMERA PARTE**

ESCENA 1 : es un anuncio de algo que va a pasar. (2 personajes)

ESCENAS 2-3-4-7- (2 personajes)

ESCENA 5 ( 1 sólo personaje en escena)

ESCENA 6 : Se produce algo parecido a lo anunciado en la escena 1  
(3 personajes)

ESCENA 7 – BISAGRA CON—ESCENA 1 (2ª PARTE)

### **SEGUNDA PARTE**

ESCENAS 1 Y 7 (2 personajes)

ESCENAS 2, 5, 6 (3 personajes)

ESCENA 3 (1 sólo personaje en escena)

ESCENA 4 (4 personajes)

## **ESQUEMA CONTENIDO-FORMA**

INICIO	CUERPO CENTRAL	PROGRESIÓN	FINAL
1	2-3-4-5-6-7	1-2-3-4-5-6	7

### CUADRO DE PRESENCIAS Y CONCEPTO EXPRESADO

ESCENA	PERSONAJES	CONCEPTO EXPRESADO
1	Mujer-Guionista	Invencción de una idea para una película sobre un accidente de moto. Cuando el guionista se la explica a su mujer muere de un infarto y su mujer no puede hacer nada por evitarlo
2	Heroinómano-Hermana	La hermana quiere que su hermano abandone la droga e ingrese en un centro de desintoxicación; éste no quiere y se toma una sobredosis produciéndose la muerte
3	Madre e hija	Mientras comen, la hija se atraganta y muere, porque la madre a pesar de pedir ayuda no encuentra a nadie ( no tiene vecinos)
4	Enfermo-Enfermera	El enfermo está solo en la habitación de un hospital. Cuando se encuentra mal, no alcanza a llamar porque el aparato se ha caído y muere
5	Señora	Sola en casa, borracha y atiborrada a pastillas , llama a una prima contándole que ve fantasmas de su familia. Cuando recibe una llamada de verdad de la policía es para notificarla la muerte de su hijo en un accidente de moto
6	Mujer Hombre Motorista policía- policía-	Mientras discuten los policías en el coche oficial reciben una alerta y cuando se dirigen a ese servicio, comprueban que la sirena no funciona Aún así la mujer, que conduce, lleva gran velocidad y no puede

		evitar la colisión con el motorista
7	Asesino-Víctima	Un asesino a sueldo espera la llegada de su víctima y aunque le ruega su perdón, termina matándole
1	Asesino-Víctima	Un asesino espera a su víctima y cuando le ruega su perdón recordando a su familia (del asesino) éste, avergonzado, decide no matarle
2	Mujer policía- Hombre policía- Motorista	Aunque discuten y se producen las mismas circunstancias, casi esquiva al motorista produciéndole sólo algunos problemas en las piernas
3	Señora	Aunque está borracha, etc..., al recoger la llamada policial sobre el accidente de su hijo, vomita y corre a ayudarle
4	Enfermera-Enfermo- Motorista-Señora- Mujer policía	Al no estar solo el enfermo, cuando se produce su crisis, aunque no alcance al aparato para avisar, el motorista alertará a su madre y ésta llamando a la enfermera logrará salvarle
5	Madre-Hija- Enfermo	La madre llama a su vecino-el enfermo ya recuperado en su casa- cuando la niña se atraganta, que baja en su ayuda y la salva
6	Hermana-Hija- heroinómano	Mientras la hermana convence a su hermano para que se desintoxique, la niña registra la casa por orden de su tía y se lleva las drogas, con lo cual, al marcharse las dos, el heroinómano no puede consumir y ante el mono que se le avecina decide ingresar en un centro y salvarse
7	Mujer-Guionista	La mujer no acepta la idea para la película del guionista diciéndole que está fuera de la realidad. A pesar de ello, le da el infarto, pero da tiempo a que su mujer le ayude



Si elegimos una teoría estructural clásica de planteamiento, nudo y desenlace, diríamos que en el PLANTEAMIENTO, el autor nos da unas pistas sobre sus intenciones. Esta información es necesaria, aunque no se dé plenamente para mantener la curiosidad del lector y para que conecte ciertos hilos necesarios para seguir la lectura, que debe enganchar desde el principio, evitando así el desinterés de la falta de información . Esto se produciría con la escena 1.

No es necesario dejarlo todo claro, y menos en una tragedia melodramática.

Dice el dramaturgo Alonso de Santos (1998:170 y ss) que el NUDO debe crear tensión, planteando un conflicto verosímil y difícil de resolver, lo que encontraríamos en las escenas restantes, especialmente la 7 de la primera parte y la 1 de la segunda, donde se alcanzaría el clímax de la obra al “romper todos los esquemas” de la obra que estamos viviendo y cambiarlos absolutamente .

Y por último el DESENLACE donde se deben resolver los conflictos expuestos a lo largo de la obra y mantiene Alonso de Santos, que no sólo debe ser verosímil, sino creíble y creativo artísticamente para que el público se de por satisfecho. Esto lo consigue Belbel en la escena última de la obra, al dejarnos imaginar que todo se ha resuelto (lo creíble), que las cosas pueden cambiar (lo verosímil) y que todos viven, ¿incluso el guionista?. Con esa duda resuelve el autor la parte más creativa, afirmada así también por la artística y sorprendente estructura.

---

## ANÁLISIS DEL CONTENIDO: TEMÁTICA

---

El profesor de la Universidad Carlos III, Eduardo Pérez-Rasilla, basándose en Curtis Canfield, determina que el ANÁLISIS DEL CONTENIDO está formado por EL TEMA, LA TRAMA Y LOS PERSONAJES.

Seguiremos esta subdivisión para adentrarnos en el mundo de *“Morir”*.

El sentido de la obra nos lleva a muchas y variadas vertientes: las relaciones de distintos tipos de parejas ( el autor vuelve de nuevo sobre este tema): guionista y esposa, madre e hija, hermana y hermano, compañeros de trabajo; y las nuevas formas de violencia, problemas de convivencia la frialdad de las pasiones humanas, y, de nuevo, un tema conocido de nosotros: el de la herencia.

Así es que nos vemos ante temas que ya conocemos muy bien de él o de otros autores que hemos trabajado aquí: el tema de la herencia lo estudiamos en *“Testamento”* de Benet

Otra tragedia urbana con la que introducimos en nuestra propia realidad, que nos da de nuevo un teatro hondo, incómodo y, que en este caso, nos lleva además a la muerte.

Dice la dramaturga Paloma Pedrero en el prólogo de su propia obra *“Cachorros de negro mirar”* (Teatro del alma, p.9)

**La violencia está dentro de nosotros. Sólo nuestra potencial capacidad para dominarla nos diferencia de las bestias más salvajes. Dentro de cada hombre hay un canalla al que hay que vencer para llegar a ser persona. Y las personas tenemos las herramientas para vencer: tenemos el bien y la posibilidad de elegir. Elegir lo bueno es atrapar el alma. Porque sólo el alma nos hace comprender lo que el cuerpo y la muerte ignoran.**

Esta cita nos sirve para comprender más al ser humano que el teatro nos presenta en tantas y tan variadas facetas.

Estamos ahora ante una obra de disección de personajes, con escenas de tremendo impacto que estremecen al espectador.

Muy cercano es el tema de la muerte, al que generalmente no nos queremos acercar. Pero preguntas como ¿qué hay más allá de la muerte? o ¿por qué tenemos que morir? son cuestiones eternas para el hombre. Siempre se las ha planteado desde distintos puntos de vista: humanos, filosóficos, literarios, etc.. Son conflictos que han estado presentes en la mente y la vida del hombre desde la noche de los tiempos.

Sobre este tema clave, el propio Belbel llega a decir

**No podemos vencer a la muerte, pero hay muertes que pueden evitarse. Y debemos intervenir si podemos evitarlas. No sólo le hablaré de enviar ayuda al Zaire, también le diré que el otro día una niña murió en Barcelona al caérsele encima un cascote. Quién sabe si cualquier distracción podría haber retrasado su camino, haberlo evitado. Uno puede perder por segundos un autobús que va a accidentarse, salvar por segundos la vida (...)**

**Así es el azar. Pero yo creo en el hombre y en sus actos, en su comportamiento. Lo que me cuesta es creer en los astros y las cartas, que son sólo pretexto de nuestros anhelos. Intervenimos con sentido común. Creo que el futuro lo construimos nosotros. Y si algo va mal y podemos torcer la situación para mejorarla, ¿por qué no hacerlo? No le hablo de curas milagrosas. Le hablo de otras muertes.<sup>236</sup>**

Sobre la muerte se habla y mucho en la obra: la mujer no quiere que muera el chico de la moto de la historia que acaba de inventarse su marido, lo ve absurdo, no encaja, según ella, en la realidad; la hermana no quiere que muera su hermano heroinómano; por supuesto que una madre no quiere que muera su hija; cuando una persona está en el hospital es para hacer todo lo posible por que no muera; las fuerzas de seguridad están para salvaguardar la vida de los ciudadanos; y por eso..., porque nadie quiere morir, y menos de maneras, o “formas” que podrían haberse evitado, todos los personajes de la obra merecen, y se les concede, UNA SEGUNDA OPORTUNIDAD.

Este será el tema –clave de toda la obra.

---

<sup>236</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL AUTOR

E inevitablemente surge una segunda cuestión abrazada a la primera:  
¿Quién ofrece esa segunda oportunidad? Dios, el azar, el destino, ...sobre lo  
que el propio autor se pronuncia

**Para mí Dios, pues no existe, pero existe. Hay algo, no sé. Es una esquizofrenia. Hay algo que existe. Es innegable. Los humanos nos comunicamos y nos llevamos algo de los demás. Estamos emitiendo cosas, estamos observando la vida, reflexionando sobre la vida, ese poder que tenemos de pensar, de parar y crear cosas con tu propio cerebro y te asusta a veces porque puede darte un gran poder, pero el azar es terrible también, el azar del sitio donde nacemos, del entorno en que vivimos, por qué hemos nacido allí, en ese día y en ese momento. Son preguntas que no tienen respuesta(..)**

**Si un poco cada uno hace memoria de lo que ha vivido, siempre encuentra momentos en los que el azar es importantísimo y te hace ir a la derecha o a la izquierda<sup>237</sup>**

Por supuesto nos tenemos que remitir al FATUM griego, que determina el destino fatal de los protagonistas . Un tema clásico, que parece antiguo y que está instalado entre nosotros y en el ahora. El destino trágico de la vida, que no deja de presentar la vida como una aventura.

Belbel teatraliza lo que vivimos realmente, una vida que pende de un hilo y que por cuestiones, a veces intrascendentes, ¿evitables? se puede convertir en muerte, en... fin. Por lo tanto, presenta una tragedia muy emotiva, con esos principios de casualidad que rigen nuestra vida, que creemos manejar y saber controlar y no es así. Aquí radicaría el punto de

---

<sup>237</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DE SERGI BELBEL

contacto con el público, la comunicación de lo que quiere y debemos entender.

Si nos enfrentamos al mensaje de cada una de las escenas encontraríamos lo siguiente:

ESCENA 1 : El enfrentamiento REALIDAD /IRREALIDAD en el que nos movemos a diario. Hay personas que se pierden en un mundo propio y personal, que no es el que realmente existe. Les cuesta conectar con la realidad, viven en una “burbuja” que les protege de las agresiones o las caricias exteriores. Aquí se ve muy bien: la mujer trabaja en un centro de desintoxicación en que ve los aspectos mas miserables de la vida y él debe inventar una realidad para sus novelas, películas etc...

**Mujer.- (...) los casos que tratamos en el Centro son auténticos, no melodramas baratos como los de la televisión o los de algunas películas que prefiero no mencionar (...) (p.11)**

ESCENA 2 – El mundo de las drogas, LA MARGINALIDAD en la que viven ciertos individuos brillantes en su vida y que no encajan en ella. El heroinómano, perfecto estudiante, matrícula de honor de su promoción en la universidad y al no tener cabida en la vida, opta por morir. LA MUERTE COMO HUÍDA.

**Heroinómano.- ¿Sabes qué he aprendido de la filosofía' Que no hay opción. (p.20)**

ESCENA 3 : la trasmisión de valores. Todo aquello que tradicionalmente rechazamos en nuestros padres y ahora queremos inculcar a nuestra familia, que vive de otro modo, piensa de otro y es de otro modo y por tanto , de nuevo no se ajustan las cuestiones y las razones.

Aquí tendríamos el amor materno-filial, por partida doble: la madre hacia su padre al que encumbra y hacia su hija, en quien ha depositado toda su vida y todo su ser. Estas relaciones que están abocadas a fallar siempre: es el abismo intergeneracional.

ESCENA 4 : de nuevo la soledad, la incomunicación los males de la posmodernidad, el haber querido tocar el cielo y en un momento determinado darse cuenta que la vida es más bien un infierno y aislarte como le pasa al enfermo. Y la soledad puede ser el camino de la muerte. A veces, sólo a veces, algo, puede ser el punto de inflexión para cambiar

**Enfermo .- No crea usted. Antes de destrozar me gustaba mucho estar solo. Me molesta la gente. Me molestaba, creo. Los vecinos. Generalmente insoportables ( no digamos ya las vecinas). Los compañeros de trabajo(...) ( p. 33)**



ESCENA 5.- La vejez, la soledad, la depresión, el abandono personificados en la señora, quien al no tener a nadie se refugia en los fantasmas de sus familiares muertos y en el alcohol: compañías en esa soledad que es aislamiento. Y que por tanto, no es vida.

**Señora – Perdona, no sabía a quién llamar (p. 38)**

ESCENA 6 : La irresponsabilidad, los problemas que no se pueden resolver y se arrastran a otras esferas de nuestra vida: del ámbito familiar al trabajo, del trabajo al ámbito familiar, y el sufrimiento que produce histeria, seres asociales , falta de escrúpulos y utilización de los demás para que paguen nuestros errores. La falta de entendimiento total

**Mujer policía- Como lo de conducir es tan mecánico, no puedo evitar que se me dispare la cabeza (...) (p. 48)**

ESCENA 7 : La falta de sentimientos. El hombre contra el hombre.  
La deshumanización

Y como todo ello puede cambiar, el mundo puede cambiar y ese parece ser el lema que quiere lanzarnos Sergi Belbel.

En la segunda parte la ESCENA PRIMERA cambia porque simplemente nos escuchamos unos a otros y nos humanizamos: SABER ESCUCHAR.

ESCENA 2 : El estrés, la ansiedad, y tener que cargar con nuestra responsabilidad, deber cargar con ella.

ESCENA 3 : Voluntad de vivir. Relaciones materno-filiales

ESCENA 4 : Solidaridad, catarsis que nos hace querer vivir

ESCENA 5 : La afectividad, la sociabilidad como paso importante hacia la vida. Los demás ( aquí aparecen la palabras “ternura”, “caricia”...)  
Un paso importante en la humanización.

ESCENA 6 : HACER ALGO POR LOS DEMÁS, a veces, aquello que no somos capaces de hacer por nosotros mismos, a veces, INCLUSO VIVIR. RELACIONES FRATERNALES.

ESCENA 7 : LA VIDA Y LA MUERTE

**Mujer.- (...) La gente ... ¿sabes? ... se ayuda entre sí para sobrevivir..., y poner eso en duda o jugar con ello... es mezquino. Soez. Vil. La gente sobrevive, la gente siempre tiene que sobrevivir. Mira, ahí sí que tienes un buen guión para hacer una película. Se podría titular vivir. O no, mejor todavía, : se podría titular Morir, lo que nadie desea, lo que nadie se plantea, lo que nadie debe plantearse jamás. ¿Qué te parece , eh? (p. 94)**

Y la pregunta se queda sin respuesta porque el personaje del guionista sufre un infarto, como ya sabemos, pero la pregunta sigue ahí, en el aire, como lanzada a nosotros, los lectores y la reflexión tan necesaria a la que parece invitarnos el autor.

Y, sobre si merece la pena vivir, el propio Belbel contesta

**Es una pregunta que no hay ni que plantearse, creo yo. Creo que hay que retratar las injusticias del mundo y somos los primeros y nos debemos a ello si estamos en este terreno de teatro, cine; tenemos que saber mostrar los aspectos de la realidad que son menos divertidos, hacer reflexionar a la gente, que se enfrente un poco a la brutalidad, a los problemas siempre para intentar mejorarlos, pero si no está este intentar mejorarlos pues no vale la pena Yo, aquellas cosas que retratan la mierda del mundo y las desgracias y no dan ni una pequeña ventana al oxígeno, a la vida, a la esperanza, no me gustan, la verdad, porque me deprimó mucho y ya bastante depresión agarras en la vida viendo lo que está pasando a tu alrededor como para que encima...Hay que reflexionar, pero hay que dejar siempre una puerta abierta a la esperanza. Yo soy padre y tengo hijos. Si no, no los traería al mundo<sup>238</sup>**

## ESQUEMA

- MUERTE** \_\_\_\_\_ Enfermedad (infarto del hombre) 1
- \_\_\_\_\_ Drogas (Heroinómano, señora: alcohol, pastillas) 2-4
- \_\_\_\_\_ Infortunio (Niña que se atraganta ) 3
- \_\_\_\_\_ Casualidad (Enfermo que no puede avisar) 5
- \_\_\_\_\_ Accidente ( de moto) 6
- \_\_\_\_\_ Asesinato 7

Y en contraposición

- VIDA** \_\_\_\_\_ Perdón 1
- \_\_\_\_\_ Prudencia 2
- \_\_\_\_\_ Solidaridad 3
- \_\_\_\_\_ Ayuda 4-1-
- \_\_\_\_\_ Amor materno-filial 5
- \_\_\_\_\_ Amor fraternal 6

---

## **ANÁLISIS DEL CONTENIDO: LA TRAMA**

---

La trama es el elemento que dota a la historia de una estructura narrativa, es la forma peculiar que usa un determinado autor para contar esa historia. En el presente estudio es una forma un tanto complicada, porque cuando empieza la historia, todas las que conoceremos posteriormente, en realidad, ya han sucedido y, cuando comienza, en cambio, la segunda parte, seguiremos en forma cronológica hasta el final, que en realidad, era lo primero que leíamos al principio de la obra. Bastante complejo.

Un hombre, de profesión guionista, lleva cerca de un año de esterilidad creativa, motivo de otros problemas que le atañen personalmente. Ahora, al cabo de este tiempo, ha tenido una idea, germen de lo que puede ser una nueva película, y que al contársela a su mujer, no parece tan buena. Su argumento consiste en que cuando un motorista adolescente va a tener un accidente mortal al colisionar con otro vehículo, la acción se detiene unos segundos, como congelada y una fuerza sobrenatural le da a elegir entre conocer su futuro, que puede decidir

libremente como quiera, pero instalarse en él sin que el accidente se produzca o morir en él. El chico no quiere elegir. El enfrentamiento entre la idea que no llega a terminar de cuajar del guionista y su mujer que no ve certera realidad en ella, acaba con un infarto fulminante en el que el guionista muere (primera parte), pero tal vez, en una segunda oportunidad (segunda parte), el infarto puede ser controlado a tiempo.

Siempre queda la duda de estas muertes que por casualidades se pueden evitar o bien son mortales.

La mujer del guionista trabaja en un Centro de Rehabilitación de Toxicómanos donde parece que iba a haber llegado un joven, que al final también murió de una sobredosis, al no poder superar una vida donde el esfuerzo (la carrera con matrícula, etc.) no sirve para nada, además de las muchas desgracias que ha vivido el joven (criado por sus hermanas ante la pronta muerte de sus padres, también ahora a una de las hermanas, madre soltera y abandonada enseguida por su novio al saberla embarazada, se le ha muerto su hija, al atragantarse con la comida y no saber reaccionar a tiempo ni tener a nadie a quién recurrir).

Un enfermo, profesor de instituto, que había determinado su vida en la soledad y la incomunicación incluso con sus vecinos, se ve a las puertas de la muerte al caer por una escalera y tener que ser hospitalizado. Allí se dará cuenta de lo importante del contacto con los demás y de las relaciones

sociales. Pero es tarde. Allí morirá por una complicación que no se ve a tiempo y al estar solo nadie puede ayudarle.

También parece que podría haberse evitado.

Un chico tiene un accidente de moto contra con un coche de policía que no llevaba sirena y que al saltarse un semáforo por cumplir un servicio de urgencia, no detecta al joven y éste tampoco advierte al coche de policía.

Los policías también tienen sus problemas personales y no logran esquivar al joven que muere en el acto.

Anteriormente, el joven se había independizado de su casa, no tiene buena relación con su madre, que ahora, al no tenerle a él ni a nadie se encuentra más que sola, ve fantasmas y se atraca da alcohol y pastillas. No quiere seguir viviendo y menos ahora, al conocer la muerte del hijo.

Un asesino a sueldo debe cumplir su misión y matar a un hombre aunque este le ruegue que no lo haga, pero cambian las cosas en la segunda parte y la víctima en vez de apelar a su propia familia, recurre a la familia del asesino y le hace ver lo que sus propios hijos pueden o podrán avergonzarse de un padre así. Este aspecto hace pensar al asesino y decide no matar.

Como no muere la víctima, ante los ruidos ocasionados, llega la policía, que aunque rápido y a pesar de sus conflictos personales, logra esquivar al joven y al mismo tiempo pagar por sus irresponsabilidades. El

joven no muere, sino que es ingresado en un hospital y su madre al saberlo logra sacar fuerzas de flaqueza para ayudar a su hijo a salir adelante y estando en la misma habitación que el enfermo le ayudan a llamar a enfermeras y médicos a tiempo de salvarle la vida por la crisis que no se esperaban.

Este enfermo, ya dado de alta, ayudará a su vecina,- ahora que ha visto y se ha dado cuenta de la importancia de las relaciones sociales-, a salvar a su hija atragantada, que es también la sobrina del heroinómano y al quitarle la droga, junto a su tía, el chico se da cuenta de que no podrá superar el mono por sí solo y decide ir a un centro de tratamiento, por lo cual no morirá tampoco.

Estas historias nos dan dos tramas también :

LA TRAMA 1 donde todas las historias fracasan y los personajes mueren como ya hemos visto.

Y una TRAMA 2 donde todos arrastran en sus relaciones a los demás y la salvación del primero- la víctima- , produce la salvación consecutiva de todos los demás.

A veces las casualidades más irrelevantes se convierten en auténticas situaciones importantes . Lo inevitable es evitable Lo que parece sellado, puede tener otra salida y lo que puede acabar mal, por azar, destino, cuestión de segundos, puede cambiar. Estas son las tramas que presentan nada más



y nada menos que la vida. Así es la vida. Una mirada a otro lado, un conocimiento o desconocimiento de una persona pueden cambiar y de hecho así se produce la vida de una persona o de muchas más.

Nos puede pasar a todos: Que decidamos salir de casa y encontrarnos tal vez con gente y conocer aspectos que desconocíamos, son asuntos que no se producirían si decidimos no salir de casa. Nuestra vida es diferente y la de los demás también. Aquel a quien podríamos haber encontrado no nos encuentra y por tanto, su día también será diferente y el de otros y otros y otros.

El punto de ataque son las muertes de la primera parte. El equilibrio de la pareja hablando y contando una idea que puede funcionar en el cine se ve roto por la muerte súbita del hombre, es una situación que se desequilibra por un incidente desencadenante- el infarto-. Y todo elemento desencadenante inicia un proceso irreversible como así vemos.

EL NUDO DE LA TRAMA serían las escenas 7 de la primera parte y 1 de la segunda cuando pueden cambiar las situaciones; produce un clímax que da lugar a continuación a un anticlímax en las situaciones que se pueden salvar y que permiten vivir y no morir.

Sólo nos queda preguntar. ¿Qué ocurre después de la obra? Y la respuesta en realidad es otra pregunta: ¿Se salvará del infarto el guionista? y queda una duda razonable, pero el autor que antes siempre ponía esa

palabra – Muere- a todos los personajes que así lo hacían, ahora no llega a escribirlo. Queda pues esa duda, que parece que nos dice que se debe resolver sin muerte. O tal vez no.

¿Es, verdaderamente inevitable, la muerte aún en los casos más absurdos, más injustificados?

Dice el profesor Alonso de Santos (1999: 152) que lo que más nos interesa en el teatro, como público, es preguntarnos en cada momento de la obra ¿qué va a pasar ahora?

Y define la incertidumbre como la duda que le surge al espectador acerca de si el personajes alcanzará o no su meta

Y así, exactamente, lo presenta Sergi Belbel en su obra “*Morir*” (*un instante antes de morir*).

---

## **ANÁLISIS DEL CONTENIDO: LOS PERSONAJES**

---

Cierto sector de la crítica literaria acusa a Sergi Belbel de ser un autor al que no le gustan los personajes, ya que siempre los caracteriza con un “trazo grueso”, de tal modo que más bien se produce una falta de caracterización, propiedad , por otro lado, bastante común en el teatro internacional contemporáneo.

Todos los que nos encontramos en esta obra son personajes representativos de nuestro entorno, de la vida en la que estamos inmersos y como siempre, en la obras de Belbel, no sabemos nada o muy poco, de ellos. No da su nombre, no hay identidad por tanto; no sabemos su aspecto físico ni grandes datos. Ahora, tal vez más que en otras obras, conocemos profesiones: un guionista, una psicóloga tal vez, policías, profesores e incluso la profesión de asesino a sueldo; o su condición afectiva: hermanos, madre, hija. Ya decimos, más que en otras de sus obras.

Vayamos conociéndoles uno a uno:

## EL GUIONISTA

No sabemos su nombre, ni su aspecto físico. Sabemos que ha tenido un año improductivo de trabajo. No ha tenido ideas y esa esterilidad en su oficio no es muy buena. Parece que vive con una mujer, tal vez, su mujer, que es por la que sabemos este problema

**Mujer .- Un año o más, ¿no? Sin que te saliera nada. Sin hacer nada (p.9)**

Él tiene dudas sobre lo que ha inventado, que tal vez no le guste a su mujer, que parece una historia reaccionaria. Pero a pesar de todo se la cuenta a ella: un chico de unos dieciséis años, que ha dejado a la novia, que cuando los amigos deciden irse a casa él quiere continuar la noche y que por demostrar su superioridad en la moto se salta un semáforo y muere en un accidente; pero se le ocurre al guionista que todo puede quedar congelado en un segundo.

**Guionista:- (...) de entre la súbita inmovilidad, una voz surgida de la nada insta al chico a bajar de la moto y a descansar sobre el asfalto. Nada se mueve. La moto se ha quedado suspendida en el aire... Empieza a sospechar que la voz que le ha invitado a bajar, seguramente es aquel dios**

**de quien tanto le han hablado sus padres. Pero la voz le dice: No. No soy Dios. Lo siento. Soy, si se me permite la expresión, tu Futuro (p.12)**

Y ese futuro le permite elegir qué quiere ser, a qué se quiere dedicar, cómo quiere vivir y el muchacho va eligiendo lo más grande: ser rico sin profesión, variar de mujeres sin tener que echarlas y el chico va viendo fragmentos de esa vida que ha elegido hasta morir a los 93 años; pero se da cuenta de que es una vida vacía, de que se aboca a un montón de años de vida sin sentido.

**Guionista.- (..) Entonces, la voz le plantea la cuestión, la gran cuestión a partir de la cual deberá tomar una decisión. El accidente es mortal. La moto chocará frontalmente contra el morro del coche, él saldrá despedido por los aires y su cabeza se estrellará contra el asfalto, el cráneo se le partirá en dos, su cerebro se esparcirá en mil pedazos y la muerte será instantánea, violenta, trágica, rebelde, terriblemente poética, sí, porque poética y rebelde es la muerte de un joven hoy en día a los 16 años, un joven sencillo, un joven cualquiera. Pero la voz va más allá. Le indica una posibilidad para evitar ese final (p.15)**

Y le permite elegir que el coche de un volantazo y no le atropelle, pero a cambio deberá vivir forzosamente en esa vida que él mismo se ha diseñado, pero el chico no quiere elegir, se niega a ello y por eso se titula *“Un instante antes de morir”* y cuando vamos a ver lo que el chico elige, el guionista empieza a sentirse mal y le da un infarto mortal

Esto ocurre en la primera parte, en la escena 1, porque en la segunda parte, en la escena 7, la última, reencontramos a este personaje, pero que

tampoco llega a decir lo que ha pensado para el chico, porque su mujer le hace ver que una cosa así no puede ser jamás.

**Mujer.- ¿Cómo ...cómo puedes jugar así con la vida y la muerte, por favor? (...) No te puedes tomar tan a la ligera algo tan serio como la muerte (...) ¿Hablarle con una estúpida voz de ultratumba a través de unos altavoces y dejarle elegir, así, por la buenas como si se tratara de un juego o una lotería, entre seguir viviendo o dejarle que se chute una sobredosis de heroína o de metadona o de lo que sea y dejarle irse al otro barrio para que sea...para que sea...un héroe? ¡Por favor, un poco más de sensibilidad, QUE ES UNA PERSONA! (p. 92-93)**

Y cuando ella le está haciendo ver que es una idea inviable, que todo el mundo desea vivir y no se debe plantear jamás esa disyuntiva, él sufre el infarto, con el que termina la obra. Ya sabemos que aquí el autor no ha puesto que muera, deja en el aire esa misma cuestión que trata el personaje : que elijamos nosotros entre que muera o no.

Es un juego acertadísimo y difícil de seguir:

-A- Por un lado el personaje del guionista es el trasunto del autor. Selbel se ha desdoblado en este personaje, porque lo que hace el personaje del guionista es adelantar lo que va a ocurrir con otro de los personajes: el motorista, un chico al que le va a pasar eso mismo, pero sin las voces y la posibilidad de elección.

-B- Por otro lado es el propio Belbel, porque es lo que ha hecho el autor: dar la posibilidad a todos sus personajes de morir o de vivir. En la

primera parte les da la posibilidad de elegir la muerte y así lo vemos y en la segunda parte les da la de vivir y lo vemos también.

Pero no sólo a estos personajes, sino a los de todas sus obras. Él los hace vivir, porque los imagina, los crea y los escribe, dotándolos de una vida, y cuando acaba la obra mueren en cierto modo.

Y por extensión eso mismo ocurre con todos y cada uno de los personajes de todos y cada uno de los escritores. Es un juego que ya conocemos de otros autores como Luigi Pirandello (*“Diez personajes en busca de autor”*) o Unamuno que invitaba a que reflexionásemos sobre la vida propia de los personajes independientemente de su creador- el autor- en su obra *“Niebla”*, entre otros. El conflicto de la independencia de los personajes, que incluso ya hemos tratado en los textos del maestro Benet i Jornet.

Y eso nos lleva a ver a los autores como creadores, es decir, como dioses con la capacidad de dar y quitar la vida a personajes que existen mientras los leemos y que esa vida se la han dado ellos -los autores- y nosotros simplemente lo recreamos con el juego de la lectura.

Dice Belbel

**Es muy importante pensar que los que nos dedicamos a este oficio, tenemos que tener un pie en la realidad, porque si no, empiezas a mirarte el ombligo y te montas un mundo y te alejas y es conveniente**

**tener a alguien a tu lado que esté ahí para decirte : baja. Una persona que te diga la verdad.**

Así pues tenemos aquí un transfondo mítico, si entendemos al Guionista-Autor-Dios, una trinidad muy digna de mención y que merece un reconocido elogio.

-C- El Guionista también es dios. Está inventando a una persona-personaje- al que le va a dar una vida y luego se la va a quitar. Él puede hacerlo y lo hace y además lo veremos en las páginas siguientes de la obra de teatro.

Es un personaje magnífico, y merece mayor nota aún si vemos como el autor-Dios además le fulmina , no con el rayo, sino con el infarto y prescindir de él como él mismo prescindir de los personajes que crea.

Dios por encima de Dios. Un ingenio muy acertado.



## LA MUJER

Es un personaje muy bien resuelto. Está en contacto con la vida, no como el guionista que lleva un año en una “burbuja”, de la que solo puede salir cuando crea su propia realidad; no la REALIDAD, con mayúsculas sino la que él inventa, que en la mayoría de los casos ya le dice ella que no se parece en nada a la verdadera, que lo que pasa en el cine o los libros no es como la vida.

Ella está en contacto con la vida, con esa realidad cotidiana

**Mujer.-(...) no sé cómo no te inspiran , para escribir un buen guión, los casos que tratamos en el Centro, son auténticos(...) (p. 119 )**

Le anima a él, le hace continuar, pero cuando ve que se aparta no ya de la realidad, sino incluso de la vida, porque llega a esa elección que nunca nos debemos plantear, le corta, le riñe y siente ser tan dura con él, pero lo considera necesario.

Que trabaje en ese Centro de Desintoxicación es otro acierto del autor, porque nos permite conocer y saber cómo es ella. Es un contrapunto dramático al personaje del guionista.

Le anima, por fin ha tenido una idea; ahora lo demás es fácil, le dice, es trabajo mecánico, aunque él no lo vea así. Le contesta de una manera

seca continuamente , le habla de las influencias que tiene, que su historia se parece a la película “¡Qué bello es vivir!”, a Dickens, pero no espera el infarto, que la deja aterrorizada, porque efectivamente ella le habla de que la muerte no es así, no llega cuando queremos o pensamos en ella y de pronto él se muere. Parece querer decirle: tú dices que la muerte es algo ajeno, algo lejano y mira, me muero. Es muy dura esta conclusión, por eso ella queda aterrada en la primera parte

En la segunda sigue pensando que la muerte no es el concepto que manejamos. Ella apuesta por la vida y por la gente

**Mujer.-Ven mañana al Centro, habla con ese chico, intérate por la gente DE VERDAD, por sus problemas DE VERDAD, y haz una película valiente sobre ellos, sobre sus aspiraciones, sus frustraciones, su luchas, sus carencias, sus conflictos; ¡déjate de frivolidades y de viajes en el tiempo y en el espacio y de juicios superficiales e inmaduros sobre la gente y los jóvenes y el mundo y la sociedad y mójate de verdad en los temas auténticos, en la vida y haz un guión cojonudo! (p. 939)**

Y entonces ella, curiosamente, también hace de guionista-autora – dios

e inventa, pero en un tono positivo, lo que es la vida, no la muerte como hizo él

**Mujer.-No lo sé...Por ejemplo...¿Qué sé yo?...Imagínate...¿Quién sabe si ese chico que ha ingresado hoy con el síndrome no es tan mal tío como parece y ha podido salvar a alguien de.. de morir ahogado, por ejemplo, a una hermana o a una primita suya, pongamos por caso; y quién sabe si, a su vez, esa hermana suya ha ayudado a un vecino que había tropezado y estaba a punto de caerse por las escaleras y romperse las cervicales y gracias a ella, a su mano que le ha detenido a tiempo, sólo se ha roto una pierna; y quién sabe si ese vecino ha salvado la vida**

a alguien unos días antes de su caída, a un joven motorista cuando aceleró con su coche para interponerse entre la moto y el coche que iba a atropellarle y lanzarle de cabeza contra el asfalto, por ejemplo; y a lo mejor ese joven unos días antes del accidente al que sobrevivió gracias a la intervención de aquel hombre, a lo mejor aquel joven una semana antes había salvado a sus propia madre llevándola a un buen médico en el momento preciso, pagándolo de su propio bolsillo, para sacarla de una depresión clínica y evitarle disgustos que podrían haber derivado en algo grave; y quién sabe si esa misma señora, un mes antes de que su hijo la sacara de se estado de angustia, armándose de valor y de coraje a pesar de su enfermedad, gritando desde el balcón de siu casa, pudo impedir que un gamberro o un asesino clavara un cuchillo o disparara un tiro a un transeúnte para sacarle dinero... ¿Quién sabe? La gente..¿sabes? se ayuda entre sí para sobrevivir.., y poner eso en duda o jugar con ello...es mezquino. Soez. Vil. La gente sobrevive, la gente siempre tiene que sobrevivir. Mira, ahí sí que tienes un buen guión para hacer una película. Se podría titular Vivir O no, mejor todavía: se podría titular Morir: lo que nadie desea, lo que nadie se plantea, lo que nadie debe plantearse jamás. ¿Qué te parece, eh? (p.93-94)

Y es ahí cuando a él le da ese infarto que nos lleva a la duda de si lo resiste o no, porque ahora el autor deja un margen de duda: ¿Aterrorizada? ¿sorprendida? ¿Inexpresiva’

En una cierta graduación descendente.

Ella ha imaginado otro guión, otra película, otra vida, también juega a ser autora-dios y con ello ofrece lo que podría haber sido la obra de teatro. En esta obra dramática se nos dan dos posibilidades, pero ahora ella añade una tercera y por eso la conclusión es que la vida tiene muchas posibilidades, los caminos que nos ofrece son diversos, pero siempre elegimos, por azar, por destino, porque Dios quiere, por casualidad a la que tanto mentamos, y eso nos hace ir de un guión a otro, de vivir una vida a vivir otra que puede ser tan diferente...

**EL HEROINÓMANO**

Es un joven que ha dado todo en su vida, y ésta a cambio no le ha ofrecido nada.

Sus padres murieron pronto, fue cuidado por sus hermanas, especialmente la mayor, que tampoco tuvo suerte en la vida, tuvo un novio que la dejó cuando supo que estaba embarazada y ha vivido siempre recordando a sus padres y pendiente de su hija, una situación que el hermano pequeño no ha podido aguantar. Tiene otra hermana, que le importa, en realidad sí le importa su familia, pero no puede comprender que él no tenga cabida en el mundo. Sus estudios brillantes, Filosofía con matrícula, no le han servido y se ha cansado, ha tirado la toalla

**Heroinómano.- ¿Sabes que he aprendido de la filosofía? Que no hay opción: tú te creas tus propias reglas, y ahora mi regla es que después de aguantar palizas y mierda cayéndote encima, llega un momento en el que cuando me pegan, pego (p. 20)**

En toda la obra vemos la capacidad de elegir, las opciones de la vida y él, en cambio, no.

**Heroinómano.- (... ¿Sabes que el whisky cura más que cualquier psiquiatra?(p-209)**

No quiere salir del mundo de la drogas, ahí no piensa, no vive, está bien, por eso cuando la hermana insiste en ayudarle, en llevarle a un centro

de rehabilitación él no quiere, en realidad no quiere vivir. No puede ir a ese Centro sin que él quiera verdaderamente y por eso cuando su hermana se va, esperando que la llame para decirle que sí, él no ve opciones, ya lo ha dicho: su único camino es la sobredosis y la muerte. Y lo hace conscientemente, como vemos en la acotación. En realidad , aunque él no lo crea, ha elegido.

Pero en LA SEGUNDA PARTE, la hermana más hábil , hace que su sobrina le registre la casa, mientras ella habla y cuando él , ya solo, quiere drogarse se encuentra sin nada y huyendo del terror del “mono”, decide llamar y que vengan a por él para desintoxicarse

Es hermana del heroinómano ( su hermano pequeño) y de la madre ( que es su hermana mayor).

Vive pendiente de sus dos hermanos: de su hermana porque ha sufrido y sufre en esta vida, en la que no tuvo opciones y de su hermano que sí las tuvo y eligió mal. Quiere salvarlo y para eso no duda incluso en pegarle para hacerle ver la realidad a la que está renunciando y que es la única que puede vivir. Le dice la verdad, a pesar de ser insultada por él

**Hermana.- (...) Como vuelvas a pronunciar esa palabra, te juro que en vez de gastarme el dinero en ti, gastárnoslo en ti para salvarte, imbécil, para salvarte, te rompo ahora mismo aquí las dos piernas para que no puedas escaparte y me voy derecha a la policía y te denuncio. ¿Cómo es posible? ¿Sabes qué es una puta? ¿Sabes qué significa? Las putas no se gastan el dinero en los demás, lo cobran a costa del placer de los demás ¿Soy una puta yo, que tengo que sacrificarme para ayudarte? (..) ¿Cómo te atreves a insultarnos así (p. 18)**

Ella sí cree la vida, en la posibilidad de elegir, no quiere más muertes en la familia y añade : “Sobre todo si pueden evitarse”.

Cree en él y tiene esperanzas, pero en la primera parte no se cumplen y ella pierde, y pierde el joven hermano heroinómano que muere.

Y en la segunda parte, llega a la casa del hermano con la niña, con su sobrina, a la que ha enseñado lo que tiene que hacer mientras ella habla. Debe buscar y encontrar toda la droga que tenga, para que así, cuando se

vea sin nada, decida entregarse al centro y que se cure y efectivamente así ocurre.



## LA HIJA

Es sobrina de la hermana y del heroinómano. Hija de la madre . No aguanta los discursos de su madre, como todos los hijos y tampoco sus órdenes; cuando se cansa del problema de todos los días en la mesa come mucho y rápido para que se calle su madre y se atraganta con unos huesos de pollo y muere.

En la primera parte la niña ha muerto ya cuando su tía va a visitar a su hermano el heroinómano, y por eso la tía (personaje de la hermana) habla de las desgracias de la familia: murieron sus padres, ha muerto su sobrina (la hija) y no quiere que ahora muera su hermano (el heroinómano). No más muerte. Quiere , debe y puede evitarlas.

En la segunda parte, la niña no muere porque su madre pide ayuda a un vecino y éste golpea a la niña para que tosa y vomite y pueda respirar como así ocurre.

La niña se salva y por lo tanto, puede ir con su tía, a casa de su tío drogadicto y, aleccionada por su tía, registrar la casa y salirse con la suya, esto es, salvar su tío.

Pero su tío solo se salva porque antes la niña ha sido salvada. de no ser por esta, él no lo hubiera conseguido, además en la segunda parte se ve la ternura que despierta en su tío.

## LA MADRE

Tiene dos hermanos menores: una hermana (personaje de la hermana) y un hermano ( el heroinómano).

Sus padres murieron cuando ella era joven y se hizo cargo de sus hermanos. Luego tuvo una hija como madre soltera a la que intenta inculcar todos los principios que aprendió de sus padres, especialmente de su padre, al que parece ser que ella no respetó mucho, pero ahora le parece todo muy importante para trasmitírselo a su hija. es el concepto de la HERENCIA ( tema ya estudiado en Benet), la que quiere hacer llegar a su hija.

Es una persona, como decíamos antes, que no parece haber tenido suerte en la vida, y ahora está muy sola también. Quiere salvar a su hermano y no le apetece que su hija opte por el mismo camino de su hermano.

**Madre.- (...) y cuando se es tan pequeña no te das cuenta de las malas influencias, y las malas influencias, niña, son lo peor de todo y te dejas arrastrar por la gente que te impresiona y luego, sin querer, por más buena persona que seas, por culpa de los demás te conviertes en un perdido, una perdida, una indeseable, en una irresponsable, en una viciosa, en una mala persona y entonces haces una tontería y cuando te das cuenta siempre, siempre es demasiado tarde. oh, no me hagas hablar de ello, pero, ¿por qué me haces hablar de ello? Mira me pongo a temblar con la sola idea de que a ti pudiera pasarte...**

**Hija.- ¿Qué? ¿Lo que le pasa al tío?(p. 26)**

Y con las advertencias que le hace a la niña, quiere evitarle que no sepa acertar en las decisiones de su vida, pero en el fondo lo que vemos no es lo que pudiera pasarle a la niña, sino lo que verdaderamente le ha pasado a su hermano y si miramos más al fondo aún, lo que verdaderamente le pasó a ella, porque más que advertencias para el futuro a la niña, lo que cuenta parece que es una confesión de lo que fue su vida.

Está muy sola. Tiene a su hermana, quiere salvar a su hermano, pero está sola, casi no conoce a los vecinos, no tiene ninguna relación; por eso en la primera parte pide ayuda a un vecino y no está y no se había dado cuenta, pero en la segunda parte al pedir ayuda al vecino y llegar éste, además de salvar a la niña se produce una comunicación y ella le pide que se quede, que se siente, que se integre.

## **LA ENFERMERA**

Es un mero personaje de comparsa para dar réplica al personaje del enfermo en la primera parte y que a través de su personaje conozcamos de él. En la segunda parte solo sirve de bisagra y para que advirtamos las diferencias que se han producido en ese mismo personaje del enfermo.

Tiene su personalidad, su carácter, no permite que la insulten, ni que le digan cómo debe llevar su profesión y aguanta al enfermo con dignidad, paciencia y profesionalidad.

## **EL ENFERMO**

Por lo que advertimos en su discurso llegamos a conclusiones:

Parece que es un hombre solitario, profesor de instituto, que se ha caído por las escaleras para gran sorna de todos sus alumnos y que ello le ha llevado a reflexionar. Ha sido ese punto de inflexión en su vida en el que se ha dado cuenta de que debía cambiar, no podía continuar así.

**Enfermo.- No crea usted. Me molesta la gente. Me molestaba, creo. (p. 33)**

Ahora se da cuenta de que no quiere y no puede seguir solo y desea a alguien a su lado, aunque sea en el hospital, en la cama de al lado.

**ENFERMO.-(...) ¿Nunca ha pensado usted que a veces te ocurre algo porque te tiene que ocurrir necesariamente y porque necesariamente tienes que cambiar?(...) Pero aquel día...¡pataplán! y mientras iba cayendo escaleras abajo ¿sabe qué me pasaba por la cabeza?, tuve tiempo de pensar que cuando llegara al rellano, ya estaría muerto. ¿Sabe que mientras rodaba y rodaba escaleras abajo podía oír a la gente reírse de mí, a todos mis alumnos del instituto mirarse de risa? Mientras tanto, yo sentía mis piernas y mis brazos alejarse de mí, como si quisieran abandonarme y oía a todos aquellos jovencitos riéndose, abriéndome paso, carcajeándose de verme caer, precipitarme a... a lo que yo creía que iba a ser la muerte(.) (p. 34)**

Y ese punto le lleva a desear estar con las personas y relacionarse con ellas, a decir la verdad, a no ser tímido, a no guardarse nada, siendo a

veces incluso grosero con la enfermera. Cuando ésta al arreglarle la cama deja caer sin advertirlo el aparato de llamar si el enfermo se encuentra mal, se da cuenta de que ahora no estaba equivocado. Cuando le da la crisis provocada por un coágulo en el pulmón que no se detecta, él quiere llamar, pero no encuentra el aparato. Está caído en el suelo y él muere.

En la segunda parte no está solo, no tiene ese vacío en el que antes se encontraba y ahora tanto le asusta

**Enfermo.- (..) No soy insolente. Ha sido la caída. Abajo. Al abismo. (...) Antes no me atrevía a llamar a las cosas por su nombre. Seguramente a causa de la timidez. O de la cobardía. Y la he perdido completamente (p. 36)**

Y al no estar solo en la habitación, ahora la comparte con el motorista herido y su madre. Aunque la enfermera haya dejado caer, inadvertidamente, el aparato, entre el compañero y su madre le salvan de la muerte. Era verdad. Sin los demás nos se puede vivir.

La conclusión es muy clara. El personaje del enfermo había optado por vivir solo, apartado de los demás. había elegido, pero había elegido mal y puede rectificar. Será una acierto en su vida, porque cuando, dado de alta, vuelve a su casa, es el vecino al que requiere la madre en ayuda de la niña atragantada con el pollo y él, AHORA, no duda en bajar ayudar y cuando comprende que ha salvado una vida, que los vecinos no son molestos sino

al contrario, acaricia a la niña, la única caricia de todo el texto ( tal como le gusta a Belbel) y también acepta la compañía de la madre y la invitación a conocerse. Ahora ha vuelto a elegir y ese parece ese el mejor camino para todos, porque la compañía de los demás en realidad supone la vida, le ha supuesto a él y la niña la vida.



## LA SEÑORA

Es una pobre mujer que ha perdido el norte de su vida; está sola, su hijo se ha marchado de casa y ni tan solo va a visitarla, pero le quiere.

Está tan sola que incluso ve fantasmas, los de su familia, que ya no viven: su madre, su padre, su tía, y se dedica a inventar historias sobre ellos, como que su padre y su tía se “entendían”.

Sólo habla por teléfono con una prima, que incluso podría ser una de las hermanas anteriormente citadas

**Señora.- Perdona, no sabía a quién llamar (p. 38)**

Necesita hablar desesperadamente con alguien, por eso aunque la cuelguen el teléfono, vuelve a llamar y vuelve a insistir. Grita incluso que no la cuelguen. La comunicación como necesidad

**Señora.- NO, NO CUELGUES (p. 41)**

Y toma pastillas que no sabe de qué son, sólo las diferencia por los colores y ni siquiera sabe cuántas se toma, porque cuando dice una y dos,

se echa a la boca tres o cuatro y lo que cree una botella de agua, es en realidad whisky. Está un poco loca, ella lo sabe, está perdida ya en este mundo, por eso no entiende , y por el aturdimiento del alcohol y las pastillas , lo que le dice la policía cuando la llama para comunicarle que su hijo ha muerto en un accidente de moto.

En ese momento, con la poca claridad que le queda solo piensa que ya no tiene a nadie y por lo tanto se acaba las pastillas y el whisky y muere.

En la segunda parte no, quiere vivir, quiere ir a ver a su hijo ( que esta vez no ha muerto, sólo está herido) y para ello se provoca el vómito de todos los fármacos que se tragado y se despeja. Necesita seguir viviendo, porque su hijo la necesita a ella.

## MUJER POLICÍA

Es una neurótica, llena de problemas a los que da vueltas en su cabeza mientras conduce. Ve cosas donde no las hay y radicaliza su profesión de policía. Junto con su compañero de vigilancia en el coche patrulla, tiene el turno de noche y sabemos por el diálogo que pasa sueño, que tiene problemas, que inventa puntos del reglamento que dudosamente pueden existir,

**Mujer policía.- Siempre pienso cosas así cuando conduzco. Cuando conduzco sola. si nos llamamos, es como si condujera sola. ¿Verdad que me has dicho que no te molesta que hable? Cuando conduzco sola, de noche, me pongo a penar cosas raras que no pienso nunca. Que solo existimos yo y el coche, y que el reto... es como una película: toda ha existido antes, en algún lugar del tiempo, pero no ahora; por eso todo lo que veo a través de esta pantalla no existe, pero alguna vez sí que existió. Nada existe o tordo ha dejado de existir, da igual. No sé si me entiendes. Me expreso tan mal. No creo que puedas entenderme. (p. 47)**

Y cuando les avisan para que vayan a un lugar y ve que la sirena no funciona, le da golpes y aún así conduce a gran velocidad saltándose un semáforo. Además no hace caso de las indicaciones de su compañero, que le dice que no toque el cuerpo del chico después del accidente y ella se empeña en moverle.

**Mujer policía.-¡No me grites! Me duele la cabeza. Déjame en paz. ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha pasado? (p. 51**

Como cuando conduce cree que está sola, no sabe ni lo que ha hecho ni sus consecuencias. De ahí que cuando su compañero insiste en que pida una ambulancia, ella no reacciona, no quiere llamarla. Se excusa en que no le hecho nada y cuando quiere darse cuenta, el chico ha muerto

**HOMBRE POLICÍA.- ¡Ibas a ciento treinta!¿Cómo no le va a pasar nada? Debe estar deshecho por dentro, hecho gachas (p. 52)**

Pero es el único personaje que en la segunda parte no cambia tanto, en principio parece menos neurótica, pero se le ve la ansiedad que lleva en las venas como le dice su compañero. Aún yendo más despacio no se da cuenta y se salta un semáforo y cuando habla al chico después del accidente, da la razón a su compañero, aunque de nuevo se niega a llamar a una ambulancia. Aquí no parece tan ajena a la realidad. Está más cerca de lo que ha pasado, sabe que se ha equivocado y sabe que además de saltarse el reglamento ha cometido un atropello. Es consciente de sus errores, de ahí que mienta

**Mujer policía.- Aquí 106. No hemos llegado a tiempo porque un motorista se...ha saltado un semáforo en rojo y se nos ha echado encima. Necesitamos una ambulancia. Pero no es nada grave.**

**Hombre policía.- No te hagas ilusiones. Diré la verdad. Imbécil.  
(p. 72)**

Ella está trastornada, más en la primera parte; en la segunda asume parte de su responsabilidad, la otra intenta evitarla, pero como ya decimos es el único personaje que nos permite ver su evolución: primero no mide la realidad, luego sí, pero no del todo y a continuación se humanizará porque irá al hospital a visitar al chico del accidente y aunque él la inquiera respecto a su conducta y a pesar de su profesión ella será humilde y terminará asumiendo toda su responsabilidad. Visita al chico por humanidad y así se ve una evolución completa, también ella elige otra forma de vida, aunque las circunstancias sean muy adversas.

**Motorista.- ¿Qué? ¿Ha venido a pedir disculpas?**

**Mujer policía.- ¿Cómo ha ido la operación?**

**Motorista.- Pues hombre, cómo se lo diría...de puta madre. Claro que estaría mucho mejor sin operación Y sin...accidente, claro**

.....  
**Motorista.- ¿Qué ¿ ¿No me ha traído flores?**

**Mujer policía.-No**

**Motorista.-¿Bombones?**

**Mujer policía.- Tampoco**

**Motorista.- ¿Y cómo piensa sobornarme para que no la denuncie?**

**Mujer policía.- No he venido a sobornarle**

.....

**Mujer policía.- Yo...pasaba por aquí. Y he penado... Sólo quería verle. Para saber cómo le ha ido la operación. Nada más**

.....

**Mujer policía.- Sí. Tome, aquí tiene mi tarjeta. Este es mi número de teléfono. Llámeme cuando le vaya bien. Cuando salga de aquí. Le debo....Bueno. A lo mejor vuelvo mañana. (pp. 78-79**

## HOMBRE POLICÍA

Está más cerca de la realidad. Se da cuenta que su compañera está un poco neurótica e intenta aliviarla, pero no lo consigue, es más, a medida que va viendo su comportamiento y su discurso ilógico se pone nervioso e incluso histérico. No logra que llegue a ver lo que ha hecho, no se lo puede hacer comprender y desde el principio, en la primera parte, sabe que el chico está muy mal y se lo echa en cara a ella. El chico muere rápidamente

En la segunda parte logra que llame a una ambulancia y aunque ella tergiversa la realidad no le dejará pasar por alto esa irresponsabilidad e irregularidad del reglamento. Él mismo será quien la denuncie. Tal vez sea esa la catapulta para que ella despierte a la realidad y se dé cuenta del accidente que ha provocado.

## MOTORISTA

Es un muchacho que ha perdido toda relación con su madre desde que se fue de casa y ella le echa de menos. Parece que cuando tiene el accidente precisamente iba a verla y no llegará nunca en la primer parte, pero en la segunda será cuidado por su madre, que cuando sabe del accidente va pronta a su lado. Aunque en el hospital está muy dormida y no se entera mucho, cuando su hijo le grita, porque ninguno desde las camas se puede mover, y el enfermo no llega al aparato de llamadas de urgencia, ella reacciona y llama, salvando la vida del enfermo.

El hijo y la madre se han vuelto a unir y además el chico vive. Tal vez recapacite y vuelva a elegir en su vida cómo vivirla.

No parece mala persona, especialmente por lo que hemos visto en su diálogo con la mujer policía y en el ofrecimiento que hace al enfermo de que le cambien de habitación para que moleste a su compañero. El enfermo dice que no y es un profecía, porque gracias a que está ahí sobrevive.



## LA VÍCTIMA

Un hombre que parece que lleva una vida resuelta y no es así. Ciertos problemas, le llevan a que alguien que él conoce haya mandado un asesino a sueldo para eliminarle. En la primer parte, al llegar a casa, el asesino ya lo está esperando. Ruega y ruega implorando en nombre de su familia y de Dios y no consigue nada. Es más el asesino se guasea de su fe en Dios y le mata. No sabemos mucho de él, que tiene hijos e hijas y una esposa que le quiere y a la que corresponde. Solo esos “problemillas” que van a acabar tan mal.

## EL ASESINO

Un personaje tremendo, que el mismo Belbel ya contó de dónde lo sacó. Un ser frío que no se conmueve por nada, es más, que lleva esperando en la casa de la víctima un tiempo y está enfadado por ello.

En la primer parte mata a su víctima, pero en la segunda al ver la fe de su victima, que le pide por Dios que no le mate, le dice por torturarlo que llame a Dios y si viene no le matará. Entonces la víctima apelará a la familia del asesino, a sus hijos, a lo que pensarán de él y logra conmoverle de tal modo que el asesino renuncia a matarlo

**Víctima.- Piense, si tiene familia. Piense por unos instantes en su familia, seguro que ignoran quién es usted, seguro que sus hijos, sus hijas, su mujer, su perro, su cama, su casa, sus vecinos no saben quién es usted. Usted no puede matarme y volver tan tranquilo a su casa y dormir como si nada hubiera pasado es imposible. (...) Sé también que quiere a su mujer. Seguro que es encantadora. (...) Mire a sus hijos cogerse de las manos y contener el llanto y el asco y el vómito al oír todas las atrocidades que ha cometido (..) Porque a partir de hoy no sólo le odiarán, sino que tendrán que olvidarle.(...) Míreme a los ojos. ¿No se da cuenta? No soy yo quien habla, un hombre en esta situación no habla del modo que le hablo yo. ¿No ve que es Él que habla por mi boca? ¿No se da cuenta de que ya no soy el de antes? ¿Sabe quien soy ahora? Sí, lo sabe perfectamente, soy Dios, he llegado a tiempo para hacerle esta advertencia, ya me ha oído, (...) (pp. 65-66)**

Y como no muere, los ruidos de la casa alertan a los vecinos que llaman a la policía, que no corre tanto y por eso no atropellan al motorista,

sino que lo ingresan en el hospital y sirve de compañero al enfermo y evita su muerte y la de su madre también. Y el enfermo al llegar a su casa impide la muerte de la niña y la niña la de su tío y entonces no se cumplirá el primer guión escrito para estas personas por el guionista, sino otro, u otro, u otro de los muchos guiones que nos presenta la vida. El caso es elegir: SABER ELEGIR.

Los personajes, en total son 14, siete mujeres y siete hombres.

MUJERES: Mujer, hermana, señora, enfermera, madre, hija y mujer policía.

HOMBRES: Guionista, Heroinómano, enfermo, motorista, hombre policía, asesino y víctima.

Se mezclan normalmente de dos en dos en las situaciones y la acción o como mucho hasta 3 personajes excepto en el escena 4 de la segunda parte, que confluyen enfermo, enfermera, motorista, señora, mujer policía.

Las intervenciones también son diferentes. Así podemos ver la asignación de líneas que el autor ofrece a cada personaje en la primera y segunda parte :

<b>PERSONAJE</b>	<b>Nº DE INTERVENCIONES PRIMERA PARTE</b>	<b>Nº DE INTERVENCIONES SEGUNDA PARTE</b>	<b>TOTAL</b>
GUIONISTA	55	14	69
MUJER	56	13	69
HEROINÓMANO	24	21	45

HERMANA	25	20	45
MADRE	71	25	96
HIJA	66	4+8	78
ENFERMO	50	45+20	115
ENFERMERA	51	37	108
SEÑORA	16	4	20
MUJER POLICÍA	106	43+18	167
HOMBRE POLICÍA	102	37	139
MOTORISTA	5	8+54	67
ASESINO	51	4	55
	38	4	42

Para terminar concluiremos diciendo que todos los personajes funcionan como espejo de la sociedad. Casi podríamos hablar de EFECTO DE INMERSIÓN (a la manera de Buero y sin llegar a la máxima expresión) en el sentido de la identificación del lector con algunos de los personajes en ciertos momentos. Observamos sus sentimientos, sus deseos, sus esperanzas, sus frustraciones; muchas de las que no se cumplen en la primera parte, quedan satisfechas en la segunda.

Son muy diferentes los personajes masculinos respecto a los femeninos: véase, a modo de ejemplo las escenas 2 y 6 ( mujer y hombre policías) y por supuesto, las escenas 1 y 7 con los personajes del guionista y su mujer que ven la vida tan antagónicamente.

El guionista que plantea la vida de una forma en la que se mueven unos seres/personajes y si el guión es otro, los seres/personajes tienen otra vida.

Sí debemos decir que la construcción de los personajes en esta obra está más trabajada por parte del autor que en la que estudiamos anteriormente. A pesar de seguir sin identidad por los nombres, en este caso el autor les aporta rasgos para que conozcamos su actitud, su

personalidad, su ideología, sus metas e incluso características que les marcan y por la que podemos estudiar su evolución que ha quedado explicada en el estudio individual de cada uno.

Con el personaje del guionista queda clara la posición del propio Belbel sobre su condición de autor y su oficio. Referencias personales así lo ratificaban. Y los problemas que a todos nos son propios en algún momento de nuestra vida ahí están reflejados, y por eso el gran tema de la vida y la muerte y DIOS/AZAR/CASUALIDAD/DESTINO que nos marca, lo que a veces no queremos, no podemos o no debemos Seguir.

---

## LENGUAJE

---

El diálogo lo trasmite todo, trasmite el pensamiento y las formas de actuar de los personajes, sus emociones, sus relaciones, sus conflictos y su posición en el drama.

El lenguaje suele ir acorde a los acontecimientos que viven los personajes, a veces, incluso, al borde de la neurosis. Encontramos giros, ironías, reiteraciones, lenguaje familiar, lenguaje fragmentario, a veces reflejo de la desintegración psíquica de los personajes por las circunstancias que están viviendo.

En este caso es un lenguaje propio de la contaminación de géneros que tiene la obra.

Palabras de drama:



**Mujer.- (...) Has pasado un año deprimido, en baja forma, angustiado, sin ganas de hacer nada, como un vegetal, y ahora e doy cuenta de que te ha sentado fatal; tenía la esperanza de que cuando arrancarás, lo fueras a hacer con algo digno, potente, maduro, inteligente, sensible. He esperado pacientemente...(...) (p.92)**

### Lenguaje de tragedia

**Asesino- No se ponga nervioso. No le haré daño. Ni se dará cuenta. Yo no fallo jamás. Sólo un segundo. Una muerte tranquila, comparada con otras.(...) (56)**

### Lenguaje irónico

**Motorista.- Ya. ¿Cómo se lo hizo?**

**Enfermo.-Tropecé. Hice el ridículo más espantoso del mundo y me caí por una escalera. ¿Y usted? (p. 77)**

.....

**Guionista .- (...) él responderá que quiere una mujer joven, extremadamente atractiva, rubia, apasionada, escultural y completamente libidinosa (...) (p. 14)**

.....

..

**Enfermo- ¿Qué sé yo? En todas las películas sale siempre una enfermera ¿no? Es una manera de hablar, claro. quiero decir una chica mona que, sin querer o queriendo, provoca, ...provoca... ya me entiende Enfermera.- No (p.35)**

### Lenguaje duro respecto a los demás

**Enfermo.- ¡Ah! ,¿por qué es usted tan...seca?**

**Motorista.- Cómo se pasa...**

(...)

**Enfermo.- Iba a decirle “fea” y me ha salido “seca”.(p. 80)**

Alguna metáfora

**Mujer.- Ay, yo qué sé, creo que es una frase que he oído por ahí, “el resto es digestión”, (...)(p.10)**

(Para expresar algo fácil, que no necesita una elaboración compleja.)

**Enfermo.- (..) ha sido la caída. Abajo. Al abismo (...) (p.36)**

(En este caso expresa un momento de inflexión, el que le ha cambiado la vida y su forma de enfrentarse a ella).

Lenguaje popular y giros coloquiales

**Mujer.- Ya basta de comedias de baja calaña (p.10)**

(Significa “de baja calidad”)

Los gritos, expresados de los siguientes modos

**Guionista- (...) ¡¡No!! (p.12)**

**Niña.- ¡¡¡¡JÚRAMELO!!!!(p.29)**

**Señora – (...) ¡UNA POBRE VIEJA ABANDONANNNNNADA, ESO ES LO QUE SOY! (...) (p. 40)**

Es muy atrayente la descripción de la muerte del chico que nos hace el guionista

**Guionista – (...) La moto chocará frontalmente contra el morro del coche, él saldrá despedido por los aires y su cabeza se estrellará contra el asfalto, el cráneo se le partirá en dos, su cerebro se esparcirá en mil pedazos y la muerte será instantánea, violenta, trágica, rebelde, terriblemente poética(...) (p. 15)**

Lenguaje fragmentario, por ejemplo cuando al guionista le da el infarto

**Mujer.- ¿Qué te pasa?**

**Guionista.- Creo...oh...m..me cuesta...resp...**

**Mujer.- ¿Quieres algo?**

**Guionista- A...agua, no sé...o..o...oye... (p.16)**

O cuando el chico ha sido atropellado mortalmente

**Motorista.- No sé...me parece...me pica mucho aquí... no oigo nada...¿qué?...aquí tienen..tengo..la boca....seca...(p. 54)**

O cuando la víctima reza antes de morir

**Víctima.- Venga a nosotros..tu...tu reino..Hágase... tu v...así en la tierra...como en el c...cielOh...De cada día. Y perdonad...nuestras...oh (p. 59)**

Y los tacos y los insultos y el lenguaje vulgar

**Heroinómano.- ¡Me has hecho daño, hija de puta!; Puta, puta, puta! (p.17)**

.....

**Heroinómano.- ¿Dónde coño...? (p. 19)**

.....

**Señora – (...) ¡¡¡¡jódete!!!! p. 41**

Y, en general “*Hostias*”, “*cojones*”, que repiten el motorista, y los policías.

Expresiones, modismos con otro significado

-Está destrozada por dentro = Dolor afectivo por la muerte de su hija.

-Te importo algo = Me quieres

-Se fue al otro barrio = Murió

-Hecho gachas =Muerto

-Da la cara = Arrostra situaciones

-Me importa un bledo = No me importa

-Tendrás un disgusto =Encontrarás problemas

O el lenguaje sin signos de puntuación propio de una persona cuyo cerebro no controla ya sus actos, ni sus pensamientos, ni sus palabras

**Señora.- Dinero. Dinero no ya para mí ahora ya qué más da yo ya nol os necesito te los devolveré en cuanto pueda no son para mí son para el niño que tanto te quiere los necesita para una caja como mínimo una caja decente la más barata eso sí pero decente con una cruz en la tapa para el niño para mí no te lo juro primita papá mamá tía estoy tan cansada el lagarto tiene sueño necesito... (p. 43)**

Como en toda obra de teatro, lo que sabemos es a través del diálogo que mantienen los personajes; algunos temas se deducen de la conversación, otras son presuposiciones, implican otras conversaciones previas que no hemos conocido directamente, además de presentar rasgos que el autor no ha dado directamente sobre esos personajes.

Una de las características más obvias del lenguaje en los textos dramáticos de Belbel es el minimalismo y especialmente en los diálogos, por ejemplo en la obra anterior “*Caricias*”. En el texto “*Morir*” mezcla los diálogos minimalistas (páginas 9, 16, 32, 44, 45, 55, 57, 68, 76, 77, 78, 79, 83, 84) con los largos, larguísimos monólogos y en este caso abundantes.

El primer monólogo lo encontramos en la ESCENA 1 (pág. 10) cuando la mujer intenta animar al guionista; el segundo, enseguida, en la misma escena cuando el guionista cuenta la idea, el planteamiento de las primeras secuencias de su película con la muerte de un motorista por accidente. Vemos dos más breves (p. 12 y 13-14) y uno larguísimo de la página 15 para que veamos su idea de manejar personajes e incluso de hacerles un juicio “final” en el instante antes de morir. Es el monólogo previo al infarto.

En la ESCENA 2 encontramos dos monólogos: el de la hermana, nerviosa, iracunda que intenta que reaccione su hermano y deje la droga

(p.18) y el del heroinómano (p. 19-20) para explicar cómo ve él la vida y por qué cree que no merece la pena vivirla.

La ESCENA 3 tiene dos monólogos de la madre (p. 24 y 26) para explicar su situación y cómo fue su vida con sus padres y el futuro que prevee para su hija

En la ESCENA 4 aparecen un par de intervenciones largas del enfermo que no creemos puedan llegar a considerarse monólogos.

La ESCENA 5 presenta los SOLILOQUIOS de la señora, porque no tiene interlocutor presente, sino que son conversaciones telefónicas con una prima que no está en escena. Merece destacar el de la página 39 –40 y el de la página 42, éste segundo más melodramático y con cierta vena de melancolía y tristeza.

La ESCENA 6, con un ritmo de diálogo más ágil y un lenguaje más rápido a base de interrogaciones cortas y respuestas breves, a pesar de ser uno de las e escenas más largas.

Y la escena 7 contiene el arrebatador MONÓLOGO DE SÚPLICA de la víctima para evitar su asesinato, en una vía que nos llevaría a las grandes súplicas de la escena, con desgarramiento emocional, tales como el Segismundo de “*La vida es sueño*” o el “**Ser o no ser**” de “Hamlet”, que acabará con el disparo en la cabeza del asesino a la víctima..

En la segunda parte retomamos la súplica de la víctima, esta vez como contraposición con lo anterior, porque vamos viendo que el derrumbamiento emocional lo sufre el asesino y de ahí nace el arrepentimiento de su conducta y la ruptura con el hilo dramático de muertes que hemos tenido hasta aquí. Por fin el primer personajes que se salva. Los cambios en el lenguaje son las formas verbales.

En la primera parte

**Víctima .- Piense que tengo...(p.60)**

Y en la segunda parte

**Víctima.-Piense, si usted tiene familia (p.65)**

Ese cambio gramatical de las formas verbales de primera a tercera persona facilitará el camino de la primera salvación.

Es uno de los aciertos del lenguaje en esta obra.

Las escena dos (2ª parte) se resuelve del mismo modo que la 6 de la primera parte, con un ritmo ágil y preguntas y respuestas fragmentarias, breves, rápidas.



La ESCENA 3 (2ª parte) presenta una intervenciones largas, no extraordinarias, pero dentro de esta vertiente de soliloquio de la que hablábamos antes.

La ESCENA 4 vuelve a la técnica del diálogo minimalista tan característica de Belbel y de otros autores contemporáneos como Thomas, Mamet, etc...

La ESCENA 5 recupera el ritmo ágil y LA ESCENA 6 continúa ese compás de velocidad que descarga el dramatismo que ya no tiene el texto, porque ahora la segunda parte no contiene la tragedia de la primera.

Y, por fin, la escena 7 con el monólogo de la mujer , el más largo de toda la obra con 67 líneas en un perfecto alegato a favor de la vida y en contra de la murete que acaba curiosamente con una incertidumbre entre los dos acontecimientos.

La primea parte es muy negativa, tanto es así que la palabra “NO” aparece unas 500 veces, con páginas como la 41 en la cual la encontramos 27 veces en boca de los personajes.

Después, en la segunda parte, el tono negativo se suaviza más y se llena de esperanza y signos positivos ante la falta de muerte en todas las escenas.

---

## LAS ACOTACIONES

---

En esta obra, Sergi Belbel, de una forma extraordinaria, se permite unas acotaciones a las que no nos tiene acostumbrados. Muy ricas y llenas de significado.

Podríamos encajarlas en lo que se ha dado en llamar TEXTO INFORMADOR, es decir, aquel que está escrito para no pronunciarse en escena, pero que condiciona lo que se pronuncia en escena. Por ejemplo, en la escena 2

*(La hermana le abofetea, lo coge del brazo y lo arrastra a un rincón de la habitación ) (p. 17)*

O en la escena 4

*(La Enfermera se le acerca e, involuntariamente, hace caer al suelo el aparato para avisar. Ninguno de los dross e da cuenta de ello.)*

O bien la escena 5

*(Saca una botella de brandy medio llena del mueble, la abre y bebe a morro un trago largo que deja la botella a la mitad de lo que estaba. Se traga las pastillas. Se seca la boca con la manga. Coge el teléfono y marca el mismo número. Cuando le responde la voz, al otro lado, al cabo de cuatro o cinco pitidos, la señora se pone a llorar de golpe, sin transición previa) (p. 39).*

También las acotaciones nos sirven para ver qué piensa el autor de los personajes

*(La Mujer policía intenta conectar la sirena. Da golpetazos con la mano en el mecanismo. El Hombre policía se pone nervioso. La Mujer policía no para de aporrear los botones del mecanismo. Conduce con una sola mano y cada vez más rápidamente) (p. 50).*

*(Silencio. El Asesino empuña violentamente el arma apuntando a la cabeza de la Víctima, que se asusta y se cubre instintivamente la cabeza con los brazos. El asesino sonrío del gesto más bien ridículo de la Víctima y deshace el gesto de apuntarle). (p. 56)*

Y, por supuesto, tenemos las clásicas acotaciones que marcan el espacio y el tiempo en cada escena, especialmente al comienzo de cada una de ellas

ESCENA 1

*(Interior. Sillones. Guionista y Mujer)*

ESCENA 2

*(Habitación de un pisito céntrico. espejo, mueble, mesita, teléfono. Al fondo , una puerta que da al exterior, al rellano de una escalera que está en penumbra. Heroinómano y hermana).*

Hay escenas, como la 1 que sólo tienen acotaciones al principio y al final, la primera para situar tiempo, espacio y personajes y la final para ver cómo acaba el diálogo de los dos personajes.

Otras, en cambio, como la 6, tienen una abundancia , muy significativa de “*PAUSA*”, con un total de 8.

O las páginas 30 y 31 de la escena 3 que alternan diálogo y acotaciones

*Madre.- Hala, niña, ya basta, que ya no me hace ninguna gracia.*

*(La agitación de la Hija aumenta. Por culpa del ahogo, de vez en cuando hace inspiraciones enérgicas para intentar toser. Se mete dos dedos en la boca e intenta sacarse los huesecillos que se le han atragantado) (p. 30)*

Y así sucesivamente. Igual que la escena 6 de la segunda parte.

Las hay larguísimas, por ejemplo, la descripción de cómo se pone una sobredosis el heroinómano para morir, que llega a ocupar 34 líneas.

Y, desde luego, las acotaciones propias de los movimientos que deben representar los actores en escena

*(La Mujer policía acelera) (p. 69)*

*(Tose. Eructa(...)) (p. 74)*

*(La Enfermera sale) (p. 80)*

*(La madre le arrea una sonora bofetada)( p. 85)*

La escena que menos acotaciones presenta es la escena 3 de la segunda parte. Y otras, como las de las escenas 2 y 4 de la primera parte son muy amplias.

Curiosidades que podemos observar son que en la mayoría de los casos cuando acaba el diálogo, la escena está a la mitad y sólo se completa con la acotación final. Un ejemplo lo tenemos en la escena 4 de la primera parte; cuando acaba el diálogo entre la enfermera y el enfermo no ha pasado nada; él está bien, un diálogo más, pero cuando dejan de hablar, encontramos la siguiente acotación

*(La Enfermera sale. El Enfermo mira la cama vacía a su lado. La mirada se le extravía. Coge el mando a distancia del televisor y lo enciende. Zapping. Diversos programas, anuncios publicitarios. paraísos tropicales, cuerpos femeninos exhuberantes, sol, mar, bebidas, calor. Un programa con gente que se ríe sin parar. El Enfermo aprieta un botón del mando a distancia y quita el volumen. Bosteza. Vuelve a poner el volumen. Más risas. Aplausos. Mira la acama de al lado y hace una mueca de resignación. De repente tiene la sensación de que le falta el aire. Se asusta y se le cae el mando a distancia de la mano. El sonido de un bullicioso concurso de televisión lleno de risas se mantiene todo el tiempo. El Enfermo empieza a efectuar respiraciones profundas y rápidas. Tose con*

*voz ronca. Vomita. Asustado, busca el aparato para avisar a la Enfermera y no lo encuentra. Lo ve en el suelo a bastantes metros de donde está. Desesperadamente, intenta deshacerse de las cadenas que le tienen sujeta la pierna. Le falta el aire. Alarga el brazo sano hacia el aparato. No llega. Quiere gritar, pero se ahoga. El estrepitoso sonido del televisor apaga sus gritos ahogados. Vuelve a vomitar. se lleva el brazo sano a la espalda. el cuerpo empieza a agarrotársele Intenta bajar de la cama. Siente un dolor agudísimo en la parte superior del tórax. Tiene un coágulo de sangre en los pulmones. Abre la boca para gritar y no lo consigue. Su cuerpo se le crispa. No respira. se inmoviliza con la boca y los ojos muy abiertos. Muere)* (pp. 36-37)

Por lo tanto, la mitad de la escena es un diálogo propio del género dramático y la otra mitad es acotación que lo explica todo; la acción forma parte, importantísima, de la escena. Queremos decir con esto que no es una acotación al uso con una breve información para cerrar, algo propio del juego escénico que puede ser interpretado de diversas formas, o incluso ser prescindible, no; forma parte de la escena hasta el punto de que sin ella, la escena no sería tal.

Otra acotación digna de estudio, también está relacionada con el enfermo, pero en la segunda parte, escena 5

*(La hija mira al enfermo y le sonrío tiernamente. (...)) (p. 84)*

*(El enfermo va hacia la Hija y le hace un amago de caricia. La Hija le mira fijamente. El enfermo se separa de ella y mira a la Madre)*  
*(p. 85)*

Permitiendo no sólo un giro hacia la vida, salvando a la niña, sino incluso un guiño al amor.

Como conclusión, y ya en esta parte del trabajo que conocemos bastante sobre este tema, sí podemos decir que las acotaciones en esta obra son amplias, importantes y significativas.



---

## CRONOTOPOS : MARCADORES TEMPORALES

---

En este texto dramático no hay una sola referencia al tiempo en las acotaciones.

En la escena 6 se nos dice que “**es de noche**”, y la Madre , en una de sus intervenciones en el diálogo afirma que son las “**las nueve y cuarto**”

Todas las escenas parecen independientes y en ningún momento nos escribe el autor que algo ocurra *antes*, *después*, o indicaciones semejantes.

El juego temporal viene dado por el orden de las escenas, algo que ya hemos anticipado en el capítulo de la estructura.

El orden del texto es el siguiente

PRIMERA PARTE: 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7

SEGUNDA PARTE: 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7

Pero en realidad lo que ocurre en primer lugar en la primera parte es la escena 7: con el tiro del asesino y los cristales que rompe la víctima al caer; los vecinos llaman a la policía ( escena 6) y cuando están discutiendo reciben un aviso y aunque no funcione la sirena, la mujer policía conduce a

gran velocidad y atropella mortalmente al chico motorista; por lo tanto, su madre al no ir éste a verla se suicidará (escena 5) y el enfermo al estar sólo morirá también (escena 4); como el enfermo muere, no está en su casa cuando la madre pide ayuda para su hija y ella también muere, (escena 3) y destrozada aquella, no acompañará a su hermana a ver a su hermano heroinómano, quien también acabará muriendo (escena 2) y casi todo ya lo había imaginado el guionista, pero su mujer habla del chico que debería haber ingresado en el Centro y ha muerto antes.

Luego lo que en el texto sigue un orden lineal, en realidad sigue un tiempo cronológico, pero inverso, es decir, de atrás hacia delante.

Cuando empieza la SEGUNDA PARTE volvemos a tener el orden lineal 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7, que, curiosamente sigue el orden inverso al orden establecido por el autor en la primera parte del texto, es decir, el orden de las páginas del libro, pero en cambio ahora sí seguirá un orden cronológico normal, hacia delante.

Es un juego de tiempos con el que construye una estructura y una arquitectura temporal muy original, y muy espectacular.

---

## **CRONOTOPOS: LOS ORGANIZADORES ESPACIALES**

---

Todos los espacios vienen marcados por las acotaciones, breves, de principio de escena

### **ESCENA 1**

*(INTERIOR. Sillones. Guionista y Mujer) (p.9)*

### **ESCENA 2**

*(Habitación de un pisito céntrico. Espejo, mueble, mesita, teléfono  
Al fondo, una puerta que da al exterior, al rellano de una escalera que  
está en penumbra. Heroinómano y Hermana) (p. 17)*

### **ESCENA 3**

*(Comedor de un pisito céntrico. esa, sillas, mueble, teléfono. Una  
puerta que da al exterior y una ventana que da a un patio de luces.  
Madre e hija. Durante la cena). (p- 23)*

ESCENA 4

*(Habitación de Hospital. televisor, mesitas, dos camas. Una de ellas, vacía. En la otra yace el enfermo, con una pierna y un brazo aparatosamente vendados. Está prácticamente inmovilizado. Tiene una pierna al aire, sujeta con cadenas y poleas. Al lado del brazo sano tiene un parto con un botón rojo conectado con un cable a la cabecera de la cama para avisar a las enfermeras. Entra la Enfermera sosteniendo una pequeña bandeja con medicinas).(p 32)*

ESCENA 5

*(Comedor-salita de estar de un piso destartado y muy antiguo. mesita, aparador con botellas, teléfono. la Señora coge el auricular y marca un número) (p. 38)*

ESCENA 6

*(Coche de policía. Es de noche. El Hombre policía y, al volante, la Mujer policía, conduciendo el coche. Se oyen, a través del aparato transmisor pitidos, ruidos y voces provinientes de la Central ) (p. 44)*

ESCENA 7

*(Salón de una casa lujosa. Muebles, teléfono. Penumbra. Entra la víctima y enciende la luz. En un sillón está cómodamente sentado el Asesino, con una botella en la mano) (p. 55)*

Todos los espacios se repetirán en las 7 escenas de la segunda parte ) y así nos lo pondrá el autor en las acotaciones de inicio de escena, pero ampliando algo más para que observemos las variaciones que se han producido de la parte primera a la segunda parte.

En la escena 2 se concreta más a los rincones de la casa del heroinómano: al suelo sobre el que cae al ser golpeado, a los cajones de los que extrae el instrumental del ritual de la jeringuilla para sus dosis de droga , ... y en el resto de las escenas : las camas sobre las que yacen los enfermos, el coche patrulla, etc...

Por supuesto, nos situamos en una gran ciudad, de nuestro país o de cualquier otro, reconocible como espacio urbano y pocas explicaciones más da el autor al respecto.

---

## LOS OBJETOS

---

En un texto de estas características, los objetos son muy importantes, porque ayudan a proyectar la acción o mejor aún, en muchos casos, la desencadenan:

Las jeringuillas y la droga que conducen a la muerte del hermano, del chico heroinómano; la botella de whisky con la que evita ir al psiquiatra a contar sus penas y que recomienda a sus hermanas hacer uso de este mismo método y ahorren el dinero de esos especialistas; el pollo que está comiendo la niña y no la madre porque está haciendo dieta y por eso come solo la niña.

Todos son SÍMBOLOS de las distintas muertes que van apareciendo ante nuestros ojos.

El aparato para llamar urgentemente al personal médico, que se cae inadvertidamente, otro símbolo. El televisor, que puesto a alto volumen impide que oigan los gritos ahogados del enfermo. El teléfono de la señora,

su único compañero , al que a veces habla sin marcar numeración. Las pastillas, el brandy, es decir, sus amigos, con los que morirá

Las gafas que necesita la mujer policía y limpia el hombre policía y no sirven de nada. La sirena que no funciona, ¿hay algo más simbólico?, determinante, junto al semáforo en rojo que se salta el coche patrulla para la muerte del chico . El transmisor del coche patrulla, que sirve de interlocutor a la mujer policía para que veamos su esquizofrenia antes del episodio del accidente, y que la voz del aparato recrimina

**Voz.- Tranquilos, ¿eh,106?, tranquilos, chicos, si ocurre algo, ya se les comunicará en su debido momento, como siempre, ¿de acuerdo?**

Porque ese transmisor solo sirve para recibir avisos y no para hablar con él, con la Central o preguntar si tienen algo para ellos. Un uso indebido, castigado según el reglamento, y que en cambio, luego no va a utilizar la mujer para llamar a la ambulancia, por miedo al delito que ha cometido. La moto, muy emblemática, y por supuesto, LA PISTOLA

Un instrumento de muerte, para matar, que mata y no mata ( 1ª y 2ª parte) y con este doble uso hará que el resto de los objetos también alcancen un doble uso: la moto la posibilidad de esquivar y salvarse, el transmisor para llamar o no para que llegue la ambulancia, el teléfono para avisar a la policía y salvarse, el aparato del hospital y el pollo para crear un

acercamiento y tal vez, algo más y las drogas, para quitarlas de la circulación

Sólo nos queda sin objetos que expliquen o simbolicen algo diferente la escena 1: Muerte por infarto, después de ver la película de los demás, ¿o es el corazón, precisamente el SÍMBOLO por excelencia?



---

## EL FINAL

---

El final recordemos que es el principio y el principio es el final. El final es la muerte y el principio es la vida, pero el principio de la vida está forzosamente abocado a la muerte que es el final.

La vida y la muerte, la segunda oportunidad de vivir y no morir, lo que sentimos, nos planteamos, pensamos, hacemos **un instante antes de morir**; lo que es evitable y lo que no es evitable. ¿Es evitable la muerte?, o a veces lo que evitamos es la vida. ¿Podemos elegir en la vida nuestro destino? ¿Somos nosotros los que elegimos? ¿Cómo acabamos?

Cuestiones, interrogantes que ahí quedan

El texto acaba con un interrogante: ¿Muere o no muere el guionista? Es el único que nos ofrece dudas, como dudamos siempre en la elección de el camino que debemos seguir en la vida y ahí nos queda esa frase del joven de la película imaginada

**¡¡No quiero elegir!!**

---

## LA PUESTA EN ESCENA: DIFERENTES PROPUESTAS

---

Cuando se le otorga a Sergi Belbel el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1996, además de otros premios, por su texto literario “*Morir*”, la obra no se había estrenado. Su autor, al recibirlo comentó que fundamentalmente se debía a las dificultades técnicas que suponían los numerosos personajes que aparecían en escena y porque la temática sobre la muerte no es muy comercial. Confiaba en que el premio facilitara su estreno, por lo cual se mostraba muy contento, y también sorprendido.

Él ya había realizado gestiones para el montaje y confesó

**Estoy dispuesto a montarla incluso debajo de un puente ya que todos los autores tienen derecho a estrenar.**<sup>239</sup>

Y tenía verdadero interés en llevarlo a cabo, porque siempre había declarado que le costó mucho trabajo escribir esta obra.

Las obras que compitieron con este texto para lograr este galardón nacional fueron:

---

<sup>239</sup>EL PERIÓDICO, martes 19 e noviembre de 1996, p. 64

- “*Eloídes*” de Jerónimo López Mozo
- “*A lexió sonámbula*” de Manuel María Lourenzo Pérez
- “*Poemas de amor prohibido*” de Santiago Martín Bermúdez
- “*Hilerrí Itxia*” de Xavier Mendiguren
- “*Marina*” de Luis Olmos Remiro
- “*El cerco de Leningrado*” de José Sanchís Sinisterra
- “*Lluvia de ángeles sobre París*” de Alfonso Sastre
- “*La caverna*” de Rodolf Sirera

Ya sabemos que su escritura se distancia un poco de los escenarios estrictamente comerciales, pero sus obras, hoy, están traducidas a diez idiomas, incluido el castellano, ya que él suele escribir en catalán.

“*Morir*” la escribió en 1993 con una beca del Centre Dramàtic de la Generalitat y fue muy premiada. Se publicó en 1995 en la editorial 3 y 4 en catalán y en castellano en la editorial Visor en 1996.

Escritor muy vinculado al CDG, con el cual ha estrenado muchas obras o ha dirigido allí otras de diferentes autores, pero él mismo confesaba que el Centre no mostró mucho interés en estrenar esta obra concreta, aunque terminara haciéndolo en el Romea.

**Per la temàtica i per les seves dimensions, pensava que era una obra més factible per a un teatre públic, ja que és molt difícil de rentabilitzar. Focus, del teatre privat hi està molt interessat, i de fet la inclouïa com una de les obres a programar si haguessin obtingut el Poliorama<sup>240</sup>**

Se estrenó, por tanto, en primer lugar en Helsinki (Finlandia), y posteriormente en Alemania, Italia y en Lisboa (Portugal).

Y que así fuera, y pasara tanto tiempo desde que la escribió y se estrenó más allá de nuestras fronteras hasta que lo hizo en el Teatro Romea de Barcelona, siempre le ha parecido una experiencia extraña al autor, que así lo ha comentado.

**Está muy bien estrenar en el extranjero, pero no me sirve, lo que quiero es poder dirigir lo que escribo para poder escribir lo siguiente. La puesta en escena me enseña cosas sobre la escritura<sup>241</sup>**

Focus propuso esta obra en su avance de programación para el teatro Poliorama cuando optaba a la gestión del teatro.

En España, por fin, se ha estrenado en junio del 98 en el Palacio Valdés de Avilés y en el Jovellanos de Gijón dirigida por Roberto Cerdá.

---

<sup>240</sup> G., C. “*Sergi Belbel, Premio Nacional per una obra encara no estrenada*”. AVUI, martes 19 de noviembre de 1996, p.43

<sup>241</sup> EL PAÍS, martes, 19 de noviembre de 1996, p. 58

Pero la que dirigió el propio Belbel en el teatro Romea de Barcelona, contaba con el siguiente reparto:

**ELENCO:**

- Jordi Bosch (Guionista)
- Lidia Pujol (Dona)
- Pere Arquillué (Heroinóman) y Pau Durá y Francesc Orella
- Inma Colomer (Germana) y Laura Conejero y Marta Domingo
- Inma Colomer (Mare) y Anna Lizarán y Angels Poch
- Laura Conejero (Filla) y Marta Domingo y Francesca Pinón
- Jordi Banacolocha (Malalt) y Santi Ibáñez y Lluís Soler
- Marta Domingo (Infermera) y Francesca Piñón y Ángels Poch
- Inma Colomer (Senyora) y Anna Lizarán y Ángels Poch
- Pere Arquillué (Home Policía) y Jordi Banacolocha y Santi Ibáñez
- Laura Conejero (Dona Policía) y Anna Lizarán y Francesca Pinón
- Pau Durá (Motorista) y Santi Ibáñez y Francesc Orella
- Jorddi Banacolocha (Assassí) y Pau Durá y Luís Soler
- Pere Arquillué (Víctima) y Francesc Orella y Lluís Soler

Porque ya sabemos que cada uno de los personajes podía ser interpretados por varios actores o actrices y hasta el comienzo de la obra, cada día, no sabían cuál les sería adjudicado.

### **FICHA TÉCNICA:**

TÍTULO: Morir (un moment abans de morir)

DIRECCIÓ: Sergi Belbel

AJUDANTS DE DIRECCIÓ: Lluís Hansen ( en prácticas del Instituto de Teatro), Victoria Szpunberg ( en prácticas del instituto de Teatro)

COMPOSICIÓN MUSICAL : Óscar Roig

ESCENOGRAFÍA: Quim Roy

IL-LUMINACIÓ: Jordi planas (CDGC)

VESTUARI : Mercé Paloma

CARACTERIZACIÓ: Eva Fernández

EQUIP TÉCNIC : Teatre Romea-Centre Dramàtic

Y un grupo de cinco solistas interpreta en directo la música compuesta por Óscar Roig.

Esta puesta en escena no llegó a Madrid.

---

## OPINA EL AUTOR

---

En el momento de su estreno, Sergi Belbel dijo que “*Morir*” era una obra que surgía de la impotencia que te producen esas muertes cercanas que sabes que podrían haber sido evitadas con la variación de alguna circunstancia. Por ejemplo: “Estaba hablando con Manel, cogió el coche, se fue y se mató. ..Si me hubiera tomado otro café..”, eso es terrible. Te deja atónito.

Siempre dice que no le importa mutilar sus propios textos cuando los dirige y que el caso de “*Morir*” había entrado en conflicto consigo mismo porque no hay nada más antiteatral que escenificar una muerte y que él había concentrado siete a cual más dura, en apenas una hora. Para él fue un desafío que se planteó tras dirigir “*La hija del mar*”, de Guimerá, que acababa con la muerte del protagonista masculino y llegó a decir que cada vez que llegaba a esa escena tenía que salirse del teatro porque no le gustó nada cómo la resolvió.

Sobre el encadenamiento de las acciones de las escenas opina

**No creo en el destino, creo en el azar, y que prestar una ayuda a tiempo puede cambiar el curso de los acontecimientos. Hay gestos que son trascendentes. Es como la teoría de batir de un ala de mariposa, pero todo está ordenado, y el aleteo de una mariposa en la Amazonia puede provocar una reacción en cadena que modifique la temperatura del polo Norte.<sup>242</sup>**

En general no estuvo nada satisfecho de su propio montaje y no se ha vuelto a reestrenar en España, por una compañía profesional, aunque sí por muchos grupos de teatro aficionado.



---

**EL**

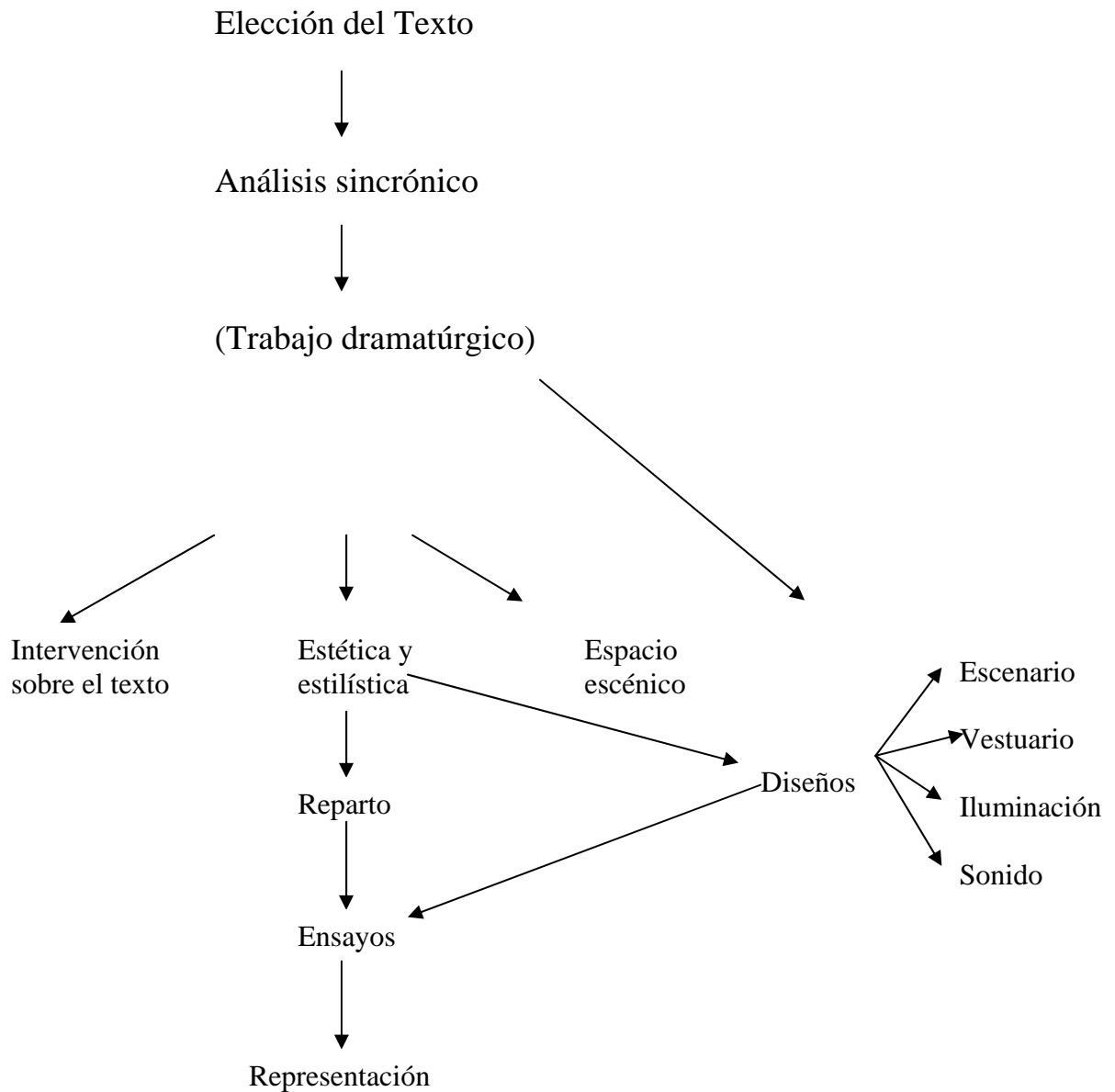
**MONTAJE**

---

Una cita importante de Brecht decía: “Una representación está formada a la vez por una escritura dramática (texto) y una escritura escénica (dirección) y ésta última tiene tanta responsabilidad como aquella”

En el montaje que el propio Belbel hace de su obra y del cual ha confesado siempre no sentirse satisfecho, se dan una serie de circunstancias que normalmente trascurren de diferente forma, es decir, cuando un texto dramático está escrito, el director de la obra que quiere ponerlo en escena trabaja con él con unos determinados deseos y condicionamientos propios de la imagen que tiene de ese texto, pero cuando el propio autor quiere llevar a escena lo que él ha trabajado escribiendo ya condicionado por la puesta en escena que él mismo se ha imaginado, los planteamientos son completamente diferentes.

J. Antonio Hormigón, Director de la Asociación de Directores de Escena propone los siguientes pasos para pasar de un texto escrito a un texto representado:



Indudablemente este trabajo dramaturgico no puede ser igual desde un punto de vista que desde otro; no puede ser igual para una persona ajena a la génesis de la obra , que para aquella que la concibió.

Belbel logra estrenarla, por fin, en una producción del Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG) el 16 de abril en el Teatre Romea de Barcelona y estará en cartelera hasta el 7 de junio.

La experiencia del autor-director sobre su propio montaje es la siguiente

**A la amplitud y la exigencia del reparto, la complejidad del tema y la dureza con que se aborda, este montaje añade nuevas dificultades Para acabar de liarlo todo, he decidido que hasta salir a escena los actores no sepan qué personaje encarnarán ese día. Cada uno rota por tres papeles diferentes, el espectáculo es un puzzle en el que caben 300 combinaciones de 14 intérpretes y en ninguna función de los 48 previstas se va a repetir el reparto. He inventado este juego porque la primera parte de “Morir” es una sucesión de escenas independientes, protagonizadas por personajes que no vuelven a intervenir hasta la segunda parte y me preocupaba que los actores se limitaran a hacer su escena y no se integraran en el tejido de la obra.<sup>243</sup>**

También realizó innovaciones sobre la extensa proporción de la obra que, como autor, dedicaba a las acotaciones y en las cuales se desarrollaba gran parte de las escenas, sin texto hablado para los actores.

---

<sup>243</sup> VALLEJO, Javier.” *Siete gestos para vivir la muerte*”. EL PAÍS 4 DE ABRIL DE 1998. Babelia p. 4

Lo resolvió decidiendo que un actor recitase el texto de las acotaciones tal y como estaba escrito, mientras otro interiorizaba lo que estaba pasando.

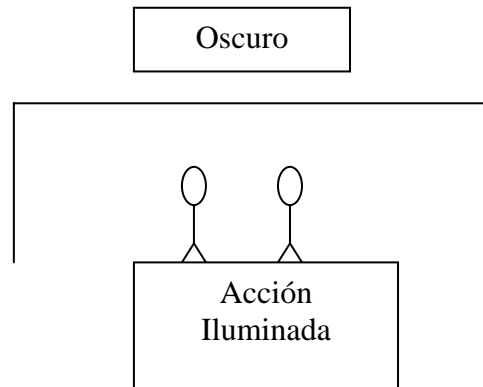
Así llevó a cabo su propio montaje, porque ya sabemos que le gusta estrenar sus obras, dirigir las, para avanzar, según él, en su escritura dramática, pero también sabemos que, muchas de sus piezas, incluyendo ésta, han tenido más éxito en manos de otros directores.

En la puesta en escena la parte del asesino y la víctima se plantea con un cambio de pronombre, que, como decíamos en el estudio de la obra, repercute en las formas verbales. En vez de decir “piense en mis hijos”, dice “piense en sus hijos” y ese cambio fonético cambia lo acontecimientos.

Sobre los decorados y la escenografía debemos decir que son los propios que caracterizan los montajes de Belbel: neutros, fríos, pocos en elementos, oscuros, que rentabilizan la imagen virtual que deben crearse los espectadores.

El espacio de la escenografía que vemos como espectadores es bastante simplista.

Belbel opta por un espacio oscuro, negro, con una parte central en la que se desarrollan los acontecimientos, iluminada básicamente con focos difuminados e indirectos.



Así, sucesivamente, trascorrirán las diferentes acciones.

La resolución del choque y otros efectos no se veían en escena. El espectador los seguía con la lectura del otro actor de las acotaciones.

La iluminación estuvo muy relacionada con la psicología de los personajes, lo que les ocurría en escena, en la primera parte fundamentalmente era sombrío y así vemos el escenario. La segunda parte cambia a efectos psicológicos y la iluminación no cambia en cuanto a la situación de los focos, pero sí a su intensidad.

De otro de los montajes que conocemos, dejamos constancia de los siguientes datos

## **FICHA ARTÍSTICA**

OBRA : MORIR

AUTOR: SERGI BELBEL

DIRECCIÓN : MARISOL AZNAR

### **REPARTO:**

JAVIER CAMPOS.....Guionista

STEPHANE DJORDJEVIC.....Compañero

JAVIER MANERO..... Heroinómano y Motorista

CARMEN RIPALDA..... Hermana

ISABEL BUIL..... Madre

SUSANA BECERRIL..... Hija

CARMEN SANGÜESA..... Enfermera

RAFAEL MAYORDOMO.....Enfermo

NACHO PULIDO..... Señor

DAVID MAESO..... Policía 1

MATTHIEU BEGHIN ..... Policía 2

RAUL AGUILAR..... Asesino

JUANJO NAVAMUEL .....Víctima

Representaciones realizadas:

-5 de mayo en el Centro Cultural Teodoro Sánchez Punter (Zaragoza), dentro de la Muestra de Teatro Universitario de la Universidad de Zaragoza.

-7 de mayo en el Auditorio de la Universidad Carlos III de Madrid, (Campus de Leganés), dentro del Festival Internacional de Teatro con motivo del X Aniversario de la Universidad Carlos III de Madrid

-28 de mayo: en el Teatro Pedro Cerbuna, Ciudad Universitaria (Zaragoza)

Otros eventos relacionados con la obra fueron:

-Exposición de fotografías sobre la obra en el CPS por Antoine Malcor Deydier de Pierrefeu (ganador del Primer Premio en el concurso fotográfico Modalidad CPS con motivo del 25 Aniversario de este centro).

-Tuvo su primera LECTURA PÚBLICA en el Sitges Teatre.

-LECTURAS DRAMATIZADAS en Madrid (E:T.S Ingenieros Industriales), dirigida por Miguel Gallego y en Cali (Colombia), por el Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes Integrales de la Universidad, en 1999.

---

## LOS ACTORES

---

El gran espectáculo, sin duda, lo produjo el trabajo actoral.

La obra, la expectativa del Premio Nacional, la larga marcha hacia su estreno, tuvieron, indudablemente, su atractivo; pero el ingenio de Belbel sobre la manera de montar la obra con los actores en una PLURIRREPRESENTACIÓN, consiguieron ese algo más tan difícil de producirse en escena.

Claro que, siempre se ha dicho que los actores se ponen al servicio de aquello que el autor ha pretendido decir, pero en este caso es también el cómo lo quiere transmitir.

Serfi Belbel explica

**En teatro hice un experimento con esta función, que no salió muy bien pero que fue muy... los actores hacían más de un papel cada uno y entonces decidíamos quién hacía qué el mismo día de la función. salían allí y la primera y la última escenas eran las únicas que interpretaba los dos mismos actores, eran los únicos, todos los demás una vez que se hacía la primera escena del guionista y la mujer, cuando el guionista tenía el infarto, salían todos los actores y el guionista escogía, decía tú y tú. había una combinatoria, nunca hicimos el mismo reparto, nunca se hizo la misma función, 48 funciones, 48**



**representaciones diferentes. Tú tenías cada día una papel diferente, pero salió regular, no salió bien”.** <sup>244</sup>

Efectivamente, un reto para el director, pero especialmente para los actores.

Un actor cuando interpreta y mucho más en teatro, a medida que avanzan las representaciones y el número de ellas, se va creciendo como actor, va integrándose en mayor profundidad en su personaje y haciéndolo suyo, con lo cual los énfasis, los silencios, la medida del personaje va siendo cada vez más perfecta en la talla del actor o actriz, pero de esta forma, la técnica actoral no se puede trabajar hasta el último minuto, y a nuestra forma de ver, la representación en su globalidad se resiente inevitablemente.

En cine también están las tomas repetidas. Todos sabemos del quehacer perfeccionista de cineastas como Stanley Kubrich, que hizo repetir a Tom Cruise 99 veces una toma y no llegó al centenar por la negación del actor a seguir haciendo más tomas.

El teatro tiene mucho más de inmediatez, mucho más de acercamiento al espectador, mucho más de técnica de concentración, por tanto, y para todo eso el actor o actriz necesita tiempo.

---

<sup>244</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DE SERGI BELBEL

Como experimento dramaturgico, sin duda, tiene su aliciente y su motivación, pero para los actores debió ser muy estresante. Y no sólo por su realización personal, que podía o no cambiar, sino porque a pesar de ello, su “partenaire” podía no ser el mismo y por tanto las adaptaciones a los demás, requieren también la revisión del trabajo de uno mismo.

Para Belbel no era un problema. En su planteamiento quedaba muy claro que en la puesta en escena el guionista era quien decidía toda la primera parte y ella, consecuentemente, era quien decidía toda la segunda.

Por otro lado, para los espectadores también funcionó como un aliciente, pues siempre se ha dicho que dos funciones nunca salen igual (con los mismos actores, a la manera tradicional), cuanto más con este procedimiento.

Todas estas vicisitudes determinan que el estudio de este montaje y su trabajo actoral sean diferentes a cómo nos lo hemos planteado hasta ahora.

---

## CRÍTICAS

---

Al haber sido estrenada sólo en Barcelona, las repercusiones fueron más limitadas.

Dejaremos constancia aquí de las más significativas, entre las que figuran la de la profesora María José Ragué-Arias, quien señala errores y deficiencias, por ejemplo la de la interpretación de Lidia Pujol, o la desigualdad en el reparto, así como el excesivo protagonismo de una gran cruz en el espacio escénico y la menor fuerza dramática en la segunda parte.

**Pero estamos ante un espectáculo de enorme interés tanto en el aspecto textual como en su puesta en escena, uno de los mejores que hemos podido ver en los últimos años en Barcelona, un reto, superado por Sergi Belbel.<sup>245</sup>**

Escribe también sobre la escasa fuerza de la escena del hospital y la de los policías , pero ve que la trama trata temas trascendentales con “dinamismo, agilidad y un ácido sarcasmo”.

---

<sup>245</sup> RAGUE, M. José. *El reto de la teatralidad*. El Mundo, 19 de abril de 1998. Cultura p. 72

Otras críticas establecieron

**En el día del estreno, el momento de mayor emoción artística fue el de la mujer sola, interpretada genialmente por la gran Anna Lizarán. También excelentes fueron las interpretaciones de Jordi Bosch y Angels Poch.**<sup>246</sup>

Y también sabemos que Javier Vallejo de EL PAÍS manifestó

**“MORIR” es un mecanismo de relojería, una “Ronda” de Schnitzler perfeccionada y un paso más allá del autor de “Talem” y “Caricias” en el desarrollo de una geometría dramática compleja**<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> VALLEJO, Javier. “Siete gestos para vivir la muerte. EL PAÍS, 4 de abril de 1998, p. 4 de BABELIA

---

## DEL TEATRO AL CINE

---

La presente obra nos lleva a profundizar en ciertos planteamientos que nos ofrece la vida y que debemos resolver; por eso, que Ventura Pons decidiera llevarla a la gran pantalla, nos parece en primer lugar un elemento de proyección social capaz de llegar, proporcionalmente, a mucha más gente de la que llegaría sólo en el ámbito del teatro.

Entre los aspectos que el visionado del espectáculo teatral o la proyección de la película nos ofrece, merece especial mención cómo plantean y resuelven los sentimientos el género femenino. y el masculino. Aunque también es necesario advertir, ya desde aquí, que el cine de Ventura Pons tienen un público potencial al que va dirigido muy determinado.

Ventura Pons nos explica

**Yo soy un fan de Sergi. Tiene un talento que pocos autores europeos tiene. Tiene obras con estructuras atractivas para el cine No renuncio a hacer otras. Las dos tienen muchas cosas en común: fragmentos de la vida de los personajes y son muy poderosas. Ésta, en concreto, la quería llevar al cine antes que “Caricias”. La 1ª vez que le pedí que me prestara su fabulación narrativa le pedí ésta, pero me encontré en el camino de**

---

<sup>247</sup>Ibídem

**Damasco que caí del caballo al encontrarme con “ Caricias” que me entusiasmó y le dije: Luego ya rodaremos “Morir”y me apasionó llevarla al cine, me apasiona siempre.**<sup>248</sup>

Vamos a analizar a continuación el fruto de este apasionamiento de un cineasta – Ventura Pons-, por la literatura de un autor- Sergi Belbel-.

---

## ALGO MÁS SOBRE VENTURA PONS

---

Este cineasta de 57 años, empezó en el teatro a los 21 y en 1977 rodó su primera película, el documental *“Ocaña, retrato intermitente”*. Después de su larga filmografía en la que ha tocado varios géneros, se ha convertido en uno de los directores de mayor prestigio en Cataluña, especialmente por su labor de acercamiento a textos literarios y su forma de llevarlos a la gran pantalla, sobre todo *“El porqué de las cosas”*, *“Actrices”*, *“Caricias”*, *“Amigo/Amado”* y *“Morir”*.

Su éxito comercial llegó con las comedias intrascendentes, como por ejemplo *“¿Qué te juegas, Mari Pili?”*, pero su reconocimiento se debió al filón de la literatura, particularmente el teatro.

Siempre se ha dicho que con *“Morir ( o no)”*, Ventura Pons cierra su trilogía llamada “minimalista” que empezó con *“Amic/Amat”* y continuó con *“Caricias”*. En todas ellas refleja una realidad patente en nuestros días y le permite ese acercamiento a los textos en los que encuentra un gran atractivo, sobre todo si tenemos en cuenta que también ha llevado a la pantalla *“Actrius”*, basada en la obra de Benet ( y también estudiada aquí).

Y otros textos literarios que debemos citar, por ejemplo aquel con el que empezó su cambio en su trayectoria, nos referimos a *“El porqué de las cosas”*

Pero su ciclo de literatura y cine no finaliza aquí, puesto que tras esta película volvió a la comedia con *“Anita no pierde el tren”*, un guión basado en una historia sencilla y exquisita escrita por Luís-Anton Baulenas en su novela *“Bones obres”*, y que nada tiene que ver con los personajes y los temas de sus últimas películas.

Concretamente del texto de Belbel, siempre ha manifestado que le atrajo su estructura muy cinematográfica y que le permitía utilizar un lenguaje narrativo arriesgado. Sobre ello manifestó

**El secreto, está en la puesta en escena; intentaremos, sin traicionar el original, que el espectador descubra una mirada nueva<sup>249</sup>**

Sobre su cine en general él mismo confiesa

**Yo intento enseñar mi mundo, que son las cosas que me apasionan, las películas no las hago solo, las hago con los autores, con los actores, con los técnicos y yo creo que entre unos y otros nos vamos motivando. Yo he aprendido mucho con los actores, pero muchísimo trabajando con ellos, como yendo al teatro, leyendo con mi gente y tal. Y son bastante únicas mis películas, porque no hago lo que hacen los demás y como la gente lo que busca es hacer... por ejemplo, cuando va bien un año una comedia romántica puesta a continuación hay veinte comedias**

---

<sup>249</sup> CENDRÓS, Teresa. *“Ventura Pons adapta para el cine “Morir”, una de las obras teatrales más complejas de Sergi Belbel*. EL PAÍS, miércoles, 23 de junio de 1999, p. 15



románticas,... pues la mía es muy especial, te gustará más o menos pero es una película muy honesta porque siempre es directa y personal, en el sentido de que cuando yo me implico en una historia es porque me apasiona e intento trasmitir esta pasión y yo creo que la gente lo que percibe es que cuando ven una película mía van a ver un producto que yo como narrador intento que aquella hora u hora y media o dos que me han dedicado de su vida sean para devolverles el tiempo que tienen con ganas de contarles una historia a mi manera y espero que guste.<sup>250</sup>

Y sobre su faceta de productor expresa

Es importante producir también, Chaplin ya lo hacía y Griffith y tanta gente y Spilber. Lo que pasa es que nosotros somos muy pequeñitos y ellos serán una gran maquinaria, pero el cine es un arte industrial y las dos cosas van juntas. Yo veo una obra y me dice: “Ruédame, ruédame” ... y ya veo las posibilidades cinematográficas que va a tener.<sup>251</sup>

Esta película fue presentada en el Festival de Berlín, dentro de la sección Panorama. Ventura Pons llegaba a este certamen por tercer año consecutivo, tras presentar el año anterior “*Amigo/Amado*”, basada, como ya sabemos, en un texto de Benet y el anterior “*Caricias*”, sobre un texto de Belbel también.

Este año, con “*Morir ( o no)*”, se presentaron también a la misma sección de Berlín “*Segunda piel*” de Gerardo Vera, “*Asfalto*”, de Daniel Calparsoro y “*Sé quién eres*” de Patricia Ferreira.

---

<sup>250</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL CINEASTA

<sup>251</sup> *Ibidem*

La crítica no siempre le acogió bien. Leemos, por ejemplo , lo que escribió M.T. en El PAÍS

**He tenido ocasión de afirmar con anterioridad que el barcelonés suele acertar más cuando adapta a, trabaja con, Benet i Jornet (*Actrices, Amigo/Amado*) que cuando lo hace con el excesivo Sergi Belbel, un dramaturgo que parece contar con las felicitaciones de eso que llamamos la contemporaneidad. Y es ésta, en efecto, “una de Belbel”: basada en “*Morir (un instant abans de morir)*”. El film de Pons se aleja, no obstante, de la adaptación canónica y desemboca, como en tantas otras ficciones cinematográficas, en la concesión a su plural coro de personajes, de los cuales muchos están en trance de muerte, de una segunda oportunidad que permite leer el filme de manera bastante distinta a la versión teatral.<sup>252</sup>**

Pero lo que no se le puede negar a Pons es su motivación personal, por encima de intereses comerciales y económicos.

A pesar de todo, la obra teatral llevada al cine, más alabada en general por todos ha sido fundamentalmente su adaptación de “*Amigo/Amado*”, por encima de las demás, especialmente de las de Belbel.

Con todas estas obras que hemos analizado, lo que sí es cierto es que Pons terminó un ciclo creativo y comenzó otro cuya trayectoria sigue en estos momentos.

---

<sup>252</sup> M.T. “*Reescribiendo en el libro de la vida*”, EL PAÍS, (El Espectador, domingo, 23 de enero de 2000, p. 5)

---

## PROCESO DE CREACIÓN DEL FILM

---

Pons firma en solitario el guión, aunque en la película anterior trabajó junto al autor, Sergi Belbel.

**Aunque Belbel y yo vivimos en el mismo edificio, no hemos tenido demasiado tiempo para trabajar conjuntamente. Tengo que decir, no obstante, que le soy fiel y que no hay en el guión ninguna traición a la obra. De hecho, muchas modificaciones han sido sugeridas por el propio Belbel.<sup>253</sup>**

Ya comentamos en páginas anteriores que la obra con la que descubrió Ventura Pons a este autor fue precisamente ésta, pero luego se cruzó en su camino “*Caricias*” y anticipó su rodaje, dejando para después “*Morir*”.

Fue la película número 12 en la cinematografía del director catalán. Se rodó en agosto de 1999 y además de director, Ventura Pons corrió con el trabajo de guionista y productor. Este Premio Nacional de Literatura Dramática fue la segunda incursión de Pons en la dramturgia de

---

<sup>253</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL DIRECTOR

Belbel. La obra, como sabemos, se había estrenado el 16 de abril de 1998 en el Teatro Romea de Barcelona.

Fundamentalmente es una reflexión sobre la fragilidad de la vida, sobre el destino, , la ausencia de Dios y la vida, que siempre merece la pena vivirla.

Con esta película, Pons quiso sacarse los demonios del cuerpo que tenía desde el trágico accidente que le ocurrió en México, mientras tomaba una copa en un bar y de una reyerta cercana le llegó un tiro que se alojó cerca de sus vértebras y que estuvo a punto de llevarle a la muerte o una parálisis.

**Sí, a mí me pegaron un tiro por la espalda en Méjico y oí que me daban por muerto y he visto morir a gente a mi lado. Durante un tiempo no pude hablar de esta historia y luego la explicaba en clave humorística para desdramatizar y sacando la chispa y encontré el texto de Sergi y yo creo..., los amigos me decían por qué no haces una película, y yo creo que lo que yo vivo no es interesante y de repente descubro el texto que es exactamente esto. A esos personajes no les toca morir, a mí tampoco me tocaba y yo, afortunadamente estoy vivo y es que el tema es que la vida depende de un hilo, pero como la presenta Sergi es una sofisticación. 7 historias separadas: la primera parte hacia atrás y luego empiezas y sigues de forma convencional en la parte del NO MORIR... ¿quién se resiste a un texto así? Este poder contrastar la vida y la muerte, el día y la noche que es un juego.**<sup>254</sup>

---

## LECTURA ESTRUCTURAL DEL FILM

---

La película está rodada en dos partes, la primera en blanco y negro, con siete historias diferentes que acaban en muerte y la segunda en color, con menor duración. En esta segunda parte, las historias se rebobinan y entrelazan entre sí. Ahora no hay muertes y renace la esperanza. Es la segunda oportunidad de la que hemos hablado siempre.

**Lo curioso es que, sin saberlo,... Sergi y yo no lo habíamos hablado, empecé a rodar esa película por ese momento, porque tenía muchas ganas de contrastar por la mitad, contrastar,... bueno, lo vi así. Luego lo hemos hablado y la película está empezada por el centro y además es fantástico porque esta historia de Dios, esta historia que se ha inventado en el cine y tal está implícita en la historia de Luis que se ha inventado otra historia que está en el medio.**

**Lo visualicé así, la historia del motorista, lo cambié un poco porque pensé que a lo mejor era una historia que le habían contado a él y que utilizaba para poner en ese guión. Es el alter ego del cineasta y del autor.**<sup>255</sup>

No podemos hablar de una lectura estructural al uso, dividida en PRINCIPIO, ESCENAS DE TRANSICIÓN Y FINAL, o hablar de las partes

del guión, porque la fidelidad de Pons al texto de Belbel es prácticamente absoluta. Son pocas las modificaciones que el cineasta hizo, por lo cual comenta al respecto

Cuando hice el mini-guión para adaptar las diferencias que hay entre la obra de teatro y la película, la segunda parte también eran escenas y en la película intenté ligar todo como si todo fuera una película seguida, no hay fundidos, separación exacta y tal, básicamente lo que me interesaba es que pudiera haber un juego a todos los niveles de la segunda oportunidad. Yo como narrador me doy una segunda oportunidad y si la primera ha sido muy dramática y los actores están muy dramáticos, en la segunda actúan de una forma absolutamente distinta.<sup>256</sup>

Por tanto, podemos concluir

1ª PARTE: BLANCO Y NEGRO = SOLUCIÓN DRAMÁTICA

2ª PARTE : COLOR = SOLUCIÓN MÁS OPTIMISTA

---

<sup>255</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL AUTOR.

<sup>256</sup> *Ibidem*

---

## LA INTERPRETACIÓN: LOS ACTORES

---

Por supuesto en la película no cabe la complejidad de interpretación que llevó a cabo, como experimento, Belbel en el escenario. Esa complejidad de que cada actor representara un papel distinto cada día, supuso un reto de interpretación, raras veces llevado a cabo y con pocos, muy pocos actores o actrices dispuestos a ello.

Para los actores, la incertidumbre de no saber qué papel les tocaría cada día, supuso una experiencia insólita que todos tomaron con entusiasmo y excitación, según nos ha comunicado Belbel en conversaciones mantenidas con él.

Ventura Pons siempre ha dicho que rodó (como otras muchas veces) en verano, por la disponibilidad de los actores, puesto que en otras épocas hubiera sido imposible contar con el trabajo de estos profesionales. A esto se sumó que de las siete semanas de rodaje hay cuatro en las que se rodaba de noche.

En el reparto de la película encontramos actores y actrices que también estuvieron en el elenco de la obra teatral de Sergi Belbel. Nos

referimos a Anna Lizarán (que repite el personaje que ya creó en escena y que le valió una nominación a los premios Max) y Frances Orella ( que repite el personaje de víctima).

Es curioso ver que no ha contado en esta ocasión con una de las actrices con las que suele trabajar de forma continuada. Nos referimos a Rosa María Sardá, también amiga suya y sobre esta cuestión comentó

**No, no nos hemos peleado. Sólo que, desde mi punto de vista , no había papel para ella.<sup>257</sup>**

Ha contado con ella en casi todos sus filmes y rodaría el siguiente, ya mencionado en otras ocasiones, “*Anita no pierde el tren*”. La propia actriz habla de su relación el director

**Fue él quien me hizo triunfar en el teatro con la obra “*Knack*” y la primera persona que se fijó en mí para el cine después de Berlanga, el que consiguió que la otra gente de la escena se percatase de que estaba allí, y eso que, para entonces yo ya llevaba muchos años en este mundo. Así que nunca me atrevería a decirle que no. Además, nos hemos hecho grandes amigos.<sup>258</sup>**

Él le dio la oportunidad hace 30 años con “ *El vicario de Olot*” y además de trabajos de este tipo, ha sido conocida como actriz de comedia por sus participación en trabajos de televisión y también conocemos de ella

---

<sup>257</sup> Ibídem

<sup>258</sup> DECLARACIONES DE LA ACTRIZ EN TVE



registros dramáticos muy dignos de alabanza, por ejemplo en “*Amic/Amat*” y “*Actrius*”.

En una película coral como ésta, el trabajo actoral y la dirección artística son una tarea ardua y compleja. Como ha llegado a opinar Pons, un trabajo de este tipo sólo lo salvan por ser excelentes actores.

Una de las conclusiones sobre este trabajo de interpretación ha sido la dificultad de morir en escena, y sobre todo de morir de diferentes formas ya que las muertes son variadas: un efisema pulmonar, un asesinato, una sobredosis, un suicidio. Y por tanto, los procedimientos para dar realismo a esta faceta interpretativa han sido diferentes, y difíciles de llevar a cabo.

Mingu Ràfols hablaba sobre las exigencias de muerte del director

**Ventura tenía otra técnica brutal para motivarte: enumerarte los otros actores que habían “muerto” antes que tú en el rodaje, Anna Lizarán, Lluís Homar o Marc Martínez sin ir más lejos. Así, como el que no quiere la cosa, te recordaba que el listón en este rodaje estaba muy alto<sup>259</sup>**

Las consecuencias curiosas que han quedado de aquellas interpretaciones fueron, entre otras, que la niña Carlota Bantulà, tuvo que masticar mucho pollo para rodar la escena en la que muere atragantada comiendo y ahora no puede probar este plato.

---

<sup>259</sup> LLOPART, Salvador. “Ventura Pons: “Morir ( o no) habla de la fragilidad de la vida”. LA VANGUARDIA, Cultura y espectáculos, miércoles 19 d enero de 2000, p. 35

Cuando Belbel llevó el texto a escena, el personaje de NIÑA no estuvo interpretada por una niña; eran actrices jóvenes que interpretaban también otros papeles dentro de la obra.

Ventra Pons quedó muy satisfecho del trabajo actoral porque siempre ha expresado que tenían gran técnica y lo hicieron muy bien. No en vano son actores de teatro y llevan una cultura de aproximación al texto tan importante en esta obra y en esta película. Estamos hablando de gente como Sergi López, que ya había participado en “*Caricias*”, y que contaba con una estela internacional conocida antes de llegar al cine español. Sobre la película comentó en declaraciones públicas

**Como no podemos hacer nada por evitar la muerte, siempre está aquí, vamos a concentrarnos en la vida**

Marc Martínez procedente del Lliure y de la televisión y que ya había trabajado con Pons en la película “*¿Qué te juegas, Mari Pili?*” y “*Esta noche o jamás*” es otro de los participantes. También se dedica a la música.

Roger Coma que debutó en el cine con “*Caricias*” cuando todavía estaba estudiando en el Instituto del Teatro de Barcelona, también lleva a cabo un trabajo encomiable.

Amparo Moreno, que pasa del cabaret en “ El Molino” barcelonés hasta “*¿Quién teme a Virginia Woolf?*” y dirigida en otras obras por Rosa M. Sardá. Asidua en los films de Pons, por ejemplo en “*¡Rosita, please!*”, “*¿Qué te juegas, Mari Pili?*”, “*Esta noche o jamás*” y “*¡Putita miseria!*”.

Santi Ibáñez debutó con Els Joglars y ha estado en La Cubana también . Junto con Anna Lizaran y Frances Orella formó parte del reparto que estrenó la obra teatral en la que se basa el filme de V. Pons.

Vicky Peña, hija de Monstserrat Carulla y Felipe Peña, ha trabajado con Vicente Aranda y Montxo Armendáriz.

Frances Albiol, habitual de la escena catalana, en un papel destacable y Carlota Bantulà, que debuta en el cine con 11 años en ésta, su primera película, pero viene del mundo de la televisión catalana.

Anna Lizarán fundadora de Els Comedians y llamada por Lluís Pasqual para el Lliure en 1976. Desde entonces es primera actriz de esa prestigiosa compañía estable. Raras son sus incursiones en el cine aunque ya la vimos en su participación en “*Actrices*”.

Mercè Pons, con reconocidos trabajos a las órdenes de este director, piensa que no dependemos de nada en esta vida, se pregunta de qué depende nuestra vida o nuestra muerte.

Carme Elías, muy conocida actriz, dice

**No está bien vivir, nos han acostumbrado en esta sociedad a la idea de la muerte como si no existiera, como si no fuera con nosotros, hasta el punto de que te sorprendes cuando muere alguien cercano a nosotros<sup>260</sup>**

Su papel de esposa del director, le sirve para crear un personaje de gran realismo. Es casi la única que desde el principio tiene los pies sobre la tierra y sirve de columna en la que anclarse el director, que tiende a desnortarse y gracias a ella podrá mantener una visión más próxima del mundo en el que vive. Cuando su marido narra su historia, la que ha inventado en una noche de trabajo, ya vemos desde el principio que a ella no le gusta y su interpretación consiste primero en animarle y más tarde en fragmentarle la explicación, cortar su discurso para hacerle ver su desconexión con la realidad. Su interpretación consiste en “*Oh, ah*”, desde el principio hasta que posteriormente, en la segunda parte, le cortará definitivamente para hacerle ver lo equivocado que está sobre el mundo en el que vive y cómo no puede jugar con las personas, porque el destino de las personas no está en sus manos, no es Dios.

En la segunda parte, cuando a su esposo le da el infarto y se encuentra en la ambulancia, al borde la muerte, ella le dice esa gran frase con la que se cierra la película de una manera muy convincente :

---

<sup>260</sup> Declaraciones en la presentación de la BERLINALE

***-Vive, VIVIR ES LO MÁS IMPORTANTE.***

Lluís Homar, actor siempre vinculado de forma estable al Teatre Lliure, que cuando empieza a contar a su esposa cómo va ser su próxima película, de pronto presenta un cambio de voz, propiciado con efectos especiales para seguir contando su historia y dar una idea de Dios, con esa voz que es la misma que oye el chico un instante antes de morir. Este cambio de voz ocurre tres veces, mientras vemos las imágenes que él nos está explicando. Vemos incluso un momento, cuando al actor le cambia la voz, por esos efectos sonoros de voz sobrenatural, en el que la voz de Dios es acompañada con un movimiento de dedo índice muy bíblico para dar esa sensación que quiere producir en los espectadores de

Autor-Director-Dios

Y cuando en la segunda parte, ya al final de la película se oye la voz en off:

***-¡Qué gran lucha! ¡Qué terrible dilema!***

Y el chico elige,... LE DA EL INFARTO

Parece que Homar acostumbrado a los rictus del escenario, no recuerda su posición respecto a la cámara que es muy cercana y se pierden

muchos gestos o miradas que en los primeros primerísimos planos que recoge Pons podrían haber sido muy significativos y el actor no da esos registros, por lo cual un buen actor de escena, en ocasiones no demuestra ser un buen actor en pantalla.

Y,...¿cómo no hablar de la gran interpretación de Anna Lizaràn? Con el teléfono en la mano, muy bien caracterizada de vieja loca y abandonada, que llora y se calla, o grita y para de llorar, cambiando continuamente de registro en una interpretación magistral, digna de los “grandes” internacionales. Pasa de la dureza a la ternura, cambia los tonos de voz en un monólogo sin par, y toma pastillas con alcohol hasta llegar a la ebriedad. Insulta, quiere que la otra persona sufra, le tiembla la mano, no sabe dónde llama, pide perdón llorando y pasa del llanto fingido a la más absoluta sinceridad.

Otro de los monólogos lo lleva a cabo sentada sobre la taza del wáter y cuando suena el teléfono tiembla, sufre, llora. El último monólogo, más brillante si cabe, nos presenta una interpretación en la que se le traba la lengua, no puede respirar y por fin, muere.

En la segunda parte, ya en color, vemos a una típica señora de barrio, con bata, cuando los policías la llevan hacia su coche patrulla para trasladarla al hospital donde se encuentra su hijo, herido. Por el camino les va contando su vida a los agentes que aguantan el “rollo” que no les

interesa, pero ella se desahoga, después de haber vomitado ( ante la cámara) los barbitúricos, porque su hijo “la necesita”, como repite continuamente.

Todos esos cambios, difíciles, y en una sola intervención crean una interpretación digna de admiración.

## **FICHA ARTÍSTICA**

### **Por orden de intervención:**

-Carme Elías – Esposa

-Lluís Homar – Director

-Roger Coma – Motorista

- Marc Martínez -- Heroinómano
- Anna Azcona – Hermana
- Carlota Bantulà – Niña
- Vicky Peña – Madre
- Amparo Moreno –Enfermera
- Mingo Ráfaols -- Enfermo
- Anna Lizarán – Señora
- Mercè Pons – Mujer Policía
- Francesc Albiol – Hombre Policía
- Francesc Orella -- Víctima
- Sergi López – Asesino
- Santi Ibáñez – Policía de la Central

---

## **CRONOTOPOS**

---

El rodaje duró siete semanas, seis de la cuales transcurrieron en Barcelona y Sant Cugat.



Gràcia, Pedralbes, L'Eixample y L'Hospital del Mar ( en la misma planta donde trascurrió un episodio de *“El perquè de tot plegat”*), son algunos de los lugares que identificamos.

No es que Pons pretenda mostrar lugares emblemáticos de Barcelona, sino que toma las localizaciones en función de las necesidades de la historia.

**Yo no hago películas sobre Barcelona, sino que Barcelona forma parte de mi paisaje y de las cosas que explico.<sup>261</sup>**

Rueda siempre durante el verano ( 11 de sus 14 películas); dice que es por la disponibilidad de los actores. Y desde luego, merece la pena esperar para rodar con ellos, ante el buen resultado que se ha obtenido.

---

<sup>261</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS

En el montaje de la obra de teatro veíamos sobre el escenario elementos realistas, pequeños elementos realistas dentro de un espacio simbólico. En la película no es necesario.

Encontramos diversos espacios, tanto interiores como exteriores.

En los interiores, enumeramos:

1-INTERIOR: Casa del director y esposa. Un piso moderno, actual, con interiores y muebles de diseño, de clase media-alta, en el que destaca en la primera parte un gran reloj, enorme, que marca un tiempo, que no parece interesante concretar (como habíamos visto en otros films).

2-INTERIOR: Casa de lujo en las secuencias intercaladas en el relato que el director está haciendo de la vida hipotética que puede llevar el chico si no decide morir en el accidente de moto. Un lujo decimonónico, muy cicematográfico.

3-INTERIOR: Piso miserable, sucio, mugriento, con un colchón en el suelo y muebles desvencijados. Paredes con graffitis y desorden completo en el piso-buhardilla tal vez, de una zona céntrica y típica de barrio barcelonés para la estancia del drogadicto.

4-INTERIOR: Una casa de otro barrio, modesto también, de trabajadores, pero en nivel medio, para la vivienda de la madre con la hija (hermana y sobrina respectivamente del drogadicto).

Vemos el frontal del edificio, con una arquitectura reseñable de las más representativas de Barcelona. La decoración interior es propia de un nivel de gente trabajadora, pero con muebles ya pasados de moda, que hacen ver que pertenecieron a sus padres, de los que la madre habla continuamente.

5.-INTERIOR.- Hospital del Mar. Planta. Típica y tónica habitación con dos camas de hospital de la Sanidad Pública.

6.-INTERIOR.- Casa de barrio pobre y ya catalogado con gente de edad anciana. El piso es viejo, su inquilina es vieja, los muebles son viejos : mesa, lámpara, jaula con canario, pañitos en la mesa y los sillones.

7.-INTERIOR.- Chalét de las afueras, en las urbanizaciones que rodean Barcelona: Valvidriera quizá, o quizá uno de los pueblos que conforman el cinturón de Barcelona, por ejemplo, Sant Cugat.

El interior denota un nivel alto de economía, porcelanas, bronce, cuadros y sillones de firma, muebles caros en general y parcela con piscina.

Una piscina que marcará el final de la primera parte y el comienzo de la segunda. Las aguas de la piscina se tornarán de color, azul , primero pálido y luego más intenso y en su suave movimiento veremos las letras

**NO MORIR**

para dar inicio a esa segunda parate, que ya sabemos que es más optimista, es la de la esperanza, la de la muerte que se puede evitar, que se va a evitar.

Como vemos a cada escena, a cada episodio, Pons le ha buscado un marco idóneo para lo que quiere contar el autor, y también, por tanto, él mismo como cineasta. Con ello nos hace ver que las situaciones y las circunstancias son independientes del nivel sociocultural y económico. La muerte pasa por todos, como ya se veía en las “danzas de muerte” medievales o en las “*Coplas*” de Manrique; es un asunto verdaderamente democrático, como siempre se ha dicho. No respeta a nadie y se refleja muy bien en el texto y en las personas, y, en la película queda mejor marcado por los hábitats que han sabido lograr con las localizaciones muy bien encontradas.

El tiempo es como el del texto dramático. Muy poco, como queda más patente ahora, en el film.

---

## VALORACIÓN TÉCNICA: MOVIMIENTOS DE CÁMARA

---

La cámara, en la primera parte, es una cámara aparentemente normal, pero no es así. Pons explica que es un invento que viene de Sudáfrica y juega con una gran movilidad determinada, que es ese desequilibrio constante, que parece que tiene la cámara y el encuadre para el que ve las tomas que se hacen con ella.

En la segunda parte está ahí puesta absolutamente de forma convencional.

El blanco y negro y el color salen del concepto de la segunda oportunidad.

La película empieza con los créditos que se superponen en un fondo oscuro. Vemos un letrero y otro, más brillante, encima, superpuesto. Muy original y que da ya, a priori, una sensación de algo tenebroso, un tema sobre el que no queremos pensar, normalmente.

Todos los movimientos de cámara son como de documental, cargados de movimiento, como si la cámara estuviera sin fijar, nerviosa, en un invento nuevo que recuerda las primeras tomas del cinematógrafo.

La cámara cae a la derecha o la izquierda cuando el director está explicando la historia que ha inventado. Queda fija en la secuencia del accidente y luego sigue moviéndose en la mayor parte de la primera mitad de la película, la que denominamos –MORIR–.

Vemos barridos muy rápidos, muy “woodyallienianos” si se puede decir, muy de cine experimental.

A veces, la cámara se mueve con los movimientos de los actores, no está quieta y da un cierto efecto realista muy importante.

Volvemos a ver imágenes rápidas, aunque no tanto como en la anterior película estudiada, pero lo observamos en el autobús que pasa, en los rápidos pases de cámara sobre los edificios, la cámara que baja rápidamente para que veamos el aparato de llamar a la enfermera en el suelo y sube rápidamente en una panorámica muy interesante.

Los barridos rápidos de los diálogos rápidos por ejemplo entre el enfermo y la enfermera

Sobre la secuencia de la moto, que Belbel resolvió en el escenario con un coche real inmóvil de cara a los espectadores, donde los actores

simulaban la conducción, el accidente no era visible; a través del ruido se jugaba a simular el choque y tras un estallido aparecía el motorista.

El mismo Pons explica

**Fue una secuencia rodada varios días y varias cámaras. No todo está rodado en el mismo sitio y conté con muy buenos especialistas. Incluso hay un primer plano de la segunda parte del accidente y me cogió la neura de que no había rodado ese plano y lo rodé al lado de la casa de donde rodábamos lo de Luis que fue lo último que se rodó porque estaba haciendo “*Hamlet*” y bueno, pues fue una secuencia, no mismamente el accidente..., difícil. Tuvimos un problema técnico que no me ha pasado en la vida, que toda la conversación en el coche que tenían los policías antes, que la rodé durante dos noches, cuando vi la película estaba mal de foco, pero no estaba mal de foco, sino que habían cambiado los objetivos y entonces tenía un problema dentro que el foco te salía como 2 m. más allá con lo cual tuve que repetirlo todo y fue tremendo y ahí tuve la suerte de rodar la escena del accidente en una zona nueva, en una urbanización, en Sant Cugat que pude colocar luces con grúas y luego los especialistas eran muy buenos porque a mi los accidentes me dan mucho miedo siempre que he tenido que rodar un accidente siempre pienso que el coche no podía quedarse, que no funciona, que nos quedamos sin gasolina, porque me da miedo. Siempre hay peligro.**

La iluminación merece especial importancia porque hay bastante rodaje de noche y en interiores. En escena se resolvía con una iluminación muy concreta que se intensificaba en ciertos actores para enfatizar situaciones y provocar más dramatismo. En la película la iluminación está resuelta de manera muy correcta por Jesús Escosa, que consigue una

fotografía muy propia, y más teniendo en cuenta la cantidad de planos de interior, en el meritorio banco y negro y sumar las tomas nocturnas.



---

## VALORACIÓN TÉCNICA: PLANOS. ANGULACIÓN

---

Sobre los planos debemos destacar todos los que se insertan mientras las voces en off explican lo que vemos, por ejemplo, mientras el director cuenta a su mujer la historia que ha inventado, nosotros vemos planos que recogen las palabras que oímos en off, unas veces con su propia voz, y otras, como hemos dicho anteriormente, con una voz que simula alguien sobrenatural, posiblemente Dios. Y esas imágenes se conjugan con la voz en off hasta que se juntan con el diálogo que está manteniendo el hombre con su mujer. Las imágenes son las del accidente que no termina de producirse y las de la vida hipotética del chico si pudiera elegir (escenas de sexo, de trabajo, de su vida cotidiana en un futuro).

Cuando vemos las imágenes del accidente de moto, oímos la voz en off del director que nos lo narra, pero cuando la acción se interrumpe y habla un ser superior, el chico responde por él mismo, no no lo cuenta la voz en off.

En la segunda parte es ella, la esposa, la que habla poniendo en evidencia el discurso irreal de su marido, y mientras habla vemos en imágenes lo que cuenta : los casos que tienen en su centro (hospital, tal vez consulta de psiquiatría), el muchacho que ingresa para desintoxicarse, el chico que trae a su madre en brazos para salvarla la vida, la mujer que con sus gritos desde el balcón evita un atraco, la señora que al darse cuenta de que la moto chocará con el coche, se pone frente a la moto para que frene a tiempo..., y todo ello con voz en off de su monólogo final.

En realidad, mientras cuenta todo esto está haciendo no sólo otro guión sino una tercera posibilidad de vivir las vidas cada uno de los personajes; una es como la vio el director, otra como la hemos visto y esta tercera como podría haber sido una nueva alternativa. Todos los caminos que nos presenta la vida y que decidiéndonos por uno, evitamos, esquivamos, nos perdemos, los otros dos.

Dignos de destacar son también los primeros primerísimos planos de todas y cada una de las muertes de actores y actrices. Las caras de cada uno de ellos, las vemos ampliamente en los mismos momentos de su muerte. Todas las secuencias, en algunos casos planos-secuencias, terminan siempre en un plano de detalle del rostro de quien acaba de morir. Así vemos, el rictus de infarto en el primer caso, la cara burbujeante de la sobredosis del heroinómano, la cara de la niña asfixiándose,... y otros

planos de detalle tales como el plato de pollo en la mesa ( muy desagradable de ver), las drogas, etc., todos ellos muy significativos

De los planos dignos de mención destacamos

Un PLANO CENITAL se da con el hombre en la escalera vieja, de caracol, pero cuadrada, a quien vemos desde arriba cuando se asoma al hueco de la escalera a gritar a su hermana una vez que se ha marchado de la casa del drogadicto.

Un plano casi cenital cuando la vieja madre abandonada toma las pastillas con alcohol por segunda vez. Y casi cenital también se ve el coche de policía cuando gira completamente en la glorieta las dos veces ( en la primera y segunda parte).

Un plano de la madre tomado desde detrás de las piernas que mantiene en ángulo con la base en el suelo y por ese ángulo vemos la acción al fondo con la niña en la casa. Una toma muy original.

Por lo demás con planos medios y americanos se completa la historia técnicamente hablando.

La angulación fomenta el campo/contracampo en los diálogos y contrapicados de la enfermera, vista desde la perspectiva del enfermo en la cama y el picado de la cámara para ver a los dos (enfermo y enfermera) en un plano general.

Picado/Contrapicado también en la secuencia del asesino y la víctima a lo largo del diálogo para que veamos las posturas y los cambios que se operan en cada uno de ellos muy bien interpretados por los actores. Sergi López, a medida que vamos oyendo las palabras, irá cambiando de gestualidad y su mirada cambiará también, por lo que los picados/contrapicados se alternan con primeros planos para que observemos la transformación profunda que permitirá que en la primera parte le dispare friamente y en la segunda deje caer la pistola y llore compulsivamente. De frío y burlón pasa a ser su propia víctima.

El color también le hace cambiar. Lo que veíamos en la primera parte de serenidad, sin movilidad en el cuerpo, cambia cuando la cámara nos ofrece un primer plano de la segunda parte en el que vemos a Sergi López cuando le cuesta tragar saliva ante lo que oye que le está diciendo la víctima

Los planos nos descubren cómo la víctima se va creciendo, y el plano picado ya que estaba de rodillas, pasa a ponerse de pie y por tanto en una posición de igual a igual respecto al asesino, lo que vemos en un plano general. Primeros planos de Sergi López nos hacen ver que no sólo le cuesta tragar saliva, sino que casi no puede respirar. Es él el que va cayendo poco a poco en la segunda parte y la víctima, de pie, por encima del asesino es Dios, lo dice con sus palabras y lo atestigua la cámara

cuando le vemos en contrapicado desde la perspectiva del asesino. Ahora éste sí le ve como alguien superior. Él se ha rendido.

Vemos un azul, que no es otro que el color del agua de la piscina que ondea con la suave brisa de la noche y en ese fondo se balancean las letras “NO MORIR”. Contemplamos un plano general al fondo de la cristalera que ocupa una pared del chalet que da al jardín, por el cual vemos la escena del asesino apuntando a la víctima. Parece que de nuevo vamos a asistir a la misma secuencia, pero ya sabemos que el trascurso de los acontecimientos cambia .

Planos muy generales los emplea para describir la situación, especialmente cuando empieza una nueva secuencia: para ver en qué barrio estamos, la zona, el paisaje urbano en general que nos sitúa como espectadores para enterarnos de las siguientes circunstancias y para la descripción de cada una de las viviendas.

Por lo demás es curioso ver planos repetidos, unas veces en blanco y negro y otras veces en color, pero son los mismos, los conocemos de la primera parte y los reconocemos en la segunda: la ruta del coche, las imágenes que el enfermo ve en televisión, etc..., etc..., etc.

---

## VALORACIÓN TÉCNICA : EL SONIDO

---

Sobre el sonido debemos marcar dos aspectos importantes:

Primero: Como siempre, el sonido directo con el que filma la película se pierde y en su lugar tenemos el doblaje alcastellano, que no termina de encajar con las imágenes, haciendo de este sonido un lamentable aspecto para el resultado final de la película.

Segundo: La banda sonora, muy adecuada y profunda que ayuda, y mucho, al contenido del texto.

Tercero: MUY ORIGINAL y muy acertado que cuando cada uno de los personajes va a morir, empieza una música que simula los latidos profundos de un corazón humano. La música de fondo que acompaña los diálogos se para y oímos unos latidos fuertes que cesan en el momento que la cámara con un primer plano nos enseña un rostro ya muerto. Siempre es así: El hombre habla y se oyen los latidos y muere; el heroinómano está inyectándose y de pronto los latidos graves y muere. Es como una música del corazón y la niña muere, la volvemos a oír cuando el

enfermo empieza a toser y no llega al mando y cesa cuando vemos su cara ya muerta. Los oímos con la vieja que muere, vuelve a oírse cuando el chico cae muerto en la carretera y así sucesivamente.

Nos parece una acentuación de los contenidos que repercute muy favorablemente en el conjunto de la película.

Cuarto : La voz en off que habla con el chico para ofrecerle la posibilidad de vivir y cambiar su vida, que en realidad está fuera de cámara y de campo, la podríamos definir como un SONIDO ACUSMÁTICO.

---

## **ESTUDIO DE UNA SECUENCIA**

---

Toda secuencia está marcada por signos de puntuación tales como fundidos o similares. En esta película, la mayoría de los puntos y apartes que suponen las distintas escenas del texto dramático llevadas a la pantalla, son de este tipo.

Por eso, en realidad, vamos a comparar la secuencia central que se repite, es decir, la que supone la bisagra con la que vemos el final de la primera parte y el comienzo de la segunda. Nos referimos a la secuencia del asesino y la víctima.

Es una secuencia marcada por un fundido en negro tras el disparo del asesino a la víctima y cuando vuelve la iluminación, y las letras de NO MORIR el montaje nos ofrece la luz azul, que ya hemos explicado anteriormente que es el azul de la piscina y volvemos a ver esa secuencia, pero ahora el texto será diferente y significará un cambio radical en la acción, ya que el asesino no disparará y con ello arrastrará un



desencadenamiento de acciones en las que todas ellas tendrán un buen final, es decir salvando la vida de todos los personajes, que por diversas causas habían fallecido en la primera parte.

**PRIMERA PARTE:**

**PERSONAJES:** Asesino y Víctima

**LUGAR:** Chalé de la víctima en las afueras

**TIEMPO DE DURACIÓN DE LA SECUENCIA:** 8 minutos

**CÁMARA :** Destacan los barridos para pasar de un actor a otro durante el diálogo al final de la secuencia. Al principio, el diálogo se mantendrá en campo/contracampo.

**PLANOS:** Empieza con un general del coche que conduce la víctima que llega a su casa y entra en el garaje.

**ANGULACIÓN :** Destacan los picados y contrapicados en el diálogo que mantienen, en el cual el asesino está siempre en pie y la víctima de rodillas e inclinado sobre sí mismo.

**SEGUNDA PARTE:**

**PERSONAJES:** Asesino y víctima

**LUGAR:** Chalé de la víctima en las afueras

**TIEMPO DE DURACIÓN DE LA SECUNECIA:** 3 min.

25segs

**CÁMARA :** Juego de campo /contracampo en los diálogos

**PLANOS:** Comienza con un plano general desde la piscina hacia el interior de la casa. Luego un plano general del interior con el asesino de pie y la víctima postrada, ya enfrentados.

**ANGULACIÓN :** Normal. El asesino se agacha a la altura de la víctima y luego se pone en pie, como también lo hace la víctima, cuando su discurso le da seguridad en sus acciones, por tanto las angulaciones no son significativas

La diferencia entre ambas secuencias, que dan la sensación de ser iguales, no sólo es notable, sino que con este análisis vemos que su parecido es sólo ocasional.

## **FICHA TÉCNICA**

Una producción de Els Films de la Rambla.

Con la participación de TVE. S.A., Canal + y TV-3

Dirigida por Ventura Pons

Adaptación de “Morir ( Un instante antes de morir)” de Sergi

Belbel

**Producción y Dirección** .- Ventura Pons

**Ayudante de dirección**.- Xavier Bernabeu

**Scrip**.- María José García.

**Auxiliar**.- Sergi Ruiz

**Meritoria**.- Belén López

**Guión** .- Ventura Pons

**Director de producción**.- Xavier Basté

**Ayudante de prod**.- Iván Sapena

**2º ayudante de producc.** .- Esther Pérez

**Secretaria.**-Cristina Campos

**Asesoría Laboral.**-Pep Pagés

**Contabilidad.**-Francesc Navarro

**Director de fotografía y cámara**-Jesús Escosa

**Foquista.**-Pep Soler

**Aux. cámara.**-Guillem Huertas

**Operador vídeo.**-Jean-Luc Ducasse

**Cámara segunda unidad.**-Andreu Revés

**Foquista.**-Quique López /Laura Signon

**Auxiliares** -Javier Arrontes/Roger Sola

**Making off**- Elisabet Pons

**Operador.**-Joan Enric Madico /Jordi teixidor

**Fotofija.**-Pere Selva

**Casting.**-Pep Armengol

**Director artístico.**-Bel.lo Torras

**Ayudante decoración.**-Montsita Pons

**Regidor.**-Elisabet Ferrer /Marina Pozanco.

**Atrezzo.**-Natalia Jacob

**Sastrería.**- Neus Olivella

**Constructor.**-Joan Perol

**Pintor.**- Antonio Marigal

**Asistente rodaje.**-Patxi Urribarren

**Música compuesta y orquestada por Carles Cases**

**Interpretada** por Film Music Band dirigida por C. C.

**Registro.**-Estudio 54 (Barcelona)

**Técnico grabación.**-David Casamitjana

**Pord. musical.**-Carme Prat i C.C.P. Taget, S.L.

**Sonido directo.**- Boris Zapata

**Ayudante.**- Javier Palou

**Auxiliar.**-Natxo Ortugaz

**Montaje.**-Pere Abadal

**Ayudante.**- Sergi Sánchez

**Edición, truco.**- Montaje de Mozart, S. L.

**Mezcla.**- Alex Pérez

**Técnico sonido.**- Marcos Martínez, Enric Espinet

**Efectos sala.**-Manuel Lizancos

**Truco.**-Artur Monfort

**Estudio sonido.**-O.T LEVER

**Técnico.**- Joan Vidal

**Doblaje castellano.**-Albert Trifol

**Consultor dolby.**-Mume Puig

**Figuración.**- Martha Flores, S.L.

**Maquillaje.-**Maru Errando

**Peluquería.-** Nuria Sole

**Jefe electr. .-** José Luis Rodríguez

**Jefe maquinistas.-** Charly Guerrero

**Efectos especiales.-** Reyes Abades efectos especiales, S.L.

**Cámaras.-** Cámaras rent

**Con la Colaboración del Departamento de Cultura de la  
Generalidad de Cataluña, 1999**

---

## VALORACIÓN HUMANA

---

En el programa “Versión Española”, de TVE., recordaban que el cine siempre ha buscado respuestas a los grandes enigmas de la humanidad:

*-¿De dónde venimos?*

*-¿Tiene esto algún sentido?*

Y este tipo de planteamientos los hemos visto en películas como “*Fresas salvajes*” de Ingmar Bergman y “*Hannah y sus hermanas*” de Woody Allen, por ejemplo.

El tema de la muerte y su sentido absurdo en cuestiones del tipo:

*-¿Estamos predestinados?*

Como veíamos en “*La vida en un hilo*”, basada en un texto del español Edgar Neville. U otros interrogantes tales como :

*-¿Somos juguetes en manos del azar?* (véase “*Los amantes del círculo polar*” de Julio Medem)

*-¿Se puede cambiar el curso de los acontecimientos?* (“*Regreso al futuro*”)

-¿Hay una segunda oportunidad? (“*El séptimo sello*” de I. B.)

-¿Dios existe? (“*Sin noticias de Dios*” de A. Díaz-Yanes o “*El cielo sobre Berlín*” de Wim Wender)

En el caso de la película objeto de nuestro estudio, “*Morir ( o no)*”, se aborda un juego entre la vida y la muerte. Una vida sometida al azar o como queramos llamarlo. Se podría titular también “La segunda oportunidad” y nos sirve para reflexionar sobre esos temas que tanto nos afligen, por ejemplo *¿por qué las cosas no pueden ser distintas?* Es decir, que nos planteáramos : **Si yo supiera que me voy a morir: ¿cómo actuaría?**

En la primera parte vemos una reflexión marcada por el fatalismo, pero la segunda parte se resuelve de manera distinta, lo que nos hace pensar si las cosas, las circunstancias, las acciones, pueden ser distintas en ese sentido de que pudieran evitar desgracias, sufrimientos, muertes, también.

Ventura Pons decía que no nos han educado para hablar de la muerte, incluso de la muerte natural y menos de las muertes sin sentido, si es que alguna puede tener sentido en el aspecto desde el que la contemplamos, es decir, desde la vida.



La enseñanza que podemos obtener de toda esta sucesión de imágenes debería ser

**VIVE, VIVE, VIVE, LO ÚNICO IMPORTANTE ES VIVIR**

Que le dice la esposa al director al final de la película. Ese es el mensaje, debe ser el mensaje.

Lo único importante en la vida es que existimos y ahí está todo,  
**NO HAY NADA MÁS.**

---

## APORTACIONES DE LA PELÍCULA AL TEXTO LITERARIO

---

El propio autor de la obra en la que se basa la película, Sergi Belbel, opina

**El cine y el teatro son buenos aliados. La batalla es más entre los actores de cine y teatro. Algunas veces hacen cine y se olvidan del teatro. Pero con los sueldos del cine no se puede competir. En otros países hay una serie de actores que no olvidan su procedencia teatral y continúan haciendo teatro a pesar de ser estrellas de cine. Estaría muy bien que aquí pasara igual, que gente de la talla de Carmen Maura o Ariadna Gil hicieran teatro en producciones modestas.**<sup>262</sup>

Y Ventura Pons añade

**Las obras de teatro que he llevado al cine (4) son muy distintas entre sí, aunque sí hay algo en común: nunca he escogido un texto teatral para traicionarlo, aunque tampoco quiero renunciar a mi punto de vista, que yo defiendo a ultranza, y es algo que los autores siempre han respetado, porque han podido comprobar que soy fiel en mi forma de acercarme a su obra.**<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> ELS TEMPS, Valencia, 7-3-00, p. 51 (Traducción libre)

<sup>263</sup> LA VANGUARDIA, CULTURA Y ESPECTÁCULOS miércoles, 23 de junio de 1999, p. 51

Y el propio Belbel aún dice más, cuando llega a la conclusión de que Ventura Pons traslada a la pantalla sus textos una vez escritos y representados y mantiene un respeto total hacia el texto y destaca del cineasta que cuenta con su opinión constantemente, como lo ha hecho con otros autores.

Uno de los cambios que el director de cine se ha permitido ha sido variar la profesión de uno de los personajes (en la obra era guionista y en la película aparece como director de cine) y Pons impide que muera, como parecía que quedaba más explícito en la obra de teatro.

Pons siempre recuerda que el cambio a director de cine lo hizo porque se lo sugirió el propio Belbel.

Otras diferencias que observamos radican en que en la película la madre tiene menos texto, que cambia algunas referencias a la educación actual por otras. Se ve muy bien a la madre cargada de nostalgias y ve cómo sus argumentos para convencer a la niña de que coma se vuelven contra ella, pero debemos decir que en su interpretación Vicky Peña no parece una madre y que la niña grite “de una puta vez” da una sensación inverosímil y tampoco resulta acertado que la madre no sepa actuar en el momento en el que se da cuenta que la niña no bromea.

El ajuste al texto, en la realidad cinematográfica no funciona.

El añadido de la enfermera en el cuarto de enfermeras sola y oyendo la radio, cuando normalmente y lo propio, es que haya varias y con otras tareas, tampoco ayuda a la credibilidad del texto cinematográfico.

La cámara estable con la que Pons resuelve la secuencia del coche patrulla nos lleva a oír el cambio de número del coche del 116 a 1116, sin saber por qué y sin que suponga algo de gran relevancia.

La voz en off que oíamos de la central solo por la radio, en el film se convierte en una secuencia intercalada con un policía de acento andaluz y guasón ( en sentida crítica a la emigración andaluza, hoy que inmigración constituye otro fenómeno social mucho más amplio) que, desde la central obra con un exceso de celo y una cierta sensación de superioridad fuera de lugar tanto para el texto como para la película y termina estropeando el conjunto.

El personaje de la mujer policía queda mucho más claro en la película con la interpretación de Mercé Pons, que no puede soportar un borrón en su expediente profesional, pero la pelea entre los dos profesionales policías de la primera parte no es digna de crédito.

Cuando la policía llega a casa de la víctima, en la segunda parte, cuando no ha muerto, nos hace ver un nuevo anexo de Pons, que nos pone unos planos de la víctima que intenta agredir al asesino, ahora que se lo llevan en el coche patrulla y los policías les tienen que separar. Es una pena

pero ese anexo queda ridículo y dan ganas de reír cuando con el sufrimiento anterior de los personajes no tenía cabida esta reacción.

Añadidas también vemos las cabezadas de la enfermera en el autobús que le lleva a su turno de trabajo, y nos lleva a preguntarnos :¿para qué?

El enfermo, ya en su casa, en la segunda parte impide que la niña se atragante y muera y, cuando, con cariño, recomienda a la madre que cuide de la niña, vemos luego que dicha madre entra en la histeria y, fuera de lugar, le propina un bofetón. La interpretación de la actriz en esta segunda parte sigue siendo poco efectiva cuando continúa llamando “joven” al vecino, y parece, o da a entender, su intención de “ligar” con él.

Se añade también el diálogo de la madre de la niña con su hermana cuando la avisa de que su hermano por fin ingresará para curarse de su adicción a la droga.

Y todas las imágenes que estamos pensando como lectores y que nos regala Pons: el accidente que piensa el director, la vida que elige el chico con todo detalle.

Convertidas en imágenes también todas las palabras del texto dramático que plantea la otra alternativa de la esposa sobre la vida, sobre esa “otra” película que debería haber pensado su esposo y que constituye el

monólogo final de la obra y el final también de la película : la hermana que salva al chico de la moto, el atraco, el hijo que lleva a la madre al hospital, y nos regala, sobre todo, esa frase final llena de enjundia:

**-“La gente se ayuda entre sí: la gente siempre ha de sobrevivir. La película debería titularse VIVIR”**

Y no sabemos si se refiere a la que ella ha planteado en contra de la que imaginó su esposo, el director de cine, o la que acabamos nosotros de ver que ha ideado el director de cine Ventura Pons.

Jordi Sánchez

---

## DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS

---

**-1964:** Nace en Barcelona el 13 de mayo. Se diploma en Enfermería y trabaja en el Hospital Valle de Hebrón de la capital catalana. Estudia en el Instituto de Teatro de Barcelona y funda, junto a ocho compañeros, la compañía Rebeca de Winter.

**-1992:** “*Marès*”. Dirigida por Núria Furió. Estrenada por la Cía. Rebeca de Winter, en la Feria de Teatro de Tárrega y en el Teatro Adriá Gual.

**-1993:** Escribe “*Krampack*” .

**-1994 ( 15-6):** “*Krampack*” se estrena en el Festival Internacional de Sitges.

**-1994** Jordi Sánchez funda La Compañía Krampack , debido al éxito de la obra del mismo nombre, de la mano de Mónica Glaenzel, Joel Joan y Elisenda Alonso. Antes se llamaban Companyia L'Idiota.

**-1995:** Presentación de la obra “*Krampack*” en el teatro Villarroel de Barcelona y a continuación gira por Cataluña, Baleares y Valencia.

**-1995:** “*Fum, fum, fum*” . Estrenada en el Teatro Romea (CDGC)

-**1996**: Estreno de “*Krampack*” en el Teatro Fígaro de Madrid y gira por toda España.

-**1997**: “*Sòc lletja*” (“*Sol lejano*”), escrita por Jordi Sánchez y Sergi Belbel. Música original de Oscar Roig. Representada por la Compañía Krampack, dirigida por Belbel y estrenada en la Sala de Rubí (Vallés Occidental). Gira por Manresa, Terrasa, Olot, Vic, Tarragona, Sant Cugat, Amposta, Ripollet y Valls. Estrenada en Barcelona en el marco del Festival Grec-97. Fue el espectáculo más visto. Joel Joan recibió el Premio de la Crítica de Barcelona por su actuación. Representada desde julio a diciembre en el Teatro Condal. Esta obra se ha convertido en una obra plurilingüe. Gira por Cataluña y Baleares

-**1998** : “*Soy fea*”, definida por sus creadores, Jordi Sánchez y Sergi Belbel, de tragicomedia antimusical, estrenada en el teatro Nuevo Apolo de Madrid. Existen versiones en portugués “*Sou feia*”, representada en el teatro Do Secolo de Lisboa, en danés “*Jeg er grime*”, en el Teatro Real de Copenhague, y en noruego “*Jeg er Stygg*”.

-**1997-98**: La Compañía Krampack produce seis temporadas en antena de “*Plats Bruts*” que se emite en TV3 (Televisió de Catalunya). Idea original, coordinación, producción, argumentos, guiones y dirección. Líder absoluto de audiencia con una media de share del 40%, “*Plats Bruts*” es, en realidad, una coproducción de Krampack, El Terrat y Televisión de



Cataluña. Formato vendido a Euskal Telebista (ETB) y Vía Digital que emitió “Plats Bruts” doblada al castellano. Radio Pomar entregó un premio a Joel Joan por su tarea de dirección de la serie.

-**2000.**-Emitida en castellano en el segundo canal Euskal Telebista

-**2000:** Adaptación para el cine de “*Krampack*” y distribución a nivel internacional.

### **TRAYECTORIA COMO ACTOR:**

-**1994:** Trabaja en “*Mareig*” de J. S. Dirección Nuria Furio. Cía. Rebecca de Winter.

-**1994:** “*Ubú, rey*” de Alfred Jarry. Dirección : Lula Urban. Teatro Tantarantana.

-**1994:** “*Yvonne, Princesa de Borgoña*” de Wintold Gombrowicz. Dirección: Josep M. Mestres. Compañía Rebeca de Winter. S.A.T.

-**1995 :** “*El mercader de Venecia*”, de W. S. Dirección: Sergi Belbel. Teatro Poliorama de Barcelona ( CDG)

-**1995:** « *Krampack* » de Jordi Sánchez. Dirección : Josep M. Mestres. Compañía L´Idiota. Teatro Villarroel y Fígaro de Madrid.

-**1995:** « *Fum, fum, fum* » de Jordi Sánchez . Lectura dramatizada en el Teatre Romea. (CDG)

-1996: “El avaro” de Molière. Dirigida por Sergi Belbel en el Festival Grec. Teatro Tívoli. FOCUS

### **COMO ACTOR DE CINE:**

1992: “*Munturio! el senyor del mar*” de Francesc Bellmunt.

1993: “*Mi hermano del alma*” de Mariano Barrosos

1994: « *Transeúntes* » de Luis Aller

1994 : “*Víctor y Pamela*” de Jordi Puig

1994: “*El perquè de tot plegat*”, de Ventura Pons.

1995: “*Sussana*”, basada en un texto de Agatha Christie

1996: “*El caso para dos*” de Antonio Chavarrias

### **CON LA COMPAÑÍA KRAMPACK**

Seleccionados para el Festival de Rivadabia (Orense) y de Alcoy (Valencia)

## PREMIOS

**1994:** PREMIO ESPECIAL DE LA CRÍTICA DE BARCELONA por “**KRAMPACK**” a Jordi Sánchez.

-PREMIO BUTACA DE PREMIÁ DE MAR COMO COMPAÑÍA REVELACIÓN

-PREMIO TERRADISSIMOS 95 POR EL PROGRAMA “EL TERRAT” DE LA CADENA SER.

-**1997** : PREMIO DE LA CRÍTICA DE BARCELONA a Joel Joan por su interpretación de Samuel Guasch en “*Sóc Lletja*” de J. Sánchez y S. Belbel.

-**2000:** Premio GECA a los líderes de audiencia para la producción “*Plats Bruts*”

-**2000:** El mayor éxito de Jordi Sánchez, además de “*Krampack*”, ha sido el personaje de López en “*Plats Bruts*” para la TV-3. Esta sit-com recibió EL PREMIO ÔMNIUM CULTURAL.

-**2001** PREMIO DE LA JOVE CAMBRA DE BARCELONA a “*Krampack*” por la aportación con mayor impacto cultural a la promoción de la cultura.

---

## CONTEXTUALIZACIÓN

---

Autor de teatro y actor, algo que venimos viendo como normal en el Nuevo Teatro, especialmente el catalán, Jordi Sánchez estudió en el Instituto de Teatro de Barcelona y también estuvo vinculado a los talleres de la Sala Beckett.

Siempre ha confesado a la prensa que no se considera miembro de ninguna generación de dramaturgos.

En el Instituto de Teatro se hacía un ejercicio cada tres meses que se llamaba “los miércoles diferentes”, que consistía en presentar un trabajo. Se podía coger un pedazo de Shakespeare o se podía inventar un texto. Al terminar, Jordi Sánchez juntó todos los “sketches” y montó la obra con un grupo del Instituto. Esa obra se llamaba “*Marès*” ( “*Mareo*”). Era el año 1992 y así fueron sus comienzos.

Sobre sus colaboraciones con Belbel , explica que la idea de escribir a medias la obra “*Sóc Lletja*”, por ejemplo, surge al acabar de hacer “*Krampack*” en Madrid. Sergi dijo que tenía tres personajes para los

actores que estaban haciendo la otra obra, pero comenzaron a hacer “*El avaro*” también con él. En un ensayo, parece ser que les comentó que tenía muchas ganas de hacer una cosa con ellos, interés que parecía ser mutuo y ya, entre unas cosas y otras, habían pasado dos años desde “*Krampack*”. Entonces, cuenta Sánchez, que Belbel le propuso una escritura de una obra a cuatro manos. Él ya tenía la idea de trabajar sobre una mujer y la estética y la preocupación obsesiva del mundo al respecto de este tema.

De la otra elaboración conjunta, de “*Soy fea*”, dice por ejemplo,

**Fue una propuesta de Sergi Belbel. Nos fuimos quince días a un balneario y volvimos con una obra que duraba como cuatro horas. Después fuimos probando y lo que no funcionaba lo quitábamos hasta conseguir la función actual de dos horas.**

**Hicimos como si fuera una escaleta de cine, con veinticuatro escenas. Nos las repartimos a “pito pito”, doce para él y doce para mí. Cada uno escribía la suya. Luego nos juntábamos. Yo le dictaba la mía y él a mí la suya. Mientras las pasábamos, opinábamos los dos sobre la escena del otro. Salía un producto que había escrito uno pero con muchas influencias del otro. Aparte, hablábamos con el músico. En el momento de repartir el trabajo no sabíamos lo que iba a ser canción. Luego, decíamos: de esta escena vamos a hacer canción. Escribíamos la letra y el músico nos hacía la música.**<sup>264</sup>

De todo este trabajo con Belbel ha llegado a decir

**Lo raro es escribir a dos manos, aunque con Sergi Belbel tuvimos muy buen entendimiento.**<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> ENTREVISTA PERSONAL AL AUTOR

<sup>265</sup> GÜEL, María. “El 25...” *Fum, fum, fum*”. ABC, 25-12-97, p. 43

Sobre sus facetas de autor y actor confiesa

**Al principio me consideraba más actor porque he estudiado para ello. Escribo mucho más desde el actor. Cuando estoy pensando en un personaje estoy pensando en un actor concreto, en el escenario y muchas veces digo el texto en voz alta. Desde ese punto de vista, si no fuera actor, escribir me constaría mucho. Las armas del autor las tengo en la faceta de actor.** <sup>266</sup>

Jordi Sánchez ha sido y es actor, y ha participado en montajes de Sergi Belbel, por ejemplo en “*El avaro*” de Molière, obra que llevó a cabo en junio de 1996 para el Grec .

Siempre que le preguntan si le gusta más su faceta de actor, director o autor contesta

**Ho sento delirium, però jo no sóc director teatral. Sóc actor i autor de teatre, però no he dirigit en ma vida. Y no sabia dir-te si m'agrada més escriure que actuar. La veritat és que va a temporades. Hi ha èpoques en que quedar-te a casa escrivint és francament gratificant i hi ha temporades en que t'estimes estar amb gent dalt d'un escenari.** <sup>267</sup>

Sobre su éxito como guionista y actor de televisión en la televisión catalana, especialmente con la serie “*Plats Bruts*” (*Platos sucios*) ha

---

<sup>266</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL AUTOR

<sup>267</sup> Chat digital en la Comunidad interactiva en la Vanguardia Digital-barcelona.

llegado a explicar que para él los guiones de televisión son como pequeñas obras de teatro.

De todas estas variedades profesionales él mismo confiesa

**Me gustan todas. Yo supongo que sería fantástico poder alternar los tres medios durante toda la vida. Ahora hago tele y tengo ganas de hacer teatro y cine y cuando estoy haciendo teatro querré volver a la tele. Mientras dure el curro..., pero que venga lo que venga<sup>268</sup>**

Siempre ha dicho que empezó a escribir de casualidad y sobre sus influencias explica

**Me gustan mucho Belbel, Benet i Jornet... Casi me gusta más Woody Allen que autores teatrales que ahora mismo estén surgiendo. Pero no me siento muy cercano a ninguno. Me considero un autor y actor que forma parte de una compañía. Para mí eso es bastante importante, escribo para compañías y con compañías porque desde el principio he estado ahí y los espectáculos han nacido ahí. En eso sí veo diferencia entre Madrid y Barcelona. Lo que ha salido de Barcelona siempre han sido las compañías: Boadella, la Cubana, esos colectivos de gente con ilusión en los que cada uno está en su papel: yo escribo, otro actúa, otro hace la escenografía....<sup>269</sup>**

Sobre su propia Compañía dice que hacen dinero para comer y que funcionan con ese fin y para pagar sus costos y que, a veces, no tener medios, fomenta las ideas. Opina que un autor sin compañía se queda en casa y por eso él la necesita. Él siempre comenta que sus éxitos pertenecen a la compañía.

Y sobre la situación del teatro en España manifiesta lo siguiente

**Deberíamos intentar que fuese como el cine en Madrid. Conseguir que la gente vaya al teatro de una forma normal. Hay gente que te dice: “yo al teatro no voy nunca” o “fui hace dos años”. Ese es el problema. Que lo consideran una cosa rara. Más importante que las subvenciones es educar a la gente.**<sup>270</sup>

Pero lo que sí es cierto, y es una conclusión clara, es que hay una gran relación entre todas las personas que componen este estudio. Benet es adorado por todos los jóvenes dramaturgos como Belbel ( que incluso le pide consejo en sus obras ) y Jordi Sánchez. También es admirado por cineastas como Pons, quien a su vez ha contado para sus películas con Jordi Sánchez como actor. Éste último ha elaborado obras conjuntamente con Belbel y éste ha realizado guiones coelaborados con Pons. La amistad confesada entre Benet y Belbel, es también confesada entre Belbel y Jordi Sánchez y Belbel, a su vez es vecino de Ventura Pons. De ahí que las influencias entre todos ellos sean muy abundantes. Existe una interconexión constante.

---

<sup>268</sup> Ibídem

<sup>269</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS EL AUTOR

<sup>270</sup> Ibídem



Además, a todo ello hay que añadir que pertenecen a ese mundo del teatro en el que participan actores, como ya vimos el caso de Rosa María Sardá, que ha dirigido obras de Belbel y de Jordi Sánchez, a la vez que ha participado como actriz en películas de Pons con textos de Benet y Belbel. Otras actrices como Laura Conejero siguen este camino de participación constante en obras de los tres autores y en películas de Ventura Pons. Las experiencias dramáticas también son usuales en los dos directores, y, después de ver el experimento de la puesta en escena de “*Morir*”, ahora en “*Soy fea*”, Laura Conejero realiza once papeles en el obra y Jordi Sánchez otros once personajes. En “*Sóc Llèja*” Laura Conejero también se sumó al montaje . En esta obra los actores y autores han ido rehaciendo el montaje y de las tres horas que duraba se ha pasado a dos horas veinte minutos y se han arreglado algunas de las 35 escenas que la componen, llegando hasta nueve versiones diferentes.

Otra actriz, Vicky Peña, además de participar en estrenos de Belbel y Sánchez, y en películas de Ventura Pons , toma parte del elenco de “*Plats Bruts*”, el éxito de la serie de la televisión catalana, escrita por Jordi Sánchez y también para este medio televisivo ha escrito series Bent i Jornet, así como también para la Televisión Española, por ejemplo, aquel programa de índole intelectual que se titulaba “El tiempo es oro”, cuyos guiones se debieron al cerebro el propio Benet.

Así es que vemos que la interrelación entre todos las personas que estamos estudiando es muy fuerte y cuando se habla de uno de ellos, en seguida aparecen también los nombres de los demás. En este caso está también Joel Joan.

Joel Joan y Jordi Sánchez escriben “*Excuses*” y la representan en el Teatro Romea durante medio año con la Compañía Krampack. Ya ha llegado a Portugal y está en ciernes con otras compañías internacionales.

Joel Joan es un actor fetiche de ambos dramaturgos: Sergi Belbel y Jordi Sánchez. Ha colaborado con los dos y es como la bisagra de ambos. Lo apreciamos en su aparición como actor en 1995 en la obra “*Fum, fum, fum*” de Jordi Sánchez, y en 1996 en “*L’Avar*” de Molière, representada por él con dirección de Sergi Belbel. Lo volvemos a encontrar en 1997 con “*Sóc lletja*” de Sergi Belbel y Jordi Sánchez como actor de la Compañía Krampack y en 1998 representa “*Soy fea*”, también de Sergi Belbel y Jordi Sánchez. También ha participado como actor en 2001 en el homenaje a Jardiel Poncela con la obra “*Madre, el drama padre*” que, con motivo de su aniversario, le brindó Sergi Belbel dirigiendo esta obra.

Joel Joan ha estado siempre vinculado a estos autores y no sólo a Jordi Sánchez, sino a la Compañía Krampack. Los nombres que se repiten constantemente respecto a ella son Jordi Sánchez, Joel Joan, Mònica Glaenzel y la productora Elisenda Alonso.

Pero todos conllevan a todos y al hablar de uno surgen los nombres de los otros, siempre que nos refiramos a la dramaturgia actual, especialmente la catalana, que ocupa una gran representación de lo que es el Teatro Actual, tanto en obras, nombres, representaciones y, por supuesto éxitos.

---

## CONSTANTES TEMÁTICAS

---

Confiesa el propio Jordi Sánchez

**Mi idea de teatro es parecida a la de Sergi Belbel y a la que tiene el cine de Woody Allen. Creo en la filosofía de Woody Allen que siempre habla de lo mismo, pero se trata de eso, mientras tengas un público al que le guste<sup>271</sup>**

Sus obras tienen un alto componente autobiográfico, como él mismo refiere

**Todas las que escribes tienen algo tuyo porque partes de la realidad de tu entorno; yo nunca escribiría de los okupas porque no conozco sus realidad<sup>272</sup>**

Los temas de esta dramaturgia española actual son temas actuales, cercanos al público. Y tal vez, para llegar a un público joven, más cercano al

---

<sup>271</sup> GÜEL, María. ABC, 25-12-97, p. 43

<sup>272</sup> *Ibidem.*

cine, que al teatro. Por ejemplo en “*Soy fea*” se habla de la tiranía de la estética en la sociedad actual y especialmente en las mujeres, y cómo por ser fea se ven cerradas muchas puertas, tanto en el trabajo como en el amor. Y eso ya venía de su preocupación sobre el tema en “*Soc lletjá*” , con las influencias de Belbel, que Sánchez también comparte.

Las obras tratan de la incompreensión y el rechazo que todos hemos sentido en algún momento de nuestra vida.

Su conexión es absoluta con la gente joven, como también fue el éxito de “*Krampack*” , de ahí también la faceta de musical de otras obras, no al estilo americano, pues no hay orquesta y los micrófonos forman parte de los espectáculos, pero sí del gusto de todos, especialmente del sector joven. No copian de Broadway, sino que se sirven del género para lograr un producto propio.

Es un joven teatro dentro de la nueva creación dramática que vivimos ahora.

Jordi Sánchez siempre ha confesado a los medios que desde pequeño quería ser actor, y mientras otros niños decían que querían ser médicos o maestros él quería ser actor para hacer reír a la gente y todo ello a pesar de no haber tenido entorno dramático, excepto su madre, si se puede considerar así, que hacía teatro de aficionados.

Su llamada al mundo del escenario fue muy profunda, porque ya trabajando como ATS en el Hospital Valle de Hebrón, en el turno de noche, se inscribió con 25 años en el Instituto de Teatro de Barcelona y con 30 años su carrera como actor y autor comenzó con fuerza. Llamado por Belbel para un papel en *“El mercader de Venecia”* y otros trabajos con los que se consagró y sobre todo, gracias al gran éxito que supuso el estreno de *“Krampack”* en el Festival de Sitges. Con todo ello llegamos a ver a una persona joven que apostó por el teatro en su vida y sigue en él. Se mueve en un mundo determinado del que habla en sus obras: los jóvenes, sus inquietudes, sus frustraciones, el mundo que les condiciona y del que no se pueden apartar a pesar de no ser entendidos.

La profesora María José Ragué-Arias (1996:222-223) afirma

**Jordi Sánchez se aleja de las constantes de la “nueva dramaturgia” para ofrecernos unas obras de estructura más tradicional. “Krampack”, estrenada en el STI-94 con dirección de Josep M Mestres, es el éxito de un autor que ya había mostrado su talento en “Mareig”, una excelente puesta en escena del grupo Rebeca de Winter. “Krampack” es una seria reflexión, en clave cómica y con una estructura dramática tradicional muy bien cohesionada, sobre las relaciones sexuales y sentimentales. Nos muestra la falsedad de la clasificación en parejas homosexuales o heterosexuales. Sus protagonistas son tres jóvenes que comparten un piso, unas horas vividas y unos sentimientos superpuestos, aparentemente equívocos. ¿Hay un componente de sexualidad en la amistad masculina? ¿Hay un componente de camaradería en la relación de pareja hombre-mujer? Estas son las respuestas de la comedia. “Mareig” tiene también todos los componentes para el éxito, pero posiblemente su generosa nómina de personajes**

impidió el movimiento del espectáculo más allá de sus primeras representaciones.

La última aportación al teatro de este inteligente autor- que también es actor- fue, en 1995 “Fum, fum, fum”. El título alude a un villancico catalán y la obra transcurre en torno a la festividad navideña, en un ambiente familiar unido por los convencionalismos, en los que pronto se desvelan las irregularidades ocultas bajo la norma, en una familia en la que el adulterio cruzado es costumbre habitual

Por tanto, las relaciones de las personas, el mundo de las apariencias, las frustraciones sentimentales, la sexualidad y sus controvertidos problemas, forman parte, junto con todo lo anterior, de esos temas constantes que se pueden ver en la obra del autor Jordi Sánchez.

---

## **PROCESO CREADOR**

---

La obra de teatro que vamos a tratar a continuación, “*Krámpack*”, de Jordi Sánchez, es editada por la Sociedad General de Autores y Editores, en 1998, y registrada con el número 87 (en la Fundación Autor).

Nos parece interesante comenzar el estudio de esta obra con el apunte de la profesora Carmen Bobes ( 1993 :13) sobre los textos literarios de este tipo

**(...) el teatro no es un género literario paralelo a los otros, a pesar de que la obra dramática tenga, como la novela o el poema, un texto cuya forma de expresión es el lenguaje verbal, a pesar de que tenga un autor individual y se considere, según se admitan relaciones deterministas de causalidad o de libertad, como un producto necesario u original respecto a la época, las ideas o la vida de su autor**

Por otro lado Alonso de Santos (1999: 80-88) intuye que en todo proceso creador se distinguen cuatro fases que él cataloga como Preparación, Incubación Iluminación y Verificación.

E incluso llega a decir



**Un dramaturgo, al escribir una obra teatral, no crea a partir de la nada, sino que utiliza los materiales específicos que posee (vivencias, conocimientos, etc...). Recoge la materia prima que le llega ( de su mente, del mundo que le rodea, o de la tradición), y la remodela y estructura. Más que llevar a cabo la tarea de inventar, lo que hace es relacionar posibles acontecimientos e incidentes que le sirven para sus fines**

Y estamos de acuerdo con él en que los autores actuales tratan de dar respuesta a las necesidades que despiertan en él sus procesos imaginativos y creadores.

Y no queremos dejar de citar a Mario Vargas Llosa, que en su Discurso de Agradecimiento al Premio Cervantes 1995 (Véase A. de Santos, 1999: 37)

**Una ficción es, primero, un acto de rebeldía contra la vida real y, en segundo lugar, un desagravio a quienes desasosega el vivir en la prisión de un único destino, aquellos a los que solivianta esa “tentación de lo imposible” que, según Lamartine, hizo posible la creación de “Los Miserables” de Víctor Hugo, y quieren salir de sus vidas y protagonizar otras, más ricas o más sórdidas, más puras o más terribles, que las que le tocó vivir.**

En estos casos que estudiamos es más importante todo lo visto anteriormente porque los autores al mismo tiempo son directores y actores y participan mucho más de la obra en su conjunto.

Ya sabemos, por ejemplo, que la faceta de autor en Jordi Sánchez es posterior a la de actor. Siempre ha confesado que empezó a escribir por

casualidad y que lo hace en función de su compañía. Por eso sobre la escritura de “*Krámpack*” explica

**De “*Krámpack*” ja tenie un esbós, abans de l’encarrec de Sitges. L’Ollé em va dir que si escrivia una cosa l’estrenava, perquè abans ja havia estrenat amb ell a L’institut del Teatre l’obra Mareig. Llavors va sorgir la possibilitat de fer *Krámpack*. jo tenia deu fulls escrits i era per guardar-<sup>273</sup>**

Pero a pesar de escribir, su pasión por el teatro le sitúa más en la escena. Respecto a esto se pronuncia

**Són diferents, però estan relacionats. Jo vaig començar escrivint perquè volia generar feina per a mi i per al col·lectiu. La manera de fer-ho era escriure una obra de teatre i muntar una companyia. Quan escric un text, ho faig molt des de l’actor. Dic les coses en veu alta, m’imagino com ho farà un actor determinat, o com ho farà jo perquè l’escric per a mi.. Si no fos actor i no hagués estat a l’escenari, em costaria molt imaginar-m’ho. Molta gent és o actor o autor, només una de les deus coses; però en el meu cas em costa imaginar-me la feina d’escriure sense actuar<sup>274</sup>**

A pesar de haber estudiado enfermería, siempre tuvo claro que iba a ser actor y sobre su trayectoria desde que hizo “El mercader de Venecia”

---

<sup>273</sup> SALVÁ, Bernat. “Jordi Sánchez “Les millors comédies expliquen una tragedia ». AVUI, domingo p

.9

<sup>274</sup> Ibídem

siempre ha dicho que no se arrepiente de nada. Posteriormente a esta faceta llegó la de autor, director, ... y la del éxito.

---

## TÍTULO

---

El título queda explicado claramente en una acotación

*(El juego del Krámpack consiste en inmovilizar a quien lleva la gorra para intentar masturbarse. Cuando éste consigue colocar la gorra a otra persona, los papeles se invierten. La pelea recuerda una violación. Para iniciar el juego hay que colocar la gorra a una persona, darle una bofetada y gritar “¡krámpack”!). p.25*

Es un neologismo inventado exclusivamente para la ocasión. Una palabra que, dice Sánchez, surgió en un momento determinado y decidieron su uso para la obra dramática. El éxito sirvió para hacer una versión cinematográfica y de ahí llegó a nombrar un tipo de masturbación. En la promoción de la película se convirtió en sinónimo de esta práctica sexual.

A partir del éxito de la obra y de su paso por la pantalla, también pasó a designar el nombre de la Compañía, que hasta ese momento se había denominado, en primer lugar C. Rebeca de Winter ( en recuerdo del personaje femenino de la novela de Daphne Du Maurier) y Compañía

L'Idiota. Después la Compañía e Jordi Sánchez se ha llamado siempre C. Krampack, aunque los componentes sean los mismos : Joel Joan, Gloria G., Elisenda Alonso y él mismo.

En realidad, este título encierra algo más que la simple nomenclatura de llamar a una actividad sexual. A lo largo de la obra vamos viendo que ese juego de masturbación que parece que no llegan a efectuar en toda la obra, sí que lo solían hacer con frecuencia cuando eran adolescentes. Ahora lo intentan y sólo en página 46 no sabemos si lo llevan a cabo totalmente

**Se pelean. Hacen un krámpack. Berta entra. La ven y se cortan**

Pero ya no son adolescentes. José Luis, mucho más serio que los otros, es el primero que se niega a llevarlo a cabo, ahora, cuando van a vivir juntos los tres amigos ya en un plano más de juventud. Le parece algo trivial, algo que ya no es propio de sus años ni sus circunstancias.

*José Luis .- ¿Un momento, no quiero jugar! ( p. 25)*

.....

*José Luis.- Antes éramos unos críos(...)( p. 26)*

Él es el detonante de que sus juegos infantiles y adolescentes se acabaran ya. No lo volverán a realizar, pero queda una duda en el lector y es si esos juegos de masturbación de unos a otros, tan inocentes en principio, no habrán marcado la conducta sexual de algunos de los amigos, así por ejemplo de Javi, que no llega a identificar su sexualidad, pero

tampoco niega su homosexualidad, y es más, le pide a Pablo que reconozca la suya, aunque Pablo se debate entre sus sentimientos hacia Javi y sus sentimientos hacia Berta. Por fin, llegará a perder a Berta sin luchar por ella, y quedándose a merced de Javi, en una posición ambigua, más de resignación que de aceptación plena. Tal vez no sea interesante la ubicación sexual, sino simplemente la psicológica y social, porque Javi ha pasado a depender tanto de Pablo que ya no entiende vivir sin él. Su dependencia, por tanto, del tipo que sea, es absoluta.

*Pablo.- Claro que sí. Te vas hoy, te vas ahora mismo. Estoy cansado. Demasiado cansado para aguantarte. No puedo más, ¿lo entiendes? Me has dejado sin amigos y sin novia. Me has dejado sin gente. No me has dejado tener nada. Sólo tú, tú, y tú haciendo las funciones de todos y no queriendo ser nada. Ya no sé hacer las cosas si no es contigo. Ni pensar sé. Como si tuviera la cabeza rota. tengo que ser siempre tan fantástico delante de ti. Tengo que estar tan a punto, sutil, agudo, ingenioso..., porque si no, esapareces. No somos ni amigos. Me he convertido en tu sombra. ya no sé quién soy.*

*Javi.- ¿Quieres callarte! ¿Qué estás diciendo? No digas eso, ¿me has oído? Y sí que somos amigos. No me puedes echar, me has cuidado siempre. desde el principio. Tanto como yo a ti. No puedes echarme. ¿Qué voy a hacer? Nos hemos hecho mayores juntos, hemos aprendido muchas cosas. No necesitamos a la gente, ni amigos, ni padres. No necesitamos nada, a nadie. (pp. 69-70)*

---

## **TEMÁTICA**

---

La amistad, la madurez, las trampas sociales, los sentimientos rotos, la responsabilidad, son algunos de los aspectos que destaca la obra, dentro del mundo del paso de la adolescencia a la juventud.

Esa juventud que se inserta en un mundo que no los acoge bien, en el que no se encuentran a gusto, ni ellos mismos, ni entre ellos mismos y mucho menos con los demás, de ahí que veamos también

- LA INCOMPATIBILIDAD ENTRE LOS VALORES TRADICIONALES Y LA REALIDAD ACTUAL

- LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD SEXUAL.

- EL DESAJUSTE ENTRE LA LIBERTAD PERSONAL Y EL COMPROMISO AFECTIVO

- LA DIFICULTAD PARA ESTABLECER RELACIONES ÍNTIMAS EQUILIBRADAS.

En definitiva, lo que solemos llamar EL DESCOLOCAMIENTO EN EL MUNDO: La juventud no tiene o no encuentra el hueco que debe ocupar en la sociedad.

El autor elige sus temas dentro de la época que le ha tocado vivir, vemos la relación de los jóvenes con el mundo, sus relaciones y sus conflictos íntimos y sociales.

Pero es necesario decir aquí que toca todo esto muy superficialmente, no es una obra de la profundidad de las estudiadas en capítulos anteriores. Cae en la llamada LITERATURA LIGTH porque se aparta del compromiso y cae en la levedad.

No encontramos unos cuestionamientos claros de los temas en los personajes, unas opiniones transparentes, que dejen ver con luz propia las opiniones que pueda tener el autor.



---

## **LAS TRAMAS**

---

En el texto literario encontramos varias historias:

PRIMERA: Una relación entre tres amigos que se mantiene desde la infancia, ha pasado por la adolescencia y parece que se confirma ahora, en la juventud, cuando han decidido vivir juntos para compartir gastos mientras empiezan a enfrentarse al mundo adulto.

SEGUNDA-Lo que parecía un principio de convivencia tranquilo se ve obataculizado porque la anterior inquilina del piso de los padres de Pablo, una señora anciana, ha muerto justo cuando iba a dejar el piso y se ven en la coyuntura de tener que enterrarla ellos solos (Primer enfrentamiento al mundo, con posiciones tan diversas como ellos mismos).

TERCERA: Pablo tuvo una novia a quien nunca se atrevió a contar sus sentimientos, aunque siempre le pareció, después de dejarla, que debía haberse comportado de otra manera y no haber roto su relación. La chica que viene a vivir con ellos, Berta, no es otra que esa anterior novia de Pablo

y servirá de catapulta para medir verdaderamente la amistad de los tres chicos y hacer ver que esa amistad no puede durar, pues sus trayectorias en la vida son muy diferentes. Todos tienen interés en una relación con Berta, que no servirá para otra cosa que para que cada uno despierte y piense en sí mismo. José Luis lo conseguirá, pero Pablo no y Javi se alegrará de ello. Los patrones de comportamiento que sirvieron en su momento para una relación de grupo y amistad entre José Luis, Pablo y Javi no pueden permanecer. Desde aquellos Krámpack que compartían, hasta el momento actual, las cosas han cambiado y no pueden continuar . El tiempo ha ganado.

---

## **SIGNIFICADO DE CADA ACTO**

---

ACTO 1.- Los padres de Pablo se han marchado de vacaciones a China, justo cuando su hijo y sus amigos José Luis y Javi se van a independizar yéndose a vivir solos a un piso. En este piso propiedad de los padres de Pablo, vivía una inquilina, señora mayor, que iba a abandonar la casa para volver a su pueblo, pero cuando los chicos llegan se la encuentran muerta y al no tener ninguna referencia de los mayores: familiares de la difunta, los padres, o similares, que se ocupen de ella, se ven en la obligación de enterrarla. Con la conversación entre José Luis y Pablo sobre los gastos del entierro (féretro, transporte, recordatorios) asistimos a la presentación de estos dos personajes. Pablo un inmaduro y José Luis un poco más serio, dos jóvenes que se conocen desde la infancia. Se cuentan sus secretos como el de José Luis, que ha tenido un “affaire” con una china y desde entonces sus pensamientos sobre este país y todo lo que conlleva son muy contradictorios. José Luis ha tenido varios trabajos y ahora se dedica a la banca.

Cuando hace su aparición el tercer personaje, Javi, asistimos al cierre del triángulo de amistad, pero Javi desestabiliza el grupo, todo le parece fascinante (incluso tener una muerta desconocida en la casa), de todo quiere aprender porque está estudiando en la Escuela Superior de Teatro. Él será el que anuncie que llegará una chica porque así los gastos de convivencia serán menores. Esta revelación choca bastante con lo que habían previsto en un principio que iba a ser su vida de jóvenes independientes, pero la aceptan por sus posibilidades económicas, incluso la de que la chica, por un malentendido, crean que sea una prostituta y pueda alegrar la casa, aunque respecto a esto también piensan que puede tener su lado negativo.

Este Acto sirve para presentar a los personajes como amigos desde la infancia con una intimidad tan grande que incluso jugaban al krámpack, es decir, a masturbarse entre ellos, aún cuando ese acto era un poco agresivo al ser efectuado por la fuerza y de unos a otros.

ACTO 2.- Aparece la chica, que no es otra que la antigua novia de Pablo, Berta. Se remueven aguas pasadas que no llegaron a buen cauce. De esa relación salió dolorida Berta y Pablo nunca supo por qué la dejó o por qué se comportaba con ella tan friamente. Todos apuestan por una relación con ella, pero Pablo parece que sigue siendo su preferido. Berta demuestra ser

más inteligente que todos ellos, pues sabe captar sus sentimientos y domina sus reacciones incluso antes de que se produzcan.

ACTO 3.- José Luis ha salido a cenar con Berta, mientras Javi y Pablo regresan de ver un espectáculo sexual, el cual sirve para que se mencionen sus sentimientos y las insinuaciones sexuales de Javi, que Pablo no capta. Quiere aquel hacerle un krámpack a Pablo y no se deja, ya no tienen edad y aunque a Pablo le parezca un acto homosexual, Javi parece convencerle de que no lo es. Berta les sorprende en lo que parece más que nada una relación homosexual que no esperaba dados sus sentimientos hacia Pablo, y ese descubrimiento le hace recapacitar y pensar que ahora es cuando lo entiende todo. José Luis empieza a desligarse de ellos y Pablo necesita afianzar su condición de heterosexual con Berta, que no está dispuesta a ello.

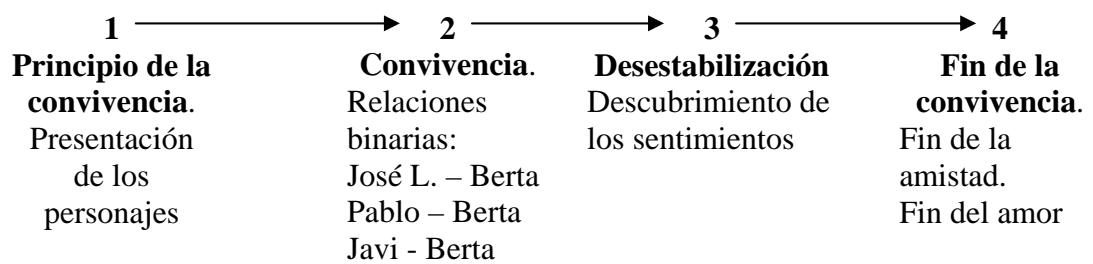
ACTO 4.- Parece que Pablo y Berta han retomado su relación y se encuentran a gusto, pero es pura ficción, porque en seguida conoceremos que por las noches Javi ha estado durmiendo con Pablo, aunque éste parece no haberse dado cuenta. José Luis sí los ha visto varias noches y como se siente incómodo decide abandonar el piso. Cuando todo se sale a la luz, Berta entenderá por fin y con todo el dolor de su corazón decidirá marcharse también de allí, con lo cual quedan Javi y Pablo. Pablo parece sentir dolor también por la pérdida de Berta, pero Javi le convence de que

ellos dos son los que deben estar juntos, que siempre han sido los verdaderos amigos y no necesitan a nadie para nada, con lo cual queda la ambigüedad sobre Javi y sus sentimientos e inclinaciones hacia Pablo y cómo este , resignado acepta sin luchar ni rebelarse, pero, eso sí, llorano con amargura al final de la obra.

---

## RELACIÓN ENTRE ACTOS

---



---

## CONFLICTO Y EVOLUCIÓN

---

El conflicto lo marca la llegada de Berta a la convivencia de los tres amigos. Será una cuña que termine por dinamitar lo que ya subyacía en las profundidades de la relación. José Luis lo intuye desde siempre y se ha ido apartando. Pablo no se ha dado cuenta, pero ha propiciado la relación con Javi hasta extremos sexuales equívocos, que han terminado por desenmascarar una dependencia de Javi hacia Pablo, que aunque a él le cuesta aceptar, terminará por admitir.

La evolución ocupa pocos días; desde que todos llegan al piso hasta que deciden seguir cada uno su camino, excepto Javi y Pablo que continuarán encerrados en una relación que les tenía atrapados y seguirá teniéndolos, y todo por jugar a los krámpack en su adolescencia, a masturbarse unos a otros en un juego brutal que ha despertado su sexualidad, aunque no han llegado a descubrirla verdaderamente. Poco a poco se irán situando todos, no sólo en el terreno sexual, sino en la amistad, el amor y la vida.



---

## **ESTRUCTURA**

---

Nos presenta la obra una estructura sencilla y tradicional.

EXTERNAMENTE se divide en 4 ACTOS , con la siguiente extensión:

**ACTO 1 .- 19 páginas**

**ACTO 2 .- 11 “**

**ACTO 3 .- 15 “**

**ACTO 4 .- 15 “**

Nuestra conclusión es que en todos los actos vemos un promedio muy igualado.

La elección del “ACTO” como término constitutivo de la obra es una opción a la que accede el dramaturgo, válida, al igual que otros segmentos de texto como la “ESCENA”, que mayoritariamente han elegido otros autores que hemos venido estudiando hasta aquí.

Y respecto a la ESTRUCTURA INTERNA también debemos decir que su disposición es bastante tradicional, puesto que se corresponde con el clásico PRESENTACIÓN (acto 1)– NUDO (actos 2-3-) – DESENLACE (acto 4).

Dice Curtis Canfield ( 1991 : 68) que los actos pueden, en ocasiones, presentar temas separados, como segmentos diferenciados pero que sirven para la progresión teatral en el desarrollo del argumento . Y añade

**Los actos, junto con sus temas, son divisiones esenciales en el espaciado de la estructura mecánica de la obra. Los actos son la estructura básica.**

Hemos traído esta reflexión aquí, porque nos parece certera y adecuada si observamos el Acto 1 de nuestra obra que parece un poco distante el resto. Nos referimos, concretamente, al episodio de la señora mayor muerta, que no sirve para mejorar o transformar el texto. No sirve para nada. Queda aislado del contenido de los demás actos. Podríamos excusar al autor aceptando que ha insertado dicho episodio para presentar a los personajes y ver su situación personal, tan diferente, respecto a tal acontecimiento, pero no lo vemos necesario. Es una pincelada de humor que tampoco continúa después y por tanto, aísla más aún este principio del texto el resto de la obra. No hay una continuación, no hay referencias que a

lo largo del texto impliquen a la primera parte, sobre todo, del Acto 1 con el todo de la obra dramática.

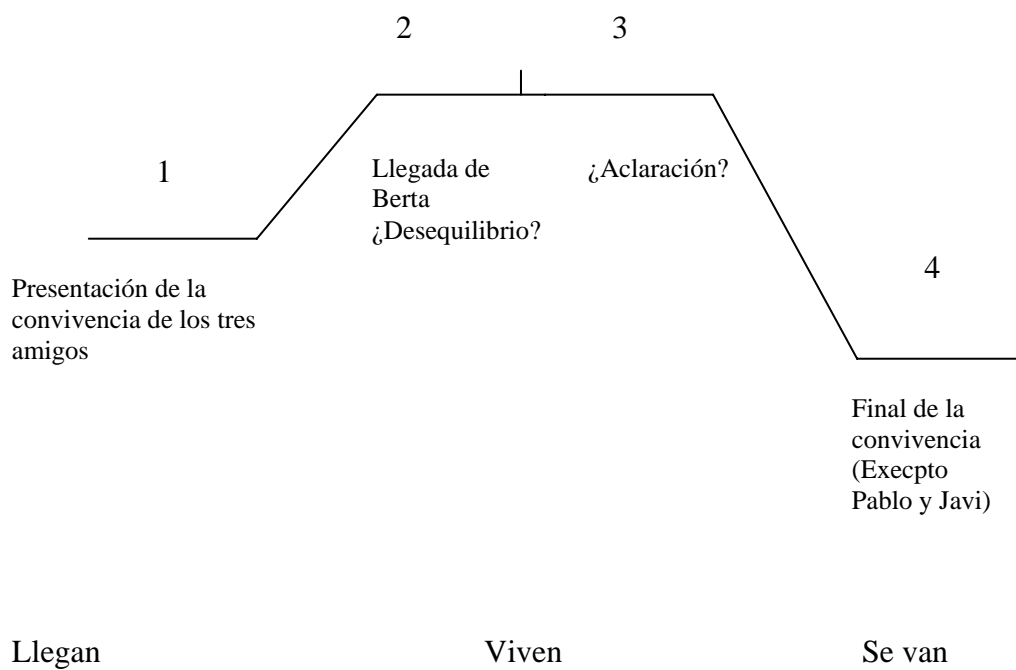
Todo lo que ocurre en la obra y sus consecuencias dejan al margen la primera parte del Acto 1 . Tampoco es una situación que desequilibre otra anterior. La obra comienza con este “traspies”, que no situación que desequilibre una circunstancia estabilizada anteriormente. Tampoco nos parece que el episodio mencionado de la muerte sirva para ello. Los personajes se ajustan a la situación y por tanto, no es ese desequilibrio que lleva a un clímax que eleve la intensidad, y , sirva para una conclusión final. No, no lo es. Empieza y termina y se puede prescindir de él. Cualquier conversación entre los amigos nos hubiera hecho conocerlos sin un apartado tan diferenciado.

Por otro lado, estamos ante una ESTRUCTURA LINEAL, que va avanzando, TRADICIONAL, como hemos dicho. La progresión temática se va mostrando sin ningún punto especial de interés, todas las acciones se van sucediendo para dar paso a una conclusión que cada vez va resultando más obvia. No hay una tensión dramática, por lo cual creemos que la pieza teatral se resiente en su estructura como en algunos otras cuestiones que estudiaremos a continuación

Que decidan vivir juntos ya desencadena la situación; la llegada de Berta es una acción fundamental, pero no hay sorpresa, no provoca

grandes cuestiones en el lector sobre los personajes, en los que no se nota una gran evolución porque tampoco tienen que resolver graves situaciones o alcanzar meritorios objetivos. De ahí que digamos e insistamos en ello, que la obra queda un poco aquejada en su estructura.

## GRÁFICA



---

## **CRONOTOPOS : EL TIEMPO**

---

En la sencillez de la que venimos hablando en la obra, seguimos con la rigidez de las normas aristotélicas: una sola acción, de la que hemos hablado (unos amigos que dejan de serlo), un solo lugar ( el piso ) y todo ello desarrollado en muy poco tiempo.

Los personajes protagonistas de la obra llegan al piso donde encuentran a la inquilina anterior muerta y dirimen cómo va a ser su entierro, a lo largo de lo que puede ser un día o una tarde, hasta que llega la funeraria a recogerla. Esto ocurre en el PRIMER ACTO.

El SEGUNDO ACTO puede ser AL DÍA SIGUIENTE si tenemos en cuenta que en el primero Berta está recién llegada y en el segundo ya están hablando de sus vivencias anteriores, y cuando se acuerdan del entierro, José Luis exclama

**José Luis- No hace ni dos horas (p. 30)**

El TERCER ACTO nos lleva a pensar que han transcurrido muy pocos días desde la acción anterior en la que se disputan un beso de Berta los tres personajes masculinos. Ahora vemos que José Luis ha salido a cenar con ella y que los sentimientos de todos empiezan a descubrirse. El tiempo se ve en

**Berta.- Hace una semana que estoy aquí y todavía estoy esperano a que me mires(...) (p. 53)**

Por fin, el CUARTO ACTO, llega varios días después. Aunque en el acto anterior se fueran a dormir y ahora, en el acto siguiente, se levanten de mañana, deseándose “buenos días”, ha transcurrido una ELIPSIS TEMPORAL de 7 días concretamente.

Lo comprobamos en las acotaciones:

**ACOTACIÓN FINAL DEL TERCER ACTO:**

*Berta se va a su habitación. Pablo se mete en la cama. Aparece Javi y se mete en la cama de Pablo.  
Oscuro. (p. 55)*

Y LA ACOTACIÓN PRIMERA DEL CUARTO ACTO y su  
continuación

*Pablo y Javi duermen juntos en el sofá. Entra José Luis, los tapa y se va a la calle. Javi se despierta y se va a su habitación*

**Javi.-(Volviendo a entrar) Buenos días. Tienes mala cara.(p. 57)**

Pero en el TERCER ACTO, en plena pelea cuando llegan José Luis y Berta después de haber salido juntos a cenar, leemos

**Javi- Berta es de todos. Mientras ella no escoja. (p. 51)**

Y ya en el CUARTO ACTO

**José Luis.- Hace una semana me dijisteis que era de todos(...) (p. 58)**

.....  
**José Luis.- Hoy hace siete días que cenamos juntos: siete días,(...) (p. 58)**

Estas palabras entrarían en lo que Anne Ubersfeld llama SIGNIFICANTES TEMPORALES (1993: 157), y que son palabras tales como adjetivos y adverbios, e incluso tiempos verbales, u otros modos, que ayudan a situarnos en el paso de tiempo. Toas las insinuaciones temporales las hacen los personajes en sus diálogos : “No hace dos horas “, “Hace una semana”, ... Tenemos otros, aunque no son muy significativos:

-Los padres están en China.

-Mañana se iba a marchar a Extremadura

-Ahora tenemos que enterrarla



-Berta llegará a las siete (Justo en ese momento llega la funeraria, de ahí que pensemos que el entierro fue al día siguiente)

-Cinco minutos para conseguir cada uno un beso de Berta, en total 15 minutos de obra en ¿una tarde? tal vez.

En conclusión, diremos que no son datos relevantes, no hay un punto de partida claro ni un punto en situación final identificable. Tampoco, creemos, por el contenido de la obra, que sean necesarios.

En total la obra abarca un trascurso de tiempo de dos o tres semanas. Dos días entre el primer y segundo actos; unos días, siete, que transcurren del segundo al tercero y siete días después el cuarto acto.

---

## **CRONOTOPOS : EL LUGAR**

---

El lugar del que nos habla someramente el autor es un piso de una ciudad, es decir, un espacio urbano reconocible, mimesis de cualquier espacio del mundo en la mente del lector. Pero al mismo tiempo es un espacio REAL, sólo que carecemos de la más mínima indicación del autor para tener una idea del tipo urbano; sólo nos dice en la primera cotación del ACTO 1

### **En un piso antiguo (p. 9)**

Habitaciones y un sofá son los minimalistas detalles con los que nos obsequia el autor para nuestra reconstrucción propia.

Es un lugar, como tantos, y por ello no se necesita ampliar ningún rasgo. Nada más.

---

## ACOTACIONES

---

Anne Ubersfeld (1993: 154-155) , ya sabemos que diferencia DIDASCALIAS para los nombres de personajes, momentos mencionados tales como “la acción transcurre en...”, indicaciones de vestuario, decorado, época, estilo, que bien pueden llegarnos en los diálogos que mantienen los personajes o por otros medios, tal como vimos en las indicaciones temporales.

Nosotros hemos preferido siempre la denominación de ACOTACIONES para referirnos a las indicaciones de todo tipo que el autor lleva a cabo para ayudar al esclarecimiento de la obra en su lectura y de apoyo posterior al director de escena para su montaje.

En “*Krámpack*”, una vez más estamos ante una mínima representación de estas ayudas al lector o al director de escena.

En el **ACTO 1** encontramos:

*En un piso antiguo (p.9)*

*Pablo a José Luis*

**Pablo.-** No tengo ninguna dirección. Tienen que llamar ellos. Todo esto es una mierda. Ayúdame a escoger. Toma. (*Le da un listado de precios de ataúdes*) (p. 9)

José Luis lee en la p. 10

*Entra Javi cargado con una bolsa (p. 14)*

**José Luis.-** Eh, eh, eh (*Empieza a cantar y los otros le siguen (...)*) p. 15)

*Entra Javi (p. 18)*

**Pablo.-** ¿Pero qué dices? ¿Qué coño estás diciendo? Tú no estás de acuerdo, supongo. (*A José Luis*) (p. 19)

Pablo( *lee la tarjeta*) en la p. 22

*Javi se da media vuelta (p. 22)*

*José Luis intenta pegar a Javi (p. 22)*

**José Luis.-** ¡Mirad lo que he encontrado! (*Escondiendo una gorra cuando José Luis lo mira*) p. 25

*Suena el timbre de la puerta (p. 26)*

Vuelve a sonar el timbre de la puerta (p. 26)

*Los tres desaparecen. Javi va hacia la puerta de la casa. José Luis y Pablo entran en la habitación de la abuela. Hablan en off. (p. 27)*

*Entra Javi por la puerta. Pablo y José Luis salen de la habitación de la abuela*

(p. 27)

*Entra Berta (p. 27)*

*Oscuro (p. 29)*

( FIN DEL PRIMER ACTO )

## ACTO 2

*Alrededor de una mesa. Bailan y cantan (p. 29)*

*Berta besa a Pablo(P. 27)*

*Javi bebe. Se le pega el posavasos al vaso. (p.29)*

*José Luis leyendo la esquila ( 30)*

*Javi recitando( 30)*

*Berta sale (30)*

*Entra Berta con el café (31)*

*Javi y pablo salen (32)*

*Ella le sirve café( 32)*

*Entra Javi( 34)*

*José Luis sale (35)*

*Berta.- No, no. Si es un suponer....¿Sirves tú o sirvo yo? (Refiriéndose al cava) (35)*

*Pablo enrando( 37)*

*Javi desaparece (37)*

*Se dan un beso. (37)*

*Oscuro (39)*

ASÍ ACABA EL SEGUNDO ACTO

### ACTO 3

Curiosamente, empieza sin ninguna acotación. Es muy interesante por su originalidad. No suele verse así ni en la dramaturgia antigua ni en la contemporánea. Más adelante encontramos:

*Pablo le da un beso ( 45)*

*Javi incia el juego del krámpack (45)*

*Se pelean. hacen un krámpack Berta entra. La ven y se cortan.( 47)*

**Berta.- Espera (A Javi) Empieza a desnudarte (49)**

***Berta.- ¡Sí! Buenas noches. Que te aproveche la paja (Se va a su habitación) (49)***

***Jose Luis entrando muy feliz (49)***

***Javi.- (Saliendo de la habitación de Berta) (51)***

***José Luis se va a la calle (51)***

***Javi se va a su habitación (53)***

***Berta saliendo de su habitación (53)***

***Berta se va a su habitación. Pablo se mete en la cama. Aparece Javi y se mete en la cama de Pablo.***

***Oscuro (55)***

**ACABA EL TERCER ACTO**

## **ACTO 4**

***Pablo y Javi duermen juntos en el sofá. Entra José Luis, los tapa y se va a la calle. Javi se despierta y se va a su habitación.( 57)***

***Javi volviendo a entrar (57)***

***Javi se va ala lavabo (57)***

***Javi va a la habitación de José Luis ( 60)***

*Javi saliendo a la calle ( 60)*

*Berta saliendo de su habitación (63)*

*José Luis va a su habitación (63)*

*Berta- No sé, no sé... ¡Ven aquí! (se abrazan) Voy al lavabo (Saliendo)  
Buenos días Javi ( A Javi, que acaba e entrar de la calle)( 64)*

*José Luis.- (Entrando con la maleta) ¡Ciento treinta! (Deja la maleta en  
el suelo y vuelve a su habitación)( 64)*

*Javi se ríe( 65)*

*Berta.- (off) (67)*

*Berta.- Voy a preparar la bolsa. Guapísimo. (A Javi. desaparece)( 67)*

*Javi le da un beso. Entra Berta y lo ve( 68)*

*Entra José Luis con copas para brindar (68)*

*José Luis saca un papel (69)*

*Javi se va a su habitación José Luis se va a la calle (70)*

*Berta se va (70)*

*Javi saliendo (71)*

*Pablo se queda solo, pone música y se lía un porro. Lloro. Oscuro. (71)*

ACABA EL CUARTO ACTO.



Probablemente las dos acotaciones más interesantes sean la del final del cuarto acto porque supone el final de la obra con Pablo llorando, perdiendo a todos, excepto a Javi, y la vemos en la página anterior, y, por supuesto, la que da lugar al título

*Pablo.- ¡Cierra los ojos! (José Luis cierra los ojos. Javi le pone la gorra. Le da una bofetada) ¡Krámpack!  
El juego del krámpack consiste en inmovilizar a quien lleva la gorra para intentar masturbarle. Cuando éste consigue colocar la gorra a otra persona, los papeles se invierten. La pelea recuerda una violación. Para iniciar el juego hay que colocar la gorra a una persona, darle una bofetada y gritar “¡krámpack!”  
(Lo repite) ¡Krámpack! (Le da una torta a José Luis) (p. 25)*

Seguimos dentro de esa escasez de acotaciones que venimos mencionando en todos los estudios de obras anteriores, y que caracterizan la dramaturgia actual. Es muy propio de los autores contemporáneos, pero Jordi Sánchez lo ha llevado a un límite total, por la ausencia a la que ya nos hemos referido de indicaciones sobre el lugar, referencias a la situación, objetos que les rodean y marcan su personalidad, su forma de ser, etc... , etc...

Como ha quedado demostrado sólo aparecen escritas las acotaciones básicas sobre salida y entrada de personajes o movimientos básicos de ellos, por otro lado, inevitables.

---

## GÉNERO

---

Es ya lugar común, a estas alturas del estudio que estamos manteniendo, llegar a la conclusión del problema que representa adscribir una obra a un género determinado.

Nos movemos ahora ¿en la COMEDIA DE COSTUMBRES, en el DRAMA SOCIAL?

Decía Aristóteles que la palabra DRAMA tiene la misma raíz que el verbo griego DRÁO que significa OBRAR, ACTUAR

Actuar, como aquí lo hacen de manera natural a como vivimos en nuestro entorno. Imitar es algo connatural y humano desde la niñez. Es lo que vemos en esta obra de Jordi Sánchez. La imitación de lo humano que está con nosotros en el aquí y ahora.

Pero no queremos dejar de decir que lo que en otros autores y otras obras nos parecía una buena mezcla, una fusión de géneros, aquí es una mixtura un poco desencajada.

Por ejemplo, la obra empieza, casi, en clave de vodevil, podríamos decir: la muerta arriba y abajo, ahora la quitamos, la escondemos,...; una

COMEDIA DE ENREDO, también: que llegan los de la funeraria, que les sorprende Berta... Un desbarajuste propio de este género.

Por otro lado ya dijimos que el humor de primer acto y principios del segundo está bastante claro

**José Luis.- Desde aquella aventura todo lo que es chino me excita sexualmente**

**Pablo.- ¿Qué quiere decir todo?**

**José Luis.- Pues, aparte de las chicas, mantelerías, orfebrería y porcelanas en general. (p. 13)**

.....  
**José Luis.- ¿Qué es lo que te cuesta?**

**Pablo.- Imaginarte empalmado delante de un florero (...) (p. 14)**

Es HUMOR que canten la canción de “los hermanos malasombra”, - propia de los programas infantiles de TVE-, de la niñez de los cuarentones de hoy.

U otros ejemplos del tipo

**José Luis.-¿Pero puta de bolso o puta de mala persona?**

.....

**José Luis.- Hombre, yo no digo nada. Pero ¿por qué no? Pues sí. Es una mujer. Una mujer pone orden, y si además es puta, pues mejor que mejor**

.....

**Pablo.- Pero ¡qué experiencias ni qué niño muerto! ¡Para ti todo son vivencias! Una muerta, una puta. ¡Si quieres , no la enterramos y vivimos los cinco!. (p.19)**

.....  
**José Luis.- ¿Qué tenemos que hacer?**

**Pablo.- Sacar a la muerta**

**Javi.- Pero ¿por qué?**

**Pablo.- ¿Tú alquilarías una habitación con un muerto dentro? (p. 26)**

.....  
**José Luis.- No es un posavasos. Es un recordatorio de la abuela. (p. 29)**

.....

O ya en el Acto 2

**José Luis.- (Leyendo la esquila). “Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir. Allí van los señoríos..”**

**Javi.- (Recitando) “Give me more big eyes. In the middle of Saint Crispin Day’s, for ever and ever. Oh, nony, nony”. Lo conozco, es de Shakespeare, o de Marlowe, no lo tengo muy claro.**

**José Luis.- Aquí pone Jorge Manrique**

**Javi.- Porque será el traductor. No seas ignorante. (p. 30)**

Todo este humor se descompone sin ninguna habilidad, para dejar paso a una situación dramática seria, no llega a tensa, pero sombría, que acaba mal, con sufrimiento, sin llegar siquiera al drama.

Enlazamos,pues, un principio de COMEDIA DE HUMOR, una parte de PIEZA DE COSTUMBRES, algo de COMEDIA DE ENREDO y DRAMA MENOR, pero todo con escasa brillantez en la composición y con una estructuración deficitaria.

Por otro lado, la falta de compromiso en los temas que toca y su superficial acercamiento a ellos, nos lleva a mencionar un término utilizado ya anteriormente para referirnos a esta obra; el término que la define es el de LITERATURA LIGTH

---

## LOS PERSONAJES

---

El personaje dramático, como citaba Virginia Guarinos (1992: 50) es un sujeto empírico, sólo virtualmente desde el momento en que es una posibilidad que no se convierte en realidad escénica, hasta que un actor le sirva de soporte físico en un espacio; actor que, por otra parte, no es sujeto empírico per se, como individuo con nombre y apellidos, sino en tanto que es personaje.

Afortuna visión de lo que es un personaje dramático: En la obra objeto de nuestro estudio, nos encontramos a cuatro personajes, de los que de nuevo podemos decir que responden a una estructura clásica: protagonista, antagonista y otros dos personajes de apoyo, que a veces cambian sus papeles, sin excesiva dificultad. La única originalidad respecto a esa estructura mencionada vendría dada en el antagonista, ya que se presenta como combinación de varios personajes, a los que conocemos, pero no profundamente.

Un dato interesante es que ninguno de los personajes despierta una, digamos, “simpatía” en el lector, ni logran tampoco que el lector se identifique con ninguno de ellos.

Curiosamente conocemos a todos en función de sus relaciones con los demás, más que por ellos mismos.

Estudiaremos en primer lugar su número de apariciones y luego los analizaremos y diseccionaremos para conocerlos mejor y llegar a un mayor entendimiento de la obra.

Los personajes, como venimos diciendo, son cuatro: tres amigos (Pablo, Javi y José Luis) que se disponen a vivir juntos en un piso sus vivencias de jóvenes, y una chica (Berta), que se incorpora poco después y que desequilibra la situación hasta romper esa convivencia, quedando solamente Javi y Pablo. Todos los sentimientos personales, sociales y afectivos salen a la luz, beneficiando a alguno y perjudicando a todos en mayor o menor medida.

## NÚMERO DE APARICIONES DE CADA PERSONAJE

<b>PERSONAJE</b>	<b>ACTO 1</b>	<b>ACTO 2</b>	<b>ACTO 3</b>	<b>ACTO 4</b>	<b>TOTAL</b>
PABLO	159	35	137	122	453
JOSÉ LUIS	148	57	31	65	301
JAVI	102	55	91	56	304
BERTA	--	90	54	37	181



## PABLO

Sería un personaje prototipo de lo que llamamos el “love interest – interés romántico”, es decir, aquel que se transforma gracias a ese interés romántico que le sirve de medio para conseguirlo.

Es uno de los personajes, junto a Javi y a Berta que establecen el conflicto que se convierte en motor de la acción.

No sabemos nada específico de él. No sabemos su edad, aunque se presume su juventud, sin concretar. No sabemos a qué se dedica. Sus padres, tal vez de cierto nivel económico, porque están de vacaciones en China y poseen dos viviendas, una de ellas arrendada, nos permite ese presupuesto.

Esa vivienda alquilada a una señora mayor, a la que llaman la abuela, es la que los padres le han cedido para vivir con sus amigos.

Tampoco conocemos su físico. No hay una sola mención a su estatura, su corpulencia. Sólo sabemos que estudia, no mucho, parece ser, y no muy a menudo Psicología, sin especificar curso o asignatura .

Al llegar a ese piso, se encuentra con que la anterior inquilina que debía marcharse a Extremadura y dejar el piso, ha muerto y ellos deben correr con los trámites de enterrarla. Él mismo confiesa no tener ningún sentimiento hacia ella. De una forma fría y materialista sabe que debe enterrarla, que no conoce a la familia y no puede recurrir a la suya por estar ausente y que ese entierro, al correr de su cuenta debe ser lo más barato posible, lo cual desencaja una situación a veces hilarante, cómica, pero con un humor inglés que deja la sonrisa en los labios helada porque el diálogo gracioso corresponde a una situación que no lo es.

Así conocemos algo de su carácter: práctico,

**Pablo.- ¡Hostia! ¡Las flores! Sólo faltaban las flores. ¡Yo no me gasto más de cien mil pelás! ¡Y el coche no lo pago! ¿Y si luego mi madre no me devuelve un duro? (p. 10)**

Un poco egoísta, porque no se ocupa de los problemas de otros como de su amigo José Luis, quien debe insistir e insistir para que le haga caso. Es cierto que el asunto del entierro le desborda, pero su amigo necesita ser oído.

No le gusta que le griten. Le pone enfermo.

Por otro lado, con su amigo Javi, desde el principio, se ve más condescendiente, algo que su amigo José Luis le reprocha

**José Luis- Ya le estás defendiendo. No tienes que defenderle porque sea amigo tuyo. No tiene razón**

**Pablo.-También es amigo tuyo.**

**José Luis.- Sí, pero yo le veo los defectos (p. 17)**

Presenta grandes prejuicios sociales: no quiere vivir con una prostituta por lo que dirán los demás

**Pablo.- Todo el mundo lo sabrá, la gente preguntará.(...) (p. 20)**

Pero cuando se entera de que es Berta, hace todo lo posible por convencer a los demás.

Parece que siempre, desde niños han sido muy amigos los tres, pero especialmente la complicidad se da entre Pablo y Javi, algo en lo que no termina de integrarse José Luis, que es capaz de criticar lo que tiene de malo la relación.

En la adolescencia les dio por jugar al krámpack, que no es otra cosa que marturbarse unos a otros, empezando como un juego, pero practicándose al otro a la fuerza, hasta que el juego pase a otro y también, de forma violenta le marturben y así sucesivamente. Parece ser que poco a poco han dejado de hacer estas prácticas. Ahora ha pasado el tiempo. Ya no se plantean jugar, pero cuando surge la posibilidad, a Pablo y a Javi les

sigue pareciendo divertido y a José Luis le parece fuera de lugar. Ya no son unos críos. Ahora tienen ganas de vivir juntos, y de vivir, en realidad.

Una historia subyace ahí y emerge ahora: Mientras Javi hizo la mili (datos que conocemos solo por lo que recuerdan en sus diálogos y utilizan para explicar a Javi lo que pasó), conocieron a una chica, Berta, que se enamoró de Pablo, pero que también le gustaba a José Luis. Pablo no supo apreciar ese amor y la perdió.

**Pablo.- Salimos una temporada, pero yo no estaba enamorado y la dejé (p. 24)**

Ahora la vuelve a reencontrar.

En un principio, Pablo llega a decir que sus padres no aceptarán chicas en el piso, pero cuando reconoce que es Berta, será un firme defensor de que conviva con ellos.

Ahora le resulta más interesante que antes. Nota enseguida que ella sigue prefiriéndole a él, pero no hace nada especial, diferente, para que ella lo perciba, ni habla con ella de su relación anterior o de sus sentimientos. Sólo un momento en que le dice

**Pablo.-(...) Pero es que nadie ha vuelto a quererme así (p. 39)**

Ella sigue insinuándole la posibilidad de recomenzar su relación, pero en vez de ocurrir eso, deja que ella empiece a salir con José Luis, que esta vez no está dispuesto a perderla.

Al volver de un espectáculo porno-show, al que ha acudido Pablo con Javi, ellos sí se atreven a hablar de sus sentimientos y cuando Javi le confiesa lo que le excita hacerle una “paja”, él le escucha e incluso le manda a dormir con un par de besos, para los que Javi no está dispuesto; parece ser que él habla de sexo y no de caricias o amor.

**Javi.- Yo te habalba de sexo. Los besos y las caricias son otra historia.  
Pablo.-No lo entiendo. No entiendo nada. Estoy mareado. Buenas noches. (p. 45)**

Y tras estas cavilaciones hacen un krámpack, momento en el que les sorprende Berta, que llega de pasar una velada tranquila cenando con José Luis.

Pablo reacciona con normalidad, como si fuese una situación que Berta debe asimilar sin problemas y aún cuando ella les pregunta directamente

**Berta.- ¿Sois maricones?**

Él responde que no y sale por la tangente, añadiendo que está sacando las cosas de quicio. Javi dirá que es un juego e incluso Pablo añadirá

**Pablo.-No somos homosexuales (p. 47)**

Y ante los gritos de ella, que no puede entender la situación, él sigue preocupado por los vecinos y el qué dirán. Berta está dispuesta a acostarse con Javi, sólo por quitárselo a Pablo, pero a él tampoco parece importarle demasiado.

Cuando regresa José Luis de haber aparcado el coche y confiesa a Pablo estar enamorado de Berta, casi se ríe ante lo que acaba de pasar, y cuando Javi sale de la habitación de Berta y confiesa que ninguno de los dos quería hacer el amor y que él lo que desea es vivir con Pablo, quiere aclarar la situación, saber a qué atenerse, sincerarse e incluso pregunta

**Pablo.- ¿Tú y yo somos amigos?(p. 52)**

Pero es una conversción que no llega a ningún sitio.

En ese momento, Pablo se da cuenta de que tiene que afianzar su hombría, sobre todo, ante él mismo y le pide a Berta dormir, aunque solo sea dormir, con ella, y ella se niega. Le recuerda que desde que está en la

casa, él no se ha preocupado de preguntarle cómo lo pasó o como está ahora, pero él quiere el presente, debe ver que verdaderamente le gustan las mujeres, que no está atrapado en la red de Javi. Y por eso suplica que le bese, le quiera, le abrace, pero ella en su momento también se lo pidió y como él se lo negaba, ahora se vengará en este momento, negándose a todo también.

**Pablo.- Me portaré bien. Quiero que volvamos a intentarlo (p. 54)**

Pero Berta será muy clara, no estará con él hasta que él mismo no se aclare, y no aclare su situación y su sexualidad.

Por eso resulta curioso y extraño que después de este diálogo y esta situación, al comenzar el cuarto acto, veamos que Javi duerme con Pablo y se levanta antes de que éste despierte. Y resulta también extraño que haya dejado que sea José Luis quién salga con Berta. Parece que lo ha asimilado y que está bien. Es decir, no ha luchado.

Pablo sigue siendo el amigo intermediario entre Javi y José Luis, que siguen sin entenderse verdaderamente. En una de sus conversaciones con José Luis, intenta aclarar sus sentimientos, pero no quiere ver, no quiere saber que Javi está durmiendo con él, que usan a las tías pero no llega ninguno a quererlas. No quiere verlo, prefiere no saber. Prefiere dejar las

cosas pasar, pero no es la forma de arreglar nada, hasta que en un momento determinado, niega su homosexualidad, pero duda de Javi, no sabe si él sí es homosexual.

Como se niega a ver la realidad que le está poniendo delante de la cara José Luis, no es capaz de ver

**José Luis.- Te trata mal, como a mí. Pero a ti desde hace poco. Es antipático contigo. De día. (p. 61)**

En ese momento quiere romper con él, recuperar a Berta y explica su situación con Javi de la siguiente manera

**Pablo.-Él tampoco sabe por qué lo hace. Lo hace y basta. También lo hacías tú cuando éramos unos críos. Tenemos ganas, nos miramos y lo hacemos. Sin hablar, tipo bestia, como animales. Sin caricias. No sabemos hacer caricias. Hostia y una paja**

**José Luis.- Y en la cama, ¿qué haceis? Si no quieres no me lo digas, pero ya puestos...**

**Pablo.-Nada. Me abraza un rato y se marcha. Si está nervioso, respira muy deprisa y me coge más fuerte. A veces me hace daño. Últimamente está muy nervioso. Cuando se tranquiliza, se duerme.**

**José Luis.- Qué cosa más rara. Hasta da miedo. Me lo creo, porque es rarísimo...¿Y tú qué haces?**

**Pablo.-Esperar que venga, que me apriete y que se vaya. (p. 62)**

Es un sentimiento pasivo, si podemos decirlo así, no es capaz de reaccionar, no es capaz de hablar y pedir explicaciones o dárselas a él mismo. No es capaz de rebelarse. No puede actuar. No lo hace.



No actúa cuando se entera de que José Luis se va, no está dispuesto a pasar por esa situación, a vivir esa situación de un amigo. Parece que por fin pugnará por Berta, que romperá ese extraño vínculo con Javi y será por amor a Berta, cuando le propone un fin de semana en el campo, juntos, felices. Ella se ilusiona, pero entre tanto, intenta aclarar su situación

**Pablo.-No... eso de las noches...Verás, he pensado...Tendría que acabarse. No puede ser, ¿lo entiendes?**

**Javi.- Bueno, pues acabémoslo. ¿Algo más?**

**Pablo.- ¿Qué pasa? ¿Te cabreas?**

**Javi.- No me gusta hablar de eso. Y tienes razón, tiene que acabarse. Pues acabémoslo.**

**Pablo.- ¿Por qué estás tan violento?**

**Javi.- Yo no pienso de día en lo que pasa de noche.**

.....

**Pablo.- Quiero saber por qué vienes cada noche a mi cama, me abrazas, y te duermes sin abrir la boca.**

**Javi.- Yo quiero saber por qué me dejas que venga a tu cama, permites que te abrace y te duermes siempre más tarde que yo (p. 65)**

Y con eso debemos entender que Pablo no quiere aceptar la realidad, lo evidente y que Javi da por hecho que la resignación de Pablo es la aceptación de sus costumbres y de su sexualidad. No se lo cuestiona, puesto que lo lleva a cabo. Lo dice claramente: tú lo permites, no dices que no.

No sirve de nada que Pablo, por fin reaccione

**Pablo.- Lo que yo creía que sentía ya no lo siento, y lo que tengo ahora no me gusta. Así que me equivoqué. (p. 65)**

A pesar de creer que quiere a Berta , ve cómo Javi se ríe cuando le dice abiertamente que se equivoca, que a quien quiere es a él, y cuando expone cómo van a vivir los dos a partir de ese momento, sí hay un instante de rebelion, pero, finalmente, acepta la explicación de lo que es evidente, de lo que Javi ve con perfección, que quizá ame a Berta, pero no está seguro y le besa, justo cuando los descubre Berta, antes tan ilusionada con Pablo y ahora abatida por ver la realidad. También se quiere ir, ha sido un hierro candente en su corazón. Y Berta decide marcharse a casa de sus padres.

Todos les abandonan: José Luis, Berta.

A Pablo le gustaría que fuese Javi quien le dejara y dice

**Pablo.- Claro que sí. Te vas hoy, te vas ahora mismo. Estoy cansado. Demasiado cansado para aguantarte. No puedo más ¿lo entiendes? Me has dejado sin amigos y sin novia. Me has dejado sin gente. No me has dejado tener nada. Sólo tú, tú, tú haciendo las funciones de todos y no queriendo ser nada. Ya no sé qué hacer las cosas si no es contigo. Ni pensar sé. Como si tuviera la cabeza rota. Tengo que ser siempre tan fantástico delante de ti. Tengo que estar tan a punto, sutil, agudo, ingenioso.. porque si no, desapareces. No somos ni amigos. Me he convertido en tu sombra. Ya no sé quien soy. (p. 70)**

Y efectivamente, esa es la explicación de su vida. Javi manda. José

Luis no lo acepta, Berta ve con claridad que tal vez ella no le quiere como

le quiere Javi, pero Javi sabe muy bien que Pablo no tiene personalidad propia, ES SU SOMBRA, está para servirle a él, para estar con él, para vivir con él. No es nadie sin él. Siempre ha sido así y Pablo lo ha propiciado, ahora es tarde. No puede cambiar. Javi no lo consiente; le domina. Siempre lo ha hecho y Pablo ha defendido esas posturas.

Lo acepta resignado, pero llora y se evade de la realidad que no le gusta, no le gusta la que le ha tocado vivir.

*(Pablo se queda solo, pone música y se lía un porro. Lloro*

*Oscuro*

*FIN DE LA COMEDIA.)*

Representa, por tanto, a los jóvenes que no saben lo que quieren, que no reaccionan ante lo que les ocurre, que no están acostumbrados a tener ideas propias, que tienen una gran dependencia de los demás, que no pueden vivir su propia vida y presentan una gran ambigüedad sexual.

Tiene un CONFLICTO INTERNO, que diría Alonso de Santos, porque no está seguro de sí mismo, ni de sus actos y no reconoce las razones profundas de sus emociones o sus deseos.

Decimos de él que es el protagonista porque quiere cambiar la situación y por eso como Javi quiere mantenerla, pensamos de él que es el ANTAGONISTA.

## JAVI

Personaje de contraste.

Sería un PERSONAJE TEMÁTICO, porque sirve para transmitir el tema, la fuerza de la historia. Nos hace dudar entre el protagonismo de Pablo y de él mismo.

Presenta un CONFLICTO DE RELACIÓN si entendemos por ello que se enfrenta con Pablo en las metas que quieren conseguir, excluyentes.

Y, por supuesto, siguiendo con Alonso de Santos, estaríamos en un CONFLICTO DE SITUACIÓN, porque los personajes luchan contra un presente heredado de un pasado, quieren dejar algo atrás y aspiran a otro objetivo emocional, especialmente Pablo.

También dice que cuando una persona trata de convencer a otra de algo, es que le reconce como dueño de esa situación. Y eso es lo que ocurre entre Pablo y Javi. Pablo se pasa el tiempo convenciéndole de todo, admite en su fuero interno la superioridad de Javi.

De Javi tampoco sabemos nada sobre su identidad. Un simple nombre y además abreviado esconde una fuerte personalidad de dominio hacia Pablo. También lo intenta con otros, pero no lo consigue. Ese dominio es sólo superficial, pues por la noches necesitará buscar refugio en los brazos de Pablo, y ni siquiera es por amor, es más bien por protección, la que siempre, desde pequeños, le ha brindado, y su compañía es la que le hace ser como es en realidad, y sólo así se siente a gusto.

No conocemos datos físicos sobre él. Sólo que sus padres también parecen de economía desahogada pues él confiesa en un momento determinado que sus padres tienen cuatro pisos y jamás le han dejado ninguno para vivir independientemente.

Estudia Arte Dramático y asimila todas las experiencias de la vida para que le sirvan en el teatro. Confiesa en determinada ocasión que estudia para actor porque así puede vivir muchas vidas y tener diferentes profesiones, pero, en realidad, es fruto de no saber qué hacer con la suya propia y de ahí, que utilice las de los demás.

Debemos prestar atención a esto: parece que su propia vida es la que no sabe o no puede vivir y para eso necesita a otros, para absorberles y que le hagan vivir a él.

No encaja muy bien con José Luis, porque éste sí sabe hacerle frente, porque no le secunda sus intenciones, por eso están siempre

enfrentados y Pablo debe servir de intermediario y más para esa convivencia que están dispuestos a seguir y que al final sólo durará unos 17 días.

Cuando aparece en el texto, nos trasmite la sensación de ser un personaje gracioso, natural, espontáneo, fresco, pero pronto José Luis estará ahí para advertir a Pablo del peligro que tiene seguirle la corriente y con él, nos está advirtiendo a nosotros, como lectores, que no caigamos en la trampa de identificarnos con él, de hacerle nuestro aliado; no lo merece, hace daño y poco a poco veremos que José Luis tenía razón.

**Javi.- ¿Por qué te da tanta rabia que seamos amigos?**

**José Luis.- Porque no lo sois tanto como pensais (...) (p. 23)**

Es él el que trae a convivir, para mejorar los gastos de la convivencia a la chica, a quien él no conocía. Cuando sus amigos la concieron él estaba haciendo la mili, de ahí que pueda existir esa confusión , que luego dé lugar al enredo.

Cuando José Luis y Pablo le explican de qué concen a Berta, él se extraña de que Pablo no se lo hubiera contado, a él, que es su vida y sólo vive a través de él, y ahí sabemos cómo Pablo al estar Javi lejos, se ha liberado y ha sabido vivir sin él, pero Javi no se lo perdonará y le condenará a ser siempre su sombra. Siempre es a quien se le ocuuren las

cosas. Se le ocurre ver a la muerta y tocarla. Se le ocurre traer a Berta, se le ocurre hacer una apuesta a ver quién logra un beso de Berta en cinco minutos y se ofende cuando ve que quien lo consigue es Pablo, justo quien él no quería. En realidad el lector es capaz de pensar que no dejan de ser maniobras para que José Luis acabe dejándolos solos a ellos dos. Todos son juegos para que José Luis les deje, bien yéndose sólo ( por no ser homosexual) o con Berta, para que queden conviviendo Pablo y él.

Es Javi quién trae la gorra (olvidada por todos antes) para poder jugar al krámpack. José Luis les riñe haciéndoles ver que eso era de críos, ahora son mayores, adultos. Pero él no quiere prescindir de un juego sexual salvaje que le gusta y le causa placer. Quiere volver a instituirlo entre ellos, como cuando eran adolescentes; José Luis se negará, pero Pablo, no podrá, no sabrá hacerlo.

Él no sabe que es homosexual, o no quiere saberlo, para aprovecharse de su satisfacción personal.

**Javi.- No somos maricones, pero el juego es el juego (p. 25)**

Pero tampoco deben jugar. Ya no es tiempo y no quiere reconocerlo. Pero sabe, nota, que su sexualidad tiene otras inclinaciones



**Javi- Pienso...Además es una idea que me molesta. Yo no quiero decir nada, pero lo pienso y te lo igo. Las cosas hay que decirlas, joder. Pienso en la idea de hacerte una paja. Pienso: hazlo, y lo haría. Montármelo contigo. La paja y todo eso. No sé si me explico. No lo sé, seguramente no, porque veo que no captas. ¿Qué pasa, tío, eres mudo? (p. 44)**

Y explica a Pablo que lo que quiere él, es sexo, no cariño, ni caricias

**Javi.- El sexo es para desahogarse Como el footing”. Hagamos un krámpack (p. 45)**

Casi le interesa más la pelea, el aspecto salvaje y brutal del krámpack, que el aspecto propiamente sexual.

**Javi- Si tienes huevos para mariconear, también has de tenerlos para pelarte. ¡Krámpack! (p. 45)**

Y al llevarlo a cabo llegan incluso a romper la mesita del salón; es cuando los descubre Berta y él lo niega, se presta incluso a demostrarle a la chica que él no es homosexual y ella indignada porque no quiere aceptar esa realidad y perder definitivamente a Pablo, le desafía, le invita a su cama y Javi acepta. Luego sabremos que no han hecho el amor, no ha podido, no ha querido... ahí está la duda. Psicológicamente no está para una mujer, aunque él se dé a sí mismo otras excusas.

Afirma que nunca ha tenido relaciones con un tío, que tampoco se imagina haciéndolo con Pablo, que es su amigo y le quiere, sólo eso

**Javi.- Un tío es una amigo. A un amigo le quieres. (p. 53)**

Pero por las noches necesita estar junto a Pablo en su cama, abrazarle fuerte y Pablo no se atreve a negárselo. Nadie, ninguno de los dos, se atreve a hablar de ello, y cuando José Luis habla abiertamente del tema, no tienen más remedio que afrontarlo.

Parece que la explicación es que se aprovecha de Pablo, más pusilámine, para asegurar su autoestima, igual que se aprovecha de José Luis para desayunar, comiéndose sus madalenas, igual también que se aprovecha de Berta para que compartir los gastos del piso sean más baratos. A otros les absorbe la sangre económicamente y a Pablo le absorbe su personalidad para disfrutar de la suya.

Sólo José Luis se atreve a decir la verdad

**José Luis.- Eso no es bueno. Siempre os habeis hecho daño. desde pequeños. (p. 63)**

Y sabe que Pablo se lo permitirá, como se lo ha permitido siempre, por eso debe deshacerse de todos lo que se lo impidan. Cuando puede obtener algún beneficio bien, cuando no, “rompe la baraja”.

Tampoco se cuestiona su comportamiento, sólo cuando Pablo duda entre él y Berta se atreve a decirle

**Javi.- Es que me quieres a mí. (p. 65)**

**Pablo.- Pues sí que estás seguro.**

**Javi.- Digamos que nos quieres a los dos. Pero yo soy para siempre y ella no. Las novias pasan una detrás de otra, van cambiando. Yo me mantengo desde el principio. Por mí, puedes enamorarte tanto como quieras, me da igual. Mejor para ti. Pero no por eso dejarás de ayudarme, ni de estar a mi lado. Ni de vivir conmigo. ¿Se acabó la cama? Muy bien, se acabó. A mí tampoco me gusta, me resulta raro. (p. 66)**

Toda una declaración de principios. Incluso al final de la obra tiene novia. No quiere prescindir de nada. Él, no.

**Javi.- ¿Quién ha dicho que estoy tranquilo? Tengo una novia y un novio, ¿qué pasa? A ella la quiero y a ti también ¿Qué pasa? Dime. ¿Qué no es común? Ya lo sé. ¿Y qué? ¿Qué quieres que haga? A mí me pasa y me gusta. ¿Se han acabado las noches? Muy bien, se han acabado. Dan mal rollo, las noches estas. No las entiendo. Pero no renunciaré ni al novio ni a la novia. Así que, fuera de las noches, el resto no lo toques porque es lo que quiero. (p. 66)**

Y, por supuesto, no cuenta con él para nada, sus decisiones son suyas, aunque perjudiquen a otro. Pablo, como es propio, se subleva, pero no le sirve de nada

**Javi.- No quiero escoger. Lo que tengo lo tengo de los dos. A ti te he tenido siempre, y ellas vienen y van. No me da la gana escoger. (p. 66)**

E intenta convencerle con el tema de la amistad y que gracias a ella seguirán juntos siempre, y le llama “novio”, para mortificarle, para burlarse. Es una situación de dominio sobre Pablo, absoluta, y de

humillación. Pablo es un rastrojo. Ni siquiera quiere discutir. Lo deja. Pero en un último esfuerzo de Pablo por defender su dignidad y su integridad como persona lo echa, quiere que se marche y parece que lo va a hacer.

Manda a José Luis que lo traslade a su casa. José Luis no entra en su juego e ser dominado, y cuando ve, por fin, que Berta sale de la vida de Pablo ve su oportunidad. Ahora que se va Berta, por fin Pablo es suyo, y, en vez de marcharse, termina la obra con su intervención que anuncia lo que será la vida de los dos juntos: Pablo y Javi, para siempre.

**Javi.- (*Saliendo*) Ahora iré a la cocina y haré la comida. No es verdad lo que me has dicho, y lo sabes. Estamos solos, tú y yo solos, como queríamos. Miraremos la tele, si tú quieres, charlaremos y alquilaremos un vídeo. Llamaré a unas amigas. Dos tías buenas, de verdad, ya verás. Haremos una fiesta y todo será como siempre. Voy a preparar la sopa, tú descansa. (*Se va a la cocina*)(p. 71)**

Esa será su vida. Él manda.

Pablo llora. Esa es su respuesta.

## **JOSÉ LUIS**

Personaje que añade otra dimensión que ayuda a que veamos al protagonista con mayor claridad por las diferencias que hay con él.

Ayuda a explicar la complejidad de la idea.

Su función es la de la sensatez. La de proporcionar una idea más certera sobre la realidad que están viviendo. Él no se deja arrastrar por el dominio de Javi. Nunca han llegado a ser grandes amigos, aunque ha envidiado la relación de Javi y Pablo, a pesar de que ahora se empieza a dar cuenta de que no es lo más beneficioso y por eso se desmarca. Intenta abrir los ojos a Pablo, pero Javi se lo impide y Pablo tampoco es capaz de llegar a salir de una situación a la que se ha acostumbrado.

En un principio José Luis es el aliado, el amigo fiel, el verdadero amigo, el que primero se presenta para ayudar a Pablo en la situación difícil de encontrarse a la señora muerta en su piso. Le ayuda, incluso a todo lo que Javi no se atreve. Procura desprestigiarle para quitar la venda a Pablo, pero le molesta que Pablo siempre le preste más atención a Javi que a él.

José Luis tiene un problema con lo oriental que resulta de efecto cómico y Pablo no le da importancia; sin embargo en cuanto aparece Javi, estará pendiente de sus reacciones.

**Jose Luis.- Ya le estás defendiendo. No tienes que defenderle porque sea amigo tuyo. No tiene razón. (p. 17)**

Conoce bien a Javi, sabe de su influencia negativa en Pablo y a veces no lo quiere, no puede consentirlo. Una vez incluso quiere pegarlo cuando desprestigia a todo el mundo: a José Luis, a Pablo, a Berta sin conocerla siquiera.

De él sabemos que ha tenido varios trabajos, que parece inconstante para lo profesional, que ahora es banquero y que estuvo enamorado de la novia de Pablo. Siempre le gustó, pero era la novia a la que no terminaba de hacer caso Pablo. Nos referimos a Berta.

Sabe y lo vemos en los diálogos que la única ocasión en la que Pablo se ha sentido libre y ha vivido como tal ha sido mientras Javi hacía la mili, cuando conoció a Berta y eligió libremente estar con ella, pero su cabeza estaba en otro sitio. Luego nos dejará pensar que tal vez estaba con Javi y por eso no resultó lo de la chica.

**José Luis.- Tú estabas en la mili y tu gran amigo no te lo contó. Ahora has vuelto, ya vuelve a ser todo tuyo. (p. 23)**

No está dispuesto a volver atrás en el tiempo, a compartir aquellos juegos de adolescencia. Él ahora es un hombre y se niega a participar en el juego del krámpack e incluso les intenta convencer de que esa época suya pasó. Hay que crecer y madurar y definirse.

Quiere a Berta, siempre la quiso, no se atreve a insinuarle nada porque sabe perfectamente que ella estuvo y tal vez esté enamorada de Pablo, pero lo intenta. Se lo niega a sí mismo, pero con la absurda apuesta de Javi de los cinco minutos para conseguir un beso de ella, al menos lo intenta. Se pone nervioso, no sabe como abordarla, cómo estar con ella, cómo resultarle simpático. No confía en sus posibilidades, no tiene suerte con las chicas

**José Luis.- Como todo el mundo tiene pareja...**

.....

**José Luis.-Pero es que a mí no me vienen nunca**

.....

**José Luis.- Berta, pero tú a mí me ves bien, ¿no? Lo digo para tener novia y todo eso. (p. 35)**

Cuando ve que Pablo no quiere seguir con su relación con Berta, él interviene, por fin, y la invita a salir. Ella acepta y él, que siempre ha estado enamorado, se enamora más profundamente. Salen a cenar y al volver mientras ella sube al piso y él aparca, es cuando Berta descubre lo que

parece evidente: que es una relación homosexual entre Javi y Pablo y por fin se da cuenta de lo que es obvio. A pesar de todo, Berta aún luchará por Pablo desafiando a Javi a acostarse con ella.

Cuando José Luis llega al piso, Javi sale de la habitación de ella y José Luis se sorprende. No pregunta. Recuerda que Pablo le dijo que Berta es de todos mientras ella no decida y decide marcharse. Apartarse para no influir en la decisión de ella. Luego sabremos los lectores que ella no se ha acostado con Javi.

Posteriormente José Luis seguirá intentándolo, volverá a las andadas. Le regalará flores todos los días durante una semana. La quiere conquistar, pero ella a su vez seguirá intentando estar con Pablo. Es un triángulo de persecución, que se romperá cuando por fin Berta decida que Pablo no la quiere a ella sino a Javi; entonces sí se irá con José Luis. Le pedirá que sea él quien la acompañe a casa de sus padres.

José Luis necesita cariño de los demás. No quiere a Javi. No le interesa Javi, pero sí Pablo. Varias veces le quiere salvar de Javi y e incluso duda de ser amigo de Pablo y se lo pregunta

**José Luis.- Créeme que lo noto. Yo a ti te caigo bien, lo sé. ¿Sabes cuando notas una cosa? (p. 50)**



Pero envidia a Pablo, porque Berta lo ama a él

**José Luis.- Quizá lo envidio (a Javi, porque cree que se acostó con Berta), como te envidio a ti. Quizá no tanto como os envidiais vosotros dos, pero vaya...**

**Pablo.- ¿Por qué dices eso? ¿Quieres tocarme los huevos?**

**José Luis.- Porque os envidiais ¡coño! Digo la verdad. ¿te crees que soy tonto?**

**Pablo.- Oye conmigo no te metas, y con él tampoco. Y no grites que me cabreo.**

**José Luis.-Pero si tengo razón. Desde que teníais diez años que funcionais así. (p. 59)**

José Luis es quien se atreve a decir a Pablo lo que no quiere ver, que se acuesta con él, algo que para él representa la posibilidad de estar con Berta

**José Luis.- Como él quiere ser actor, siempre prueba cosas nuevas. No tiene importancia, ya sabemos cómo son los actores. Yo, es por eso que no me cansaba de mandar flores. Tenía la esperanza de que os hicieseis maricas, pero la verdad.. ¿lo sois o no? (p. 61)**

Y cuando ve que no, que es sólo la mancha de Javi que se extiende sobre Pablo le confiesa

**José Luis.- Lo que jode es que te trate como trata. (p. 61)**

E intenta que Pablo razone.

Quiere que le explique y con eso se explique a sí mismo por qué permite que duerma Javi con él y no consigue aclarar el pensamiento de Pablo.

**José Luis.- Eso no es bueno. Siempre os habeis hecho daño.Desde pequeños.**

Ante esta situación decide dejar la casa, e irse a vivir sólo o al menos elegir a la gente con la que estar, para no sufrir, para olvidar a Berta, para poder vivir, no asfixiarse como lo está haciendo ahora. Y su despedida es conmovedora

**José Luis.- (*Leyendo*) “Pablo, Javi: Quizá os parezca un poco anticuado lo que os voy a decir, pero a veces el corazón no atiende a razones. Me voy apenado por lo que podía haber sido y no fue, pero no os guardo ningún rencor. No hay que confundir la libertad con el libertinaje. Y estáis muy equivocados si creéis que todo está bien. Hay cosas que están bien y cosas que están mal, y cosas que van contra natura. Cuesta mucho encontrar gente que te aprecie. Cuando la gente te aprecia hay que cuidarla. Y vosotros no me habeis cuidado. Yo sabré ver si alguien me quiere. No estaré solo. No sé qué buscáis, tanto buscar. No veis lo que tenéis cerca. De todos modos, mi puerta estará siempre abierta. Buena, ya está. Mucha suerte, gracias, de nada y adiós”( p. 69)**

No se siente querido, pero aún guarda la esperanza de que su amigo reaccione, y quien reacciona es Berta, que decide marcharse, no con él, todavía, pero con él en el fondo. Y nosotros pensamos que lo merece .

## **BERTA**

Es el personaje catalizador, contribuye a mover la acción.

Ausente en el primer acto de la obra, ella ignora quienes viven en el piso, ya que con quien ha hablado has sido con Javi y ellos no se conocían. Al finalizar el primer acto cuando llega a la casa se asombra de encontrar allí a Pablo.

Ya sabemos que quiere ser enfermera, pero va sacando dinero de espectáculos en los que participa saliendo de una tarta en top less, en fiestas de ejecutivos y similares

Javi está dispuesto a jugar con ella y sus sentimientos y cuando propone una apuesta por un beso de ella en cinco minutos, a José Luis no le parece bien

**José Luis- Pobre Berta. Eso no se hace. (p. 31)**

Pablo cree que si se entera se va a cabrear pero está dispuesto, como siempre a seguir las iniciativas de Javi.

Berta en un principio ignorante de la apuesta, enseguida se da cuenta y reacciona. Con José Luis es suave y amigable. Aprovecha para infundirle seguridad en sí mismo. Con Javi aprovecha para recriminarle su inhibición.

Los lectores ya sabemos lo que Javi piensa de ella que es una puta por su trabajo, así la había presentado en su piso para que la dejaran convivir con ellos. Luego José Luis y Pablo, que la conocen y saben de su empleo, la defienden, pero para Javi es solo un objeto de usar y tirar y aprovecharse de ella, como de todos los que pueda, siempre.

Cuando ella le capta y se da cuenta de su adversidad hacia José Luis y de su manejo de Pablo, le propone directamente acostarse con ella. Le ha captado enseguida, como ha captado que la están usando para jugar, que hay una apuesta. Es chica lista. Javi no contaba con eso.

**Berta.- Guapo, que no me chupo el dedo (p. 37)**

Y también pronto se da cuenta de las maniobras de Javi y que con un apunte de sexo directo él se excusa, no quiere y deja ya una puerta entreabierta al lector para que se vaya preparando a lo que después verá claro en las inclinaciones sexuales de Javi.

Berta elige siempre a Pablo, incluso le propone ganar la apuesta fácilmente. A ella no le cuesta ningún trabajo. Está deseando. No le ha olvidado. Le quiso mucho. Por eso, cuando en el acto tercero les sorprende a Pablo y a él haciéndose “una paja” y con una fuerza brutal , no puede soportarlo, y sufre

**Berta.- Perdona, Javi, que sea tan clara, pero es que fuimos novios una temporada y esta pasión yo no la recuerdo (p. 47)**

El dolor la gana y grita, cree que atrae a los homosexuales, quiere vengarse y quitar a Pablo su amor, o al menos lo que le parece. Aprovechando la duda sexual de los dos, propone a Javi acostarse con él y él accede rápidamente. Aún no sabe de su homosexualidad. Luego ella no querrá tener relaciones con él ni él con ella. Pero es tarde para su relación con José Luis. Ha salido con él, han ido a cenar, parece que ha funcionado, pero no es lo que ella quería, lo que ella quería no parece que pueda ser. Pablo está enganchado con Javi, algo que ella no sabía, porque cuando le conoció, Javi estaba ausente.

Ante esta disparatada situación, no advierte el dolor que causa a José Luis, ni tan siquiera se ha dado cuenta que estuvo enamorado de ella y ahora lo está más todavía, y cuando Pablo la ruega que le quiera, casi exclusivamente,- y nosotros lo sabemos-, para confirmar su masculinidad,

ella se niega y le recrimina que desde que llegó a la casa, él no ha sido capaz de preguntarle cómo sobrellevó la ruptura de su relación, qué pasó, si sufrió o no. Pablo es un egoísta. Nunca la quiso.

**Berta.- El presente es Javi con los pantalones bajados. Ése es tu presente (p. 54)**

.....  
**Berta.- Cuando te hayas aclarado, lo hablamos. Piénsalo. Piensas en mí, piensa en Javi, piensa en lo que quieras, pero aclárate. Duerme un rato. Todo el mundo ha bebido demasiado esta noche.(p.55)**

Su dolor es muy fuerte. Ya le dolió la ruptura y ahora más le duele la evidencia.

Aún así, cuando empieza el cuarto acto todavía le dará una oportunidad. Le quiere. Está dispuesta a marcharse con él un fin de semana y reanudar su relación, pero otra vez le sorprende besando a Javi. Javi lo hace consciente de que si no él se va a ir, abandonándole, y rompe esa ilusión que tiene la chica.

José Luis le ha estado enviando flores todos los días durante toda la semana, pero ella sólo tiene ojos para Pablo y otra vez, la tercera, le fallará.

**Berta.- Es curioso cómo puede cambiar la vida en un segundo. Alguien te dice: yo te quiero. Y tú te lo crees, porque piensas que es cierto; ese alguien te lo habrá dicho por alguna cosa, ¿no? Y también, porque te gusta creerlo y te hace feliz. Y sobre todo porque piensas: ¡me lo merezco, qué caray! Ahora me toca a mí estar contenta, me lo he “currao” No es cuento, ni casualidad. ¡Tan difícil como lo veías!! ¡Tan negro, tan lejano! Mujer, la vida es justa, tranquila, venga, a vivir,**

**felicidades. Algunos esto no lo sienten nunca ¿Verdad que no lo podeis creer? O lo sienten cuando ya no toca, o no les gusta que lo sientan los demás. Fíjate qué cosas. La gente es muy complicada, ¿no es cierto? (p. 68)**

Y cuando ve que Javi ha ganado, que Pablo se ha dejado ganar, que José Luis se marcha, ella opta por vivir, su vida sigue adelante, tal vez o no, con José Luis. Pablo es un recuerdo. Pablo es de Javi y ella es ella misma.

Es una persona con ilusiones, que apuesta por una persona y pierde, pero se da cuenta a tiempo, después de tres bíblicas ocasiones en que Pablo niega su amor por ella.

Debe buscar su camino y ese camino no está ahí.

## LA MUERTA

Queremos dejar aquí constancia de esta señora a la que llaman “abuela”, que parece ser de Extremadura, que vive en un piso alquilado de los padres de Pablo y que aparece muerta cuando ya debía haber dejado el piso para que lo ocupen los chicos.

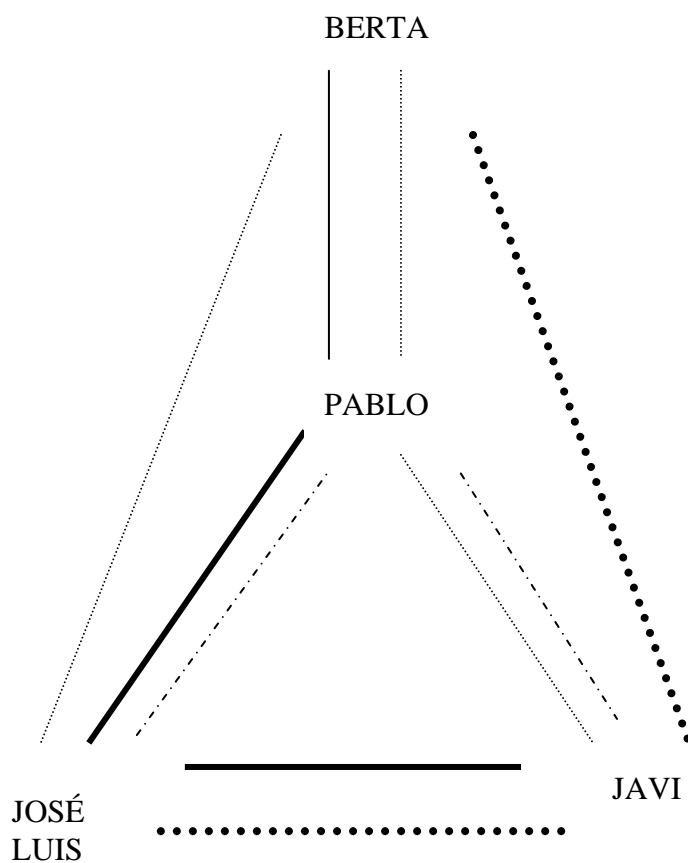
Seguimos diciendo que su mención como personaje que no aparece en ningún momento, no sirve para presentar a los personajes. Cualquier conversación hubiera servido.

Es prescindible.

No se la vuelve a mencionar. No es necesario. No es necesaria su presencia ni su ausencia. Pertenece a esa mala estructuración del autor, y a esa parte de comicidad que queda completamente independizada del resto de la obra.



### MAPA DE RELACIONES



- Antiguo noviazgo \_\_\_\_\_
- Nueva relación que acaba mal .....
- Amistad - - - - -
- No terminan de encajar .....
- Amistad que acaba mal \_\_\_\_\_

---

## EL LENGUAJE

---

El diálogo propio de los textos dramáticos, en esta obra que estudiamos, debe ser adjetivado como de insustancial y poco expresivo, con pobreza léxica, incluso con sintaxis poco atractiva y frases cortas, sin ninguna brillantez.

Es triste llegar a esta conclusión porque estamos de acuerdo con los críticos que dicen que uno de los grandes placeres del teatro es escuchar bellos textos que escriben los autores.

No es éste el caso.

Son diálogos simples, la mayoría de las veces con una técnica de dos a dos, ya que sólo en contadas ocasiones se abre a tres personajes y así, en la reducción aumenta la pobreza en la escritura del texto.

La señora muerta solo “vive” en el terreno del diálogo que mantienen sobre ella los personajes, especialmente José Luis y Pablo.

Ninguno de los personajes se define por su particular manera de hablar, por su giros o sus idiolectos. Su lenguaje es tan pobre que, además, no nos da ninguna información sobre cómo son, qué hacen, dónde viven, cómo es el lugar. No sirve para catalogar la obra, como mucho, para determinar la comicidad o el drama.

Es un lenguaje bastante plano, sin énfasis, sin monólogos definitorios. Sólo nos sitúan en las relaciones de dominio de Javi sobre Pablo, en cómo se dirige Javi a él y el poder de la palabra para asegurarle junto a él.

Tampoco las acotaciones tienen un lenguaje expansivo, ni para la dirección el diálogos de unos a otros, ni para los movimientos o similares.

Sí afirmamos con la profesora Bobes ( 1993: 249) que el diálogo sirve para presentar los desequilibrios que terminan con un acuerdo o un enfrentamiento radical. Frente a un sujeto que sostiene unos valores (sentimientos), unas tesis (conocimiento), o unas posibilidades (poder), hay otro que mantiene las contrarias.

Algo que sabemos ocurre entre Pablo y Javi, o entre José Luis y Javi, o entre Berta y Pablo.

Otro tipo de diálogos son los informativos, entendiendo por tales aquellos en los que, por ejemplo, José Luis y Pablo informan a Javi de

quién es Berta y de qué la conocen y así somos infomados los lectores también.

Queremos destacar dos tipos de diálogos en el texto:

1-Los “diálogos de sordos”, que producen un efecto cómico, por ejemplo

**José Luis.- ¿Y qué hacen en la China?**  
**Pablo.-La llamábamos abuela por llamarla algo, pero no la queríamos. No la conocíamos. (p. 9)**

U otro ejemplo

**Javi- Yo no había visto nunca un muerto, pero esta tía, viva no está. Además la he tocado, lo siento, la he tocado**  
**José Luis.- ¿Y qué?**  
**Javi.- Ya he encontrado la persona que nos faltaba (p. 18)**

O también

**Javi.- ¿Habéis visto que estaba así como blanca?**  
**Pablo.- ¿Quién es puta? (p. 19)**

2.-Los diálogos más serios, convencionales y de estructura lógica:

**Pablo.- ¿Seguro que quieres jugar?**  
**José Luis.- Seguro, pero decidme qué es (p. 25)**

Otro ejemplo

**José Luis.- No seais maricones**

**Javi.- No somos maricones, pero el juego es el juego. Cógele las manos.  
(p. 25)**

Por otro lado es necesario mencionar las repeticiones léxicas:

**Pablo.- Simplísimo.**

**José Luis.- Normal**

**Pablo.-Normalísimo (p. 14)**

.....

**Javi.- Seguro que es eso**

**José Luis.- Seguro**

**Pablo.- Segurísimo. (p. 16)**

.....

**José Luis.- (...) ¡Me escucharás(...)**

**Pablo.-Tranquilo, te escucharé. Escucha, te escucharé.**

**José Luis.-Me escucharás porque tengo un problema.**

**Pablo.-Yo no. Yo no tengo un problema (p. 11)**

Y añadimos el lenguaje coloquial : *mierda, pelás, bocata, cabrear, chorradas, tralla, la mili, follar, dar cancha , la pasta, hacer una paja, repelús, picar algo para comer, caray, es muy majo, ser pesado, tía, lanzarse a hacer algo, estar cortado, un rollo, empalmarse, tirarse a ..., tener huevos para..., malos rollos, hacerselo con..., aclárate.*

Y las expresiones y modismos:

**-Llamamos y listo (p 9)**

- Eso cuesta un huevo (p. 10)*
- Me importa un bledo (p. 11)*
- Ni qué niño muerto (p. 19)*
- Hecho polvo (p. 21)*
- Tomar el pelo (p. 23)*
- Cuatro ojos ven más que dos (p. 22)*
- Ir al grano (p. 37)*
- Qué coña tienes (p. 37)*
- Chuparse el dedo (p. 37)*
- Tus bajadas eran un palo (p. 38)*
- Se te va la olla (p. 38)*
- Pegar cuatro gritos (p. 38)*
- Estar liado (p. 38)*
- Tener la cabeza en otra cosa (p. 54)*
- Tener un sofocón (p. 57)*
- Ser la sombra de alguien (p. 70)*

Y las expresiones malsonantes de uso común en la lengua oral :  
*hostia, que os jodan, coño, puta, tarugo, capullo, atajo de tarados, ponerme cachondo.*

---

## LOS OBJETOS

---

Dada la parquedad de acotaciones o referentes lingüísticos en los diálogos sobre objetos, mobiliario u otros enseres que se relacionen con los personajes o las situaciones, sólo podemos hablar de un objeto reseñable que es la GORRA.

Con ella se juega al krámpack. Con ella se inicia el “asalto” por la fuerza a aquel al que se le pone la gorra y al grito de “krámpack” se le masturba, aún en contra de su voluntad. Recordemos que la acotación del autor nos decía claramente que más bien se parecía a una violación.

La gorra en cuestión, de la que ya no se acordaban, la vuelve a sacar a la luz Javi, que la trae en su mochila cuando viene a vivir al piso con los demás.

**Javi.- ¡Mirad lo que he encontrado! (*Escondiendo una gorra cuando José Luis lo mira*)**

**Pablo.- ¿De dónde la has sacado?**

**Javi.- De mi bosa.**

**José Luis.- ¿Qué es?**

**Javi.- Si quieres saberlo, tienes que jugar.**

(...)

**Pablo.-;Cierra los ojos! (José Luis cierra los ojos. Javi le pone la gorra. Le da una bofetada) ;Krámpack!(p. 25)**

*El juego del krámpck consiste en inmovilizar a quien lleva la gorra para intentar masturbarle. Cuando éste consigue colocar la gorra a otra persona, los papeles se invierten. La pelea recuerda una violación. Para iniciar el juego hay que colocar la gorra a una persona, arle una bofetada y gritar ;krámpck!*

*(Lo repite) ;Krámpack! (Le da una torta a José Luis)*

Se ven varias actitudes claramente desde el principio:

- 1.-Que Javi la ha traído con un claro propósito
- 2.- Que José Luis no va a querer entrar en el juego
- 3.- Que Javi sabe de antemano cuál será la actitud de José Luis
- 4.- Que Pablo se integrará en el juego y cuando se dé cuenta del

verdadero significado del krámpack y lo que supone, será demasiado tarde para él.

Esto ocurre en el ACTO 1, pero cuando lo llevan a cabo Javi y Pablo en el ACTO 3, sólo se menciona que inician un krámpack, sin hacer alusión a la gorra, claro SÍMBOLO del juego sexual, que marcará la convivencia e incluso la vida de los personajes .



---

## **EL FINAL**

---

Aunque las situaciones van emergiendo y como es propio, se resuelven al final, no se puede hablar estrictamente de situación límite que estalla al final. No hay, como ya dijimos en su momento, ni un clímax ni una gran tensión dramática.

Todo el texto viene marcado por lo que ha ocurrido antes de comenzar la obra. Cuando comienza, sabemos de lo anterior por lo diálogos: la amistad desde niños, la compenetración de Javi y Pablo desde siempre, el daño que se hacen unos a otros, la ascendencia de Javi sobre Pablo y la situación más lejana en la que se sitúa José Luis y que le hace terminar desmarcándose de la amistad. Cómo conocieron a Berta y cómo se relacionó con Javi (noviazgo) y cómo con José Luis (llevó discretamente su enamoramiento de ella). Todo ocurre antes de dar comienzo el texto literario y es todo eso lo que influye en los cuatro actos y en el final, que casi recogiendo el sentir de José Luis, es algo que se presentía, que han hecho desde pequeños y que no se puede continuar. Las pautas de

comportamiento de la infancia no funcionan en la juventud y madurez y si funcionan tienen otros nombres y otras consecuencias que marcan para siempre la personalidad y la vida.

Los comportamientos se han ido dibujando en el tiempo, pero ahora hay que afirmarlos, hay que arrostrarlos y tomar decisiones. Ese es el final. Las decisiones se han tomado y ahí se cierra ese capítulo en las vidas de los personajes y nos queda preguntarnos

Y ahora, ¿qué?

Aunque parece claro que Pablo siempre quedará sometido y Javi siempre le necesitará para desarrollarse a sí mismo. Es un parásito físico psíquico y social.

El resto de los personajes: José Luis y Berta lo único que quieren es vivir.

Estas tramas y sus finales correspondientes vienen marcadas por el tiempo que le ha tocado vivir al autor: Los 90 con sus cambios políticos, la llegada del nuevo milenio, etc., etc. Todo ello desarrolla unas conductas sociales en la juventud (edad que comparte el autor) de libertad plena, de emancipación, de convivencia, de conductas sexuales ambiguas, indefinidas, dudosas, e incluso códigos amoraes que se insertan en la sociedad de este fin de siglo.

Los jóvenes y sus problemas personales, sus inquietudes, a veces, egoístamente personales son los que preocupan al autor y hacen que intervenga un cuadro de costumbres, que no llega a dar la talla de una obra costumbrista, ni de un fresco social, pero sí que veamos lo que sucede en la sociedad de nuestros tiempos.

Por tanto, se presenta como una obra sin pretensiones, o al menos da esa apariencia, pero no lo es, porque, a veces, no son importantes las ideas del autor sino la reflexión que la obra provoca en el lector.

Dice el profesor Alonso de Santos (1999:472) que en general las buenas obras de teatro plantean en su desarrollo el conflicto entre dos fuerzas opuestas, y llegan al final, a una de estas posibles soluciones:

-Una defensa de un PACTO con el status quo que modifique en parte la situación

-Una defensa de la RUPTURA con lo establecido.

En esta obra se dan las dos posibilidades, ya que el final es el broche que se anunciaba desde niños, y la ruptura con lo establecido social y moralmente se nos plantea en la ruptura de lo previsto por los personajes: iban a convivir en el piso, a compartir su juventud y sus vidas y quedan personajes que no pueden vivir; unos lo intentarán (José Luis y Berta), otro (Javi) no dejará que la convivencia se realice e impedirá VIVIR, en el más

amplio sentido de la palabra, a otro (Pablo) y ese final, en realidad será

EL PRINCIPIO DE SUS VIDAS.

---

## **ALGO MÁS SOBRE EL TEXTO Y EL AUTOR**

---

Jordi Sánchez, el autor, dedica el texto, en su publicación

**A los que en García de Paredes, 88, compartimos  
mucho más que un piso.**

Con lo cual queda clara la proyección del autor sobre el texto y los personajes. Habla de una experiencia conocida por él, que luego ha agrandado en los temas para que funcione como obra y partiendo de supuestos no vividos por él y sus amigos, pero que conoce de cerca de las generaciones más jóvenes.

Sensaciones de convivencia, sentimientos compartidos, entornos, sí parten de experiencias vividas por el autor y sus amigos, según ha confesado el propio Sánchez en entrevistas de espacios de televisión, aunque no el tema central y el final destructivo que aparece en la obra.

---

## ASPECTOS GENERALES

---

Patrice Pavis (2000:25) nos comenta

**La puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones que, en algunas ocasiones, se designa con términos como “metatexto” o “texto espectacular”. El “metatexto” es un texto no escrito que agrupa las opciones de escenificación que el director de escena ha elegido, conscientemente o no, durante el proceso de ensayos, unas opciones que se traslucen en el producto final (...). El “texto espectacular” es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos**

Para analizar una puesta en escena, normalmente, siempre se recurre a documentos de la representación u otros indicios, como recuerdos de los actores, del director de escena, etc..., por eso recuerda Pavis que la SEMIOLOGÍA DE LA LITERATURA y DEL TEATRO surgió como un medio de superar el impresionismo y el relativismo de la llamada crítica tradicional, que por otra parte se interesaba más por el texto que por la representación.

Pero nosotros partimos de la pregunta : ¿El teatro es sólo texto literario o adquiere su máxima dimensión en la puesta en escena?

Puesta en escena es un término del siglo XVIII que trata el tránsito de un texto a su representación, aunque claro está, puede tener varias escenificaciones.

De todo ello salió el llamado director de escena que se encargaba del proceso dramático y de combinarlo con el trabajo técnico-artesanal, aunque no siempre la puesta en escena parte de un texto, porque puede hacerlo desde otros materiales: creaciones colectivas, etc...

El profesor Urrutia prefiere hablar de TEXTO DRAMÁTICO (Posibilidades de interpretación)-- TEXTO INTERMEDIO (A partir de una de ellas se hace la puesta en escena)--TEXTO ESPECTACULAR ( Puesta en escena: Visión del director de escena de la visión del autor de la obra)

Como conclusión podemos decir que se parte de un acto solitario e íntimo como es la creación literaria a un hecho social, como es el teatro propiamente dicho, en su faceta espectacular.

El profesor Urrutia nos recuerda en su libro “*Semió(p)tica*”( 1985: 46) que ya José Ortega y Gasset explicaba que desde la escuela oímos que el teatro es un género literario, pero “lo literario” se compone de palabras sólo y el teatro no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no solo oímos, sino que, más aún

y antes que oír, vemos...Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena. Desde ese fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz y desde un lugar pintado<sup>275</sup>

Desde entonces la mayoría de críticos aceptan que el teatro es una pluralidad de códigos. Roland Barthes decía que en cualquier momento de la representación estamos recibiendo al mismo tiempo seis o siete informaciones.

El Profesor Pedro Álvarez-Ossorio, vinculado a la Sala La Fundición de Sevilla habla de cómo se traslada un texto al teatro, partiendo de las siguientes fases:

1.-Bibliografía y documentación (elementos que nos permitan entender el texto)

2-Análisis sincrónico del texto (estructura, características, parámetros estéticos, elementos temáticos, definir sentidos originarios, ....)

3.-Fase analítico-inductiva: Un paso adelante para leer la obra desde una dimensión contemporánea y concreta, para hacer una lectura determinada y elegir la estética y estilística de la escenificación, diseñar el espacio escenográfico, elaborar el reparto e iniciar los procesos de diseño,....

---

<sup>275</sup> (Conferencia pronunciada en 1946 y publicada en el Revista Nacional de Educación núm 62, y



Él habla siempre de que el texto literario es una partitura para ser representada, por eso cree de máxima importancia ver qué les pasa a los personajes, qué dicen y cómo los actores empiezan a vivir la historia y los obstáculos que se encuentran (internos y/o externos) , de ahí que la dificultad de este texto que analizamos al ser pasado al escenario reside en primer lugar en la detección de quién es el protagonista, que puede recaer en las figuras de Pablo, Berta y Javi.

Mestres optó por la importancia de Javi, interpretado por Joel Joan, a nuestro parecer una buena visión de los acontecimientos , lo que propugna un mayor calado en la significación de este personaje respecto a los demás.

Y prefirió una puesta en escena actual, agradable, con un marco fácilmente reconocible en cualquier vivienda urbana.

---

**JOSEP MARÍA MESTRES**

---

Es un director especializado en comedias, terreno en el que se mueve con mucha soltura.

Ha sido actor también en “*Las alegres comadres de Windsor*” dirigido por Carme Portacelli y en “*La traición de la amistad*” con dirección de Mariano de Paco.

Está vinculado al Teatro Nacional de Cataluña y al Lliure, ya que forma parte de su equipo y trabaja y estrena habitualmente en Barcelona.

Como director, conocemos sus estrenos de obras de Shakespeare (“*Romeo y Julieta*”), de Mc Donagh, de Paco Mir (“*No es fácil*”), de Guimerá (“*La hija del amor*”), de Mark Ravenhill (“*Polaroids explicites*”) y la que tratamos aquí “*Krámpack*”, de Jordi Sánchez.

---

## LA PUESTA EN ESCENA DE KRÁMPACK

---

Estrenada en el TEATRO VILLARROEL DE BARCELONA EL 22  
DE MARZO DE 1995 por la Compañía L'Idiota.

En MADRID se estrenó en el TEATRO FÍGARO en la  
TEMPORADA 95-96

### DATOS

AFORO : 645

FUNCIONES: 53

RECAUDACIÓN: 5.327.000

ESPECTADORES: 2508

Es una obra potencialmente dirigida un público joven, ya que cuenta unos aspectos de este sector de población y de una manera desenfadada aunque acaba de una forma dramática y triste.

El sentido de la obra que Josep M. Mestres intenta traladar al espectador es el de unas preocupaciones que se dan entre los jovenes de la sociedad actual. Cómo la mentira, a veces enfrenta a las personas, o la ocultación de circunstancias lleva a los malentendidos que dificultan la comunicación tan necesaria entre los humanos, la apariencia frente a la verdad y la sociedad que desde siempre, y hoy también, sigue dividida en víctimas y verdugos .

En “*Krámpack*”, Pablo es víctima, Berta es víctima y José Luis es víctima, pero también lo es Javi, al menos en el texto literario, ya que en la representación Josep M. Mestres optó por dar más hondura a la comedia y perder el verdadero significado de la relación tan tremenda que mantienen Javi y Pablo, por lo que supone no de sexualidad ambivalente, sino de deshumanización de Javi hacia Pablo. En la representación no queda tan claro el divertimento y el aspecto sexual, sí la libertad de costumbres, que Mestres presenta como algo inevitable y que carece de importancia porque no daña a nadie y es típico y tópico entre la juventud.

---

## LOS ACTORES

---

Sobre el trabajo con los actores preferimos las opiniones del profesor Jorge Saura de la RESAD, quien dice que es lo que lleva más tiempo, que se revisa el trabajo diariamente en los ensayos y que es el único ingrediente del teatro del que no se puede prescindir y que su actuación no se puede repetir exactamente igual en todas las funciones. Opiniones, que por supuesto, compartimos.

El actor sigue una partitura aunque puede tener iniciativas. Pero es el director el que debe tener claros los siguientes aspectos:

- La definición del estilo
- La caracterización psicofísica de cada personaje
- Los movimientos

Y Alfonso Zurro, autor, profesor también y director de escena en espectáculos muy aplaudidos con éxito de crítica y público nos dice aún más.

Nos habla del cuestionamiento que debe hacerse un director de escena ante una representación con preguntas tales como

-¿Qué voy a hacer?

-¿Qué tipo de montaje: naturalista, ...

-¿Cómo quiero montar la obra?

Y, evidentemente, dejárselo claro a los actores

Después de estas preguntas, en 2º lugar:

-Cuidar mucho el aspecto físico para que se vea claro su carácter y lo debe marcar el director porque no siempre está claro en la obra.

-En tercer lugar: Se debe coger la obra antes de empezar e imaginar la obra ya montada, ver hacia dónde van, desde qué punto se alejan, movimientos, giros, todo debe tener un mensaje que se envía al espectador. No debe hacer nada gratuito. Dejarles asentada la colocación de los personajes para saber qué se va a transmitir al espectador.

Sabemos que ciertos escritores participan de su preocupación y plasman todas sus inquietudes en las acotaciones y otros no.

Alfonso Zurro llega a decir que el personaje no existe, existe el actor.

Y añade en un cuarto lugar que hay que cuidar la acción (comportamientos psíquicos o físicos que lleva a cabo el personaje que tiene como finalidad alcanzar un objetivo).

Zurro plantea que un director de escena debe tener siempre presente  
-¿En qué quiero que salga pensando el espectador?

Y eso también lo deben saber claramente los actores, pero, por supuesto da por sentado que cualquier texto presenta tantas posibilidades como directores de escena, y por tanto, otros planteamientos.

Guillermo Heras defendía que el personaje sólo existe en la puesta en escena. Y ya dijo Arsitóteles que el personaje literario sólo es una potencialidad. Nosotros creemos que un personaje siempre es un principio literario y está marcado por la literatura, con otros modelos anteriores y otros mitos y con una estética literaria propia del momento que se vive.

Todos los personajes están basados en personas del nivel real con una psicología que los define como tales y una sociología que les sirve para relacionarse con los demás.

En esta obra, Berta sale en todos los actos excepto en el primero, porque es ella la que sirve de catapulta para sacar a la luz los sentimientos que nadie quiere que aflorézcan. Para ello, necesitamos un primer acto para conocer a los tres personajes masculinos, sólo, en su entorno y con sus problemas.

Al tratarse de una compañía que lleva tiempo trabajando conjuntamente, el entendimiento es perfecto. Recordemos que Joel Joan,

Mónica Glaenzel y el propio Jordi Sánchez fundaron la compañía Rebeca de Winter, junto a otros cinco amigos, que luego se denominó L'Idiota y es ésta que representa la obra. Mucho mejor es, y da mayor entendimiento que uno de los personajes, Pablo, lo interprete el propio autor de la obra literaria. Él ya sabe lo que quiere decir su propio personaje. Otras veces ha dirigido el propio Sánchez. Ahora, opta por ser dirigido por Mestres, a quien conoce también de otras ocasiones en la que ha trabajado también como actor bajo sus órdenes; luego el ensamblaje es perfecto. Y eso se nota, y se hubiera notado más si el texto hubiera tenido mayor ligazón entre los actos y el director no hubiera dado prioridad a la comedia, prescindiendo del mensaje que claramente se advertía en el texto literario. En la puesta en escena hay mensaje, pero es otro: el de las frivolidades propias de la juventud.

Los actores : Joel Joan y propio Sánchez son un poco mayorcitos para los papeles que se han encomenado (especialmente Sánchez por su físico), pero bueno, puede aceptarse.

Joel Joan es bueno. Está acostumbrado a este tipo de papeles, es la persona propia para ese personaje. Se repite a sí mismo en otros papeles de otras representaciones, pero le sale bien.

Mónica Glaenzel está muy adecuada en el papel que le ha tocado, mitad madurez, mitad diversión, pero con un objetivo claro que no va



aconseguir y Lluís X. Villanueva hace una acertada interpretación del papel más proporcional de la obra, el único, con Berta, más ajustado a una línea de personalidad bien definida.

Por otro lado la dualidad de los diálogos en escena del protagonista/antagonista para ver quien gana es buena, pero no espectacular.

El director de escena marca, como es lógico, su trabajo, pero luego se retira y deja solos a los actores en el escenario y son ellos los que deben dominar la obra ante el público.

En el Encuentro de Nuevos Autores celebrado en la Sala Beckett de Barcelona en marzo de 1994, Mayorga habló sobre el actor y la interpretación:

**La misión del actor es morir para que el personaje sea: desvanecerse para que, a través de él, el personaje se haga invisible. Lo propio del actor es no tener presencia, estar ausente. Educado en el narcisismo, el actor que llevó el teatro a su ruina hizo suya la tarea contraria: sepultaba bajo su opaca persona, al personaje: la ruina del teatro supone la muerte del actor<sup>276</sup>**

Y Curtis Canfield (1995:20) indica

**A veces, el propósito del actor es causar una ilusión de realidad, hacer creer al público que la vida representada está siendo vivida.**

No sucede con la representación que estamos estudiando.

---

<sup>276</sup> Cuaderno Pedagógico nº 13 CDN 1999, p. 6

El director suele tener un cuaderno de dirección para todos los registros: entradas y salidas de actores, movimientos, acción, ritmo de los parlamentos y sus inflexiones, es decir, toda la información necesaria acerca de la representación, para mostrar clara y completamente cómo debe representarse la obra, añade el propio Canfield, y que los actores acepten sus planteamientos. Y además, el actor debe encubrir la naturaleza del personaje que tiene que interpretar y entrar profundamente en esa naturaleza. Debe entender lo que quiere decir el personaje y ensayar expresiones faciales, posturas, gestos, para que parezca más veraz y efectiva. El timbre de voz y el tono deben ajustarse al personaje, a sus emociones y su zona de actuación es una unidad de espacio escénico delimitada por partes del mobiliario o por otros elementos materiales, como plataformas, peldaños, barandas o puertas, sigue presentándonos C. Canfield (1995:151).

En la tradición de Ibsen a Stanislavski y el Actor's Studio se dice que el actor es una voz que ilustra un texto con ciertas apoyaturas contextuales, pero hay factores que son del actor y los presta al personaje: su entidad física, por ejemplo.

Nos gusta señalar estas cualidades para tenerlas cercanas al valorar una actuación, como es el caso que venimos haciendo, y donde, como

decimos, los actores son un poco mayores para esa juventud que piden los personajes.

Pero insistimos, la conexión entre ellos (autor, director, personajes , actores), en este caso, todos los que hacen posible esta obra de teatro, es perfecta. De hecho, Jordi Sánchez les dedica a todos su libro en la publicación

*Quiero dar las gracias a mis amigos.*

*A Joel Joan y a Josep María Mestres por ayudarme en el proceso de creación. A ellos dos, a Mónica Glaenzel y a Elisenda Alonso por hacer posible el sueño de los cinco.(...)*

Y para terminar y una vez llegados aquí, después de todo lo visto en este estudio, deberíamos preguntarnos :

¿Qué es el texto y qué la representación?

Y nos gusta la respuesta que da la Semiótica Teatral, en la cual se habla de:

T= Texto del autor

T'= Texto de la puesta en escena

R = Representación.

Y se llega a la CONCLUSIÓN:

**T+T'= R**

---

## **DRAMATURGIA**

---

Para Patrice Pavis (2000:137) consiste en colocar en su lugar los materiales textuales y escénicos, en descubrir los significados complejos del texto escogiendo una interpretación particular y en orientar el espectáculo en el sentido escogido. (...) La dramaturgia se pregunta cómo se disponen los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. En su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica.

Y esta forma de entenderlo nos congratula, por estar plenamente de acuerdo con este planteamiento.

Y surge la figura del dramaturgista. Entre las tareas que asume un dramaturgista está la de dinamizar al director de escena, impulsar la realización del trabajo colectivo, definir el repertorio, etc..

No es lo mismo que el director de escena, que tiene como objetivo fundamental la creación de espectáculos, mediante la articulación y

organización de los elementos expresivos según criterios personales, recursos técnicos adecuados y leyes propias de la escena, según refiere J. Antonio Hormigón (1991:61)

Y así queda clara la labor de cada uno de los integrantes en ese conjunto que es el espectáculo teatral, como producto final que todos vemos.

---

## **EL LUGAR Y EL TIEMPO**

---

El espacio es un reflejo de actitudes psicológicas o ideológicas. A veces se utilizan ciertas técnicas verbales de creación del espacio dramático, y otras veces se recurre a otros métodos.

Respecto al LUGAR escénico debemos decir

1-Que se trata ante todo de algo limitado, circunscrito, de una porción delimitada de espacio.

2.- El lugar escénico es siempre imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior.

Pero hay que decir que esta idea del espacio concreto “real”, con sus delimitaciones propias, su superficie, su profundidad, y los objetos que lo pueblan como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario, es relativamente reciente en el teatro

En el espacio teatral, según A. Ubersfeld (1995: 137), encontramos:

- Los cuerpos de los comediantes
- Los elementos del decorado
- Los accesorios.

Y toda esta escenografía debe acompañar al desarrollo del espectáculo, favoreciendo su comprensión. Ultimamente los escenógrafos son partidarios de desarrollarla con el menor número de elementos. Menos es más, y dejan al espectador la oportunidad de imaginar mucho más.

La escenografía es muy básica en esta obra . Los aspectos visuales y estéticos se mantienen toda la obra.

El diseño del espacio en “ *Krámpack*” es para significar un espacio juvenil, urbano y actual. La localización debe tener por intención representar un ámbito en el que se den estos planteamientos, propios de las sociedades modernas.

Aquí nos encontramos con un espacio amplio, que es el salón de un piso de cualquier ciudad, en el que transcurrirá toda la acción, y en el que vemos un espacioso sofá y grandes ventanales, lo que nos invita a recordar las “comedias de salón” de la literatura burguesa.

Mucha luz durante los diálogos que transcurren de día y un efecto atenuado para saber qué pasa durante las noches, hasta que se enciende la luz. No hay grandes efectos de la luz relacionados con la psicología de los personajes. Se ve muy bien en las fotos que complementan los anexos.

Las músicas sirven para atraer a la escena y no son significativas.

Anne Ubersfeld (1993: 144-145), a quien nos referimos en repetidas ocasiones, advierte sobre la circunstancia del TIEMPO

**El texto teatral nos plantea una cuestión fundamental: la de su inscripción en el tiempo. Al igual que existen 2 espacios (un espacio extraescénico y un espacio escénico, con una zona mediatizada entre ambos en la que se opera la inversión de signos, es decir, la zona del público), del mismo modo se dan en el “hecho teatral” dos temporalidades distintas, la de la representación (una o dos horas, o más en algunos casos y en determinadas culturas) y la de la acción representada. Podemos entender fácilmente el tiempo teatral como la relación entre estas 2 temporalidades, relación que depende no tanto de la duración de la acción representada y de la representación cuanto del modo de representación.**

Y se llega a preguntar

¿Qué se ha de entender por TIEMPO en el ámbito teatral?

El tiempo en el teatro es la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial.

Para el análisis de la temporalidad teatral nos parece decisivo el estudio de lo textualmente aprehensible, el estudio de las titulaciones del



texto (cómo es posible captar el tiempo teatral –texto /representación –con la ayuda de estas articulaciones y de su funcionamiento).

Y todo ello quedaba muy explicado en el estudio del texto literario, en el cual veíamos los “significantes temporales”, que ayudaban a delimitar el lapso de tiempo transcurrido en la obra. En la representación se aprecia con mayor exactitud.

---

## **FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA**

---

**TEXTO ORIGINAL** .- JORDI SÁNCHEZ

**DIRECCIÓN**.-JOSEP MARÍA MESTRES

**REPARTO**.- MÒNICA GLAENZEL

JOEL JOAN

JORDI SÁNCHEZ

LLUIS XAVIER VILLANUEVA

**AYUDANTE DE DIRECCIÓN**.-ALBERT PLANS

**ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO**.-MAX GLAENZEL I ESTEL  
CRISTIÀ

**DISEÑO DE LUCES Y SONIDO**- CARLOS LUCENA

**PRODUCCIÓN**.-CIA KRÁMPACK

**PRODUCCIÓN EJECUTIVA**.-ELISENDA ALONSO

**DISEÑO GRÁFICO**.-JAUME BACH

**FOTOGRAFÍA**.- ROS RIBAS.

---

## EL DIRECTOR

---

Cesc Gay tiene 30 años cuando filma “*Krámpack*”. Este arquitecto dedicado al cine, anteriormente a esta película que estudiamos, sólo había realizado un largometraje titulado “*Hotel room*” ( film escrito y dirigido en Nueva York y presentado en la Sección Zabaltegui del Festival de San Sebastián en 1998). Tardará años en rodar su tercer film.

“*Hotel Room*” fue rodada en blanco y negro, con sabor underground y toques de absurdo y comedia, con intérpretes norteamericanos desconocidos y catalanes.

Trabajó en la Escuela Municipal de Audiovisuales de Barcelona de 1987 a 1990 y su primer trabajo, en realidad, fue un cortometraje, en 1987, titulado “*Baile de máscaras*”.

En sus películas huye de los trascendentalismos y evita los doctrinalismos simplistas. Aparecen también las frustraciones, las desesperanzas, las impotencias, los anhelos de cambio, las insatisfacciones, los deseos ocultos, y temáticas similares con las que narra su visión personal del mundo. Todo ello se puede apreciar en su obra.

Su “modus operandi” suele constar de NARRACIONES sencillas, en las que siempre aprovecha para contar historias que surgen entre amigos, de las cosas que se dicen y de las que no se dicen. Sin criticar, y sin ninguna ambición, nos hace ver, en este caso, un retrato de la adolescencia, sin maniqueísmos, ni dogmatismos. En general recrea historias anónimas, cotidianas y urbanas , infidelidades de distinto grado, amores prohibidos o censurados socialmente .

Con “*Krámpack*” luchó por abrirse paso en el mercado norteamericano queriendo hacer frente en la taquilla a “*Náufrago*” o “*Traffic*”. Y en Cannes confesó que lo único que quería es que el Festival catapultase su película para que llegara a cuanta más gente mejor.

**Espero que el Festival ayude a mi película a llegar a la gente y a entenderla, me gustaría que la gente más joven la pudiera ver abiertamente y sin prejuicios<sup>277</sup>**

Sus referentes cinematográficos están fundados especialmente en Erich Rohmer.

---

<sup>277</sup> HERMOSO, Borja. “*Cesc Gay presenta su segunda película “Krámpack” en la Semana de la Crítica*”. El Mundo, 16 de mayo de 2000. p 59

---

## PREMIOS

---

Como director, Cesc Gay ha recibido en su corta filmografía los siguientes premios:

- Primer Premio del Festival de Cine Atlántico en Cádiz en 1999 por *“Krámpack”*

- *“Krámpack”*, película presentada en la Muestra de Cine Español de Los Ángeles

-Presentada en la 53<sup>a</sup> Edición del Festival de Cine de Cannes

-Presentada en el Festival de Cine de Málaga.

-Nominada a los Goyas por el Mejor Director Novel (que ganó Acheró Mañas por *“El Bola”*, en competencia con Daniel Monzón por *“El corazón del guerrero”* y *“Sé quien eres”* de Patricia Ferreira)

-Nominada al Mejor Guión Adaptado en 2000

-Mención especial en el Festival de Estocolmo.

---

## LECTURA PLURAL DEL FILM

---

Entendemos por PRINCIPIO de la película el PRIMER ACTO, donde la historia presenta su planteamiento: En la primera parte vemos cómo los padres de Dani se marchan de viaje de vacaciones a Egipto, dejando a su hijo adolescente en su casa de la playa. En esta presentación también se hace patente la presencia de una profesora de inglés para el chico y una asistenta que se ocupa de las labores básicas de mantenimiento de la casa .

En este estado de cosas, Dani llega a la estación para recibir a un amigo que pasará con él una semana. Vamos sabiendo que se conocen desde el colegio y que son íntimos. Este amigo, que no es otro que Nico, llega a la playa cargado de ilusiones juveniles propias del verano: las chicas, la diversión y los entretenimientos propios del período estival, entre los que están las relaciones sexuales. Ellos se masturban individualmente y mutuamente .

El INCIDENTE DESENCADENANTE será la llegada de las chicas. Surge porque Dani quiere estar con su amigo y disfrutar sólo de su compañía (pescar, cazar y estar con él), pero pronto encuentran a unas amigas del verano anterior, con las que intiman. Aprovechando que Berta está dormida (casi drogada por el valium y otras sustancias), Dani mantendrá relaciones sexuales con ella, pero Nico no le perdonará a Dani su llegada, que le impide completar las suyas con Elena .

Para que Nico no continúe enfadado, Dani le propone un krámpack con un consumado acto sexual entre ellos, para paliar el deseo truncado de Nico, y lo llevan a cabo. Después, cuando Dani quiere realizarlo con Nico, éste alega dolor de cabeza.

Este acto sexual marcará EL PRIMER PUNTO DE GIRO, con esta decisión tomada por Dani, personaje principal y que nos plantea inquietudes como ¿qué pasará? ¿nos está llevando Dani a la consecución de su objetivo? ¿Es éste un interés sexual determinado?

Empieza el ACTO SEGUNDO con los planes iniciales que se han desbaratado. Dani no quiere seguir con las chicas y menos emparejarse con Berta, pero Nico está obsesionado con acostarse con Elena ( y viceversa), a pesar de saber que ella tiene novio.

Una vez transcurridos estos hechos, se llega a LA ZONA MEDIA DE LA PELÍCULA, donde ya encontramos la CONFRONTACIÓN entre los chicos por sí mismos y en su enfrentamiento con las chicas.

Es la búsqueda de su propia sexualidad por parte de Dani, quien también está fascinado por un escritor, conocido de su padre (profesor universitario) y a quien él admira, puesto que también el propio Dani tiene ínfulas de escritor, ya que está escribiendo una novela.

Una noche, al pasar cerca de su casa, el escritor le invita a cenar en compañía de otros amigos y Dani termina besándolo y haciéndole ver que es homosexual y quiere acostarse con él. El escritor se aleja un momento, que aprovecha Dani para marcharse de su casa.

Esta partida supone el SEGUNDO PUNTO DE GIRO, pues con dicho incidente no se confirma la homosexualidad de Dani, pero deja en la incertidumbre el planteamiento. Se van cerrando CLAVES y se establece el TERCER ACTO, en el que Dani debe tomar nuevas decisiones que nos llevarán a nuevas dudas a los espectadores y se aceleran nuevas acciones. Parece que no le da importancia ni a su relación con la chica, ni a su relación con el escritor maduro. Sólo a la relación con su amigo. No confirma su sexualidad y se mueve en esa ambivalencia que nos deja en la duda.



Así se desarrolla el segundo acto, en el cual se confirma por otro lado la heterosexualidad de Nico, que por fin logra mantener relaciones sexuales con Elena quien ha programado el encuentro y lo ha hecho de la manera más placentera posible, aunque le advierte que será la única vez, porque su novio volverá pronto. Nico parece sentirlo, pero sin mayor pesadumbre.

Por fin llegamos a la RESOLUCIÓN, que cuenta con un peso específico en la historia.

Hemos pasado por el CONFLICTO, establecido por Dani que sólo quiere estar con Nico, pero está claro que éste se niega a mantener ninguna relación que no sea la puramente amistosa. Después de estar con Elena, hará las paces con Dani y pasará los últimos días con él, pescando y cazando tal como habían imaginado en un principio. Y llega el momento de marcharse.

Es el FINAL.

Esta película aborda el tema del ocio veraniego de los adolescentes de nuestros días y casi de los de siempre. En ella se plantea el tema general de las inestables relaciones humanas, unido al de la educación sentimental y al tema de la iniciación, pasando también por las relaciones con los amigos y sus traiciones. Temas de siempre, todos ellos.

Estos experimentos adolescentes han tenido su gran “boom” en las películas norteamericanas sobre las primeras relaciones sexuales en adolescentes, que ha ido llegando en los últimos años como la serie de “*American pie*”; pero en este caso, “*Krámpack*” en una obra más compleja, que no termina de desarrollar su problemática o de concluirla verdaderamente, con lo cual la película queda floja, vana.

El FINAL, normalmente, resuelve los conflictos establecidos y esclarece la situación que se nos ha planteado previamente, pero en esta película no tenemos esa sensación. Recordemos que cuando se marcha Nico, Dani se va a la playa y estando tumbado en la arena mira a un lado y a otro viendo chicas y chicos sexualmente apetecibles y él no se cuestiona nada, simplemente se dirige hacia la orilla y hacia las olas para darse un baño. No hay un verdadero final y no sabemos nada que confirme su sexualidad en cualquier sentido. Es lo que ha preferido el realizador Cesc Gay: No optar y no elegir.

Probablemente se ratifique la teoría de restaurar el orden natural del principio del film. Dani no se había planteado su sexualidad, han surgido así las cosas, pero tampoco ha llegado a consumir su homosexualidad con el escritor, y con su amigo no lo ve como un acto sexual, sino como un acto de amistad.

Estamos ante un síntoma claro de la realidad circundante del director, que así lo ha querido plasmar, sin maniqueísmos, ni planteamientos tajantes.

Probablemente el espectador esté acostumbrado a finales concluyentes, pero se ve que no era la intención del director y deja así, abierta, la posibilidad de que decida cuando sea más patente su opción sexual y que nos planteemos como espectadores que las cosas no siempre funcionan de una manera radical; existen otras posibilidades

---

## **FISONOMÍA ESTRUCTURAL DEL FILM**

---

Un análisis más riguroso nos lleva a dividirla en tres partes separadas por los krámpacks que vemos en la película. Nos referimos a:

- El PRIMER KRÁMPACK en el cual se masturban cada uno a sí mismo.
- El SEGUNDO KRÁMPACK, que es una masturbación de Nico a Dani y viceversa, que terminará incluso con una “felatio” de Dani a Nico.
- El TERCER KRÁMPACK que termina con un acto sexual consumado entre Nico y Dani, y cuando Dani dice que le toca a él, Nico se excusa con un dolor de cabeza.

Y aún podemos dividirla como hace el propio Cesc Gay en 5 partes con cartelas sobre fondo negro que permanecen unos segundos para ser leídas, con fragmentos de diálogo que mantienen los personajes con las frases más destacadas y significativas de lo que va ocurriendo entre ellos.

(Ver cuadro página siguiente)

<b>PARTES</b>	<b>MINUTAJE</b>	<b>FRASES SOBRE FONDO NEGRO</b>	<b>DESARROLLO DE LA HISTORIA</b>
1	1-15´	DANI: No tan rápido que me haces daño	Dani queda solo al salir sus padres de vacaciones y llega su amigo Nico. Quieren disfrutar de la mutua compañía y se masturban individual y mutuamente (a lo que se refiere la frase)
2	15´-33´	DANI: Digo lo que digo. Vamos a hacerlo.	Los proyectos quedan truncados al encontrarse con dos chicas. Nico no consume sus relaciones sexuales con ella, pero Dani le propone que lo haga con él para satisfacer su deseo.
<b>35´ PRIMER PUNTO DE GIRO</b>			
3	35´-40´	DANI: ¿A dónde vas?	A pesar de todo, Nico se va con las chicas y Dani ve que le pierde. Se distancia según sus intereses
4	40´- 60´	NICO: Venga, abre la puerta y nos fumamos un porro.	Es la ruptura. Nico está interesado en acostarse con Elena y Dani hará todo lo posible por evitarlo, incluso encerrarlo en el baño, pero se consume el acto. Él encontrará al escritor y querrá mantener con él un encuentro sexual.

5	60'-65'	DANI: Cabezón NICO: Hijoputa DANI: Maricón	Al final Dani decide no hacerlo y se va.
---	---------	--	--

**78' SEGUNDO PUNTO DE GIRO**

5	80'-91'		Vuelven a ser amigos y ahora llevan a cabo los planes iniciales de cazar y pescar y disfrutar juntos. Nico volverá a su casa y Dani , en la playa, no optará ni por los chicos ni por las chicas que están a sus lados y se acerca al mar a bañarse. Así acaba la película
---	---------	--	--

Hasta el PRIMER PUNTO DE GIRO, la historia trata de Dani y a partir de ahí, en lo que se considera el SEGUNDO ACTO de la película empezará la subtrama de la historia de Nico y su interés por mantener relaciones sexuales antes de cumplir los 17, algo que conseguirá con Elena.

El SEGUNDO PUNTO DE GIRO, con el TERCER ACTO, nos lleva a nuevos retos y a recobrar la situación inicial, que nunca se ha llegado a vivir: la amistad entre los dos chicos.

Paralelamente a esta historia, se desarrollan otras :

-La de la asistenta que no es invitada a ninguna fiesta y no puede conocer gente. Por ello, al ser emigrante, se encuentra sola y marginada. Trata a los chicos con cariñosa actitud maternal y se responsabiliza de ellos, pero no sospecha siquiera los sentimientos que les tienen enfrentados.

-La de la profesora de inglés que parece conocer a todo el mundo y presagiar lo que sucederá e incluso advierte al escrito maduro de que deje al chico, de quien se siente responsable en ausencia de sus padres. Parece saberlo todo e indicar el camino de los sentimientos a los chicos, como algo que ella, al igual que toda persona madura, ha experimentado ya.

-La del escritor, ex-alumno del padre de Dani, homosexual, que se siente atraído desde el principio por Dani.

Pero la principal historia de sexo y verano es la indefinición de Dani.

Confirma nuestra visión el crítico Ángel Fernández-Santos

**Es Krámpack el relato de una amistad, limítrofe con el enamoramiento pero que acaba desembocando en su reverso de odio, entre dos muchachos adolescentes que, durante un veloz verano y desde el borde último de su niñez, saltan con fuego íntimo, casi incendiario y torpeza casi suicida al pozo de los ritos de iniciación del sexo. La aventura, o desventura, de ambos dentro de zonas inexploradas de su identidad discurre en apariencia sobre el territorio llano, sin rugosidades, tierra imaginaria que parece más libre de lo que es. Pero pronto esta incursión en las leyes no escritas de su destino les lleva al áspero roce con la estrechura de los caminos abruptos, no transitables. Y el gozo deriva hacia el dolor, el juego hacia la trampa, la amistad hacia la hostilidad, la libertad hacia la servidumbre y el cuento hacia la tragedia.**<sup>278</sup>

---

<sup>278</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. “*La luz del encanto*”. EL PAÍS, domingo, 18 e junio de 2000, p. 5 de EL ESPECTADOR.



---

## INTERPRETACIÓN

---

Esta historia cinematográfica es lo que se ha llamado tradicionalmente un MELODRAMA DE INICIACIÓN.

Para este tipo de obra, Cesc Gay elige a actores mucho más jóvenes que los que trabajaron en escena

**Evidentemente, esta historia, con dos tíos de 25 ó 30 años en la cama habría sido completamente distinta, porque los temas se tratan de forma distinta si se tratan de adolescentes o no<sup>279</sup>**

Explica que necesitaba actores que parecieran adolescentes y que para ello hizo varios casting y le iban tiorros altos y llega a la conclusión de que con ellos, esta película hubiera parecido porno.

Y sobre la elección de los principales actores, Fernando Ramallo y Jordi Vilches, confiesa que en una de sus “tournées” de localización, de forma casi inesperada se dio de bruces con un saltimbamqui de circo que se llamaba Jordi Vilches, en quien en seguida vio una especie de anguila

---

<sup>279</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL DIRECTOR.

escurridiza vestido con camisetas desgastadas y gorras de beisbol, el “alter ego” de Fernando Ramallo.

Y añade que el rodaje no fue un camino de rosas

**Con los chavales fue durillo. De repente, un día había que hacer la escena De echarse la paja, por narices, y justo ese día Jordi tenía el día cruzado, o se había fumado cuatro canutos. Entonces había que cambiar los planes de rodaje. Aunque por otra parte yo revisaba los diálogos todos los días y a menudo les dejaba meter cosas a ellos e improvisar poco a poco.**<sup>280</sup>

Cesc Gay se llevó a Fernando Ramallo y a Jordi Vilches a un pueblito de la costa cercano a Sitges para que convivieran juntos antes del rodaje.

Esta es una de las claves significativas más importantes de la adaptación : el paso de los personajes veinteañeros de la obra teatral a los adolescentes de la película, que tratan de significar que tienen 16 , casi 17 años.

En la Revista Cinemanía en su número 57 , de junio de 2000 en la página 82 leemos sobre Jordi Vilches

**Uno se pasa media película pensando que es malísimo hasta que se acostumbra a su tono de soso simpático y se da cuenta de que es un intérprete con grandes posibilidades**

De este actor poco podemos decir, puesto que fue su primera incursión en el mundo de cine, pero estamos de acuerdo con el crítico cinematográfico en que , al principio cuesta asociar a un actor con esa voz y esa entonación, pero luego no sólo nos acostumbramos, sino que nos aparece de lo más correcta y más tratándose de un adolescente. Su interpretación , tal vez por no sea la de un actor en el verdadero sentido de la palabra, es fresca y natural, lo que da a su personaje más que una buena medida. Luego cautivan sus ojos de adolescente y sus facciones y el compromiso por sacar el papel adelante de la mejor manera posible, cosa que nosotros observamos que ha conseguido plenamente. Esos ojos y su voz son las pautas en las que se basa la construcción del personaje y su evolución en los sentimientos que mantiene con unos u otros de los personajes.

Como actor, a partir de aquí hará otras películas, pocas, siempre con un “partenaire” masculino y, a pesar de sus pocos trabajos, ha llegado a ser un gran intérprete. Él mismo dice que trabaja poco para poder disfrutar de la vida.

En esta obra en la que pasan cosas graves, bastantes bestias, pero sin dramatizar, según su director, las interpretaciones en general son bastante buenas.

De Fernando Ramallo podemos decir que encarna bien su papel de muchacho adolescente, a quien han dejado solo y junto a su amigo se enfrenta a todo un mundo de posibilidades. Su idea de madurez y de crecer es fumar, a veces, incluso porros, y hacer fiestecillas para impresionar a las chicas. La voz, el tono, los ademanes son propios de esa adolescencia que tiene tan cerca todavía el actor y que, prestándosele al personaje, logra un interpretación muy propia, la misma en la que le hemos visto, por ejemplo, en “*Carreteras secundarias*”, junto a Antonio Resines. El efecto de adolescente es bueno y da seguridad a su interpretación.

Sobre las mujeres de la película podemos decir que Ana Gracia interpreta correctamente su papel, al igual que lo hace en las intervenciones de televisión a las que nos tiene acostumbrados y otro tanto podemos decir de Miriam Mezieres, a quien hemos visto trabajar menos.

De las chicas no tenemos referencias directas, pero se las ve naturales y espontáneas. Nos mueve más a una valoración positiva la interpretación de Esther Nubiola que la de Marieta Orozco, algo más forzada y con un registro de voz que no termina de gustar, al igual que no domina tampoco los códigos gestuales(kinésico, proxémico), pero sí podemos decir que, desde luego, mantiene una buena relación personaje-actriz, al igual que los dos chicos y la otra actriz joven.

Chisco Amado nos ha gustado profundamente en su papel y especialmente en la profundidad de su mirada que aporta tanto como el texto a su actuación. No es un actor que se prodige mucho, pero nos parece muy convincente, y como decimos, sobre todo, gana la interpretación en los primeros planos.

De los demás actores poco podemos decir, puesto que sus actuaciones son efímeras.

Todos los personajes pertenecen a un entorno económico-social alto, no en vano el padre de Dani es profesor de universidad y parece ser que también escritor. Además de poseer una segunda residencia en la playa, se toma unas vacaciones en el extranjero. Su hijo es ayudado por una asistenta en lo doméstico y una profesora en lo académico.

Dani, pues, no tiene otros problemas que los derivados de su personalidad y su edad. Quiere ser mayor y cuando va al bar pide “coñac”, pero no sabe de marcas y termina pidiendo “un coñac de marca Beilys”, con lo cual destaca más su inmadurez. Quiere descubrir el sexo con las chicas, pero no lo hace adecuadamente y no le satisface, por lo tanto, tampoco podemos decir de él que sea verdaderamente homosexual, pues el único acto homosexual lo lleva a cabo con su amigo y es, fundamentalmente, para que Nico se sienta bien físicamente, ya que ha

quedado insatisfecho por no haber consumado su relación con Elena y para mantener su amistad que es lo que más le importa.

Por otra parte su homosexualidad puede quedar patente en los celos que le produce la chica con la que está Nico. En realidad, le ha dejado a él por estar con ella. De ahí que incluso deje a Nico encerrado en el baño y vaya a decirle a Elena que Nico es “marica” y que solo la va a utilizar para experimentar sensaciones. En un momento en el que los dos pasan cerca de la vía del tren justo cuando pasa éste, vemos en sus facciones que experimenta un gran deseo de arrojar a Elena a la vía. No lo hará e incluso se da cuenta de que sus sentimientos manifestados así no son buenos y terminará dejando que la chica se aleje para encontrarse con Nico y mantener esa unión sexual que los dos desean. Ella le preguntará, casi afirmando que “será una broma” y él, más relajado, contestará que “sí”.

Dani significa la incertidumbre, el debate entre distintos sentimientos en un momento concreto que no llegan a más y los planteamientos y las dudas quedan por el camino.

Nico, en cambio, es natural, es espontáneo. Parece que no es de la misma clase social, por sus ideas: quiere ser mecánico de motos, ya no han estado en el mismo instituto...; por sus atuendos: pantalones cortados, camisetas feas y que no le sientan bien. Es un chico propio de su edad. Habla con todas las chicas, intenta ligar, incluso en el tren con extranjeras.

Todas las ocasiones presentan una oportunidad que él no está dispuesto a dejar pasar. Elena es una ocasión más, más concreta, más cercana y que podría haber fructificado, pero ella no quiere y él no insiste. Tampoco dice en ningún momento que esté enamorado.

Y con esto llegamos a una conclusión: A ninguno le mueve el amor. Dani se mueve por salvar su amistad y Nico por romper un mito: el de la virginidad. En ningún caso hablan de amor. Cuando Dani le dice que Nico es la persona lo que está más a gusto, tampoco significa que no pueda vivir sin él u otras cosas más precisas en relaciones más maduras o más fuertes.

También las chicas se mueven por la misma motivación: salir con chicos y mantener sanas relaciones sexuales como experiencia. Nada más. Ninguna pretende otra cosa y así nadie sale perjudicado.

Simbolizan esa juventud actual, abierta a sensaciones y experimentaciones con la vida, que sólo quieren eso, vivir y dejar vivir, sin compromisos, sin pautas y sin inhibiciones.

Todo ello se manifiesta en los DIÁLOGOS, juveniles, actuales, llenos de expresiones malsonantes, tacos y limitaciones verbales. Puesto que solo les interesa su vida y vivirla lo más plenamente posible, su circuito verbal se mueve exclusivamente en estos campos semánticos: amistad, sexo, ausencia de compromiso y vida.

De estos diálogos podemos decir que se pueden dividir en:

-Diálogos de COMPORTAMIENTO (conversaciones intrascendentes que caracterizan a la vida cotidiana) : la planificación del tiempo juntos, qué hacen y lo que cuentan a las chicas...

-Diálogos DE ESCENA (informan de los pensamientos, sentimientos e intenciones de los personajes): Nico que informa a Dani de que quiere acostarse con Elena, Dani que quiere dejar mal a Nico ante Elena, su agresividad verbal con Berta y cómo hábilmente ésta resuelve la papeleta diciéndole que si él no quiere estar con ella no pasa nada, puesto que tiene gran éxito social....

-Diálogos DIEGÉTICOS (afectan al motivo, desarrollo y desenlace de la acción principal): Cuando Dani le dice al escritor que ya ha hecho el amor con Nico, cuando le dice a Nico que con quien más quiere estar es con él.....

En general y como conclusión podemos decir que el lenguaje audiovisual se caracteriza por una pluralidad de significantes para hacerlos más creíbles, y que en el cine, ante todo son importantes los llamados DIAÓLOGOS DE LA MIRADA, y ya hemos dicho lo valiosos que son éstos especialmente en la interpretación de Jordi Vilches y de Chisco Amado.



El protagonista, por lo tanto, también pertenece a este mundo juvenil y su motivación claramente es la de vivir, con su amigo, una sexualidad no entendida en su plenitud, pero que tampoco le supone una gran reflexión o unos planteamientos a los que tenga que enfrentarse o una sexualidad reprimida o vivida traumáticamente. No. Simplemente pasa o no pasa y no hay que cuestionarse nada.

Los otros personajes tampoco se lo cuestionan. Las chicas no lo saben y Nico en algún momento cree entender la sexualidad de Dani, cuando está con el escritor, pero su preocupación es cómo estará (porque lo vio vomitar) y si estará bien físicamente, pero no se plantea si estará acostándose con el otro o no. No es lo que le preocupe. Este razonamiento no le ocupa tiempo psicológicamente, y queda claro cuando quiere ir a buscarlo al pueblo y la profesora de inglés le dice que si es su amigo le deje que se divierta, a no ser que sea su novio, claro, y él se da la vuelta en un claro síntoma de aceptación de que no lo es. Sólo es su amigo. Nunca se ha considerado como tal.

El sexo es importante en la película. Con él se realizan todos los sueños de los personajes. Encontramos pues una **FUNCIÓN CATÁRTICA DEL SEXO**, no en el sentido trágico, sino en el de efecto purificador, en el sentido de producir una crisis emocional para provocar la solución al problema que se ha puesto de manifiesto. Y también en el sentido que le

dio Freud, de exponer sensaciones olvidadas que nos ayuden a los espectadores a liberarnos y vivir más desenfadadamente el sexo, tal vez, con ese efecto juvenil con la importancia que tiene y debe tener el sexo por el sexo. O simplemente que recordemos nuestras experiencias pasadas.

Para estos enredos se necesitan todos los demás personajes. Los que giran alrededor de Dani: Nico para evidenciar su homosexualidad, Elena para que se dé cuenta de que siente celos por quitarle el tiempo que tenía reservado para compartir con su amigo, Berta para que veamos que la chica no le interesa, ni el sexo con ella tampoco. El escritor para evidenciar su homosexualidad, algo que no se confirma. La asistente, para ver su despecho por los problemas de los demás, sólo le interesan los suyos. La profesora de inglés,, como baluarte adulto, pero distante.

Y la conclusión : Todos hemos sido adolescentes y todos seremos algunas vez adultos.

Lo que presenta la película en mayor o menor medida, de una u otra manera, por lo menos, es que los amores de verano, son cosas que todo el mundo vive. Siempre.

---

## **CRONOTOPOS: EL TIEMPO**

---

La película sigue un desarrollo cronológico, sin más interferencias que las preguntas de la asistente para saber desde cuando se conocen y parece ser que se conocen desde la escuela, única mención al pasado, excepto la del verano anterior, cuando se conocieron los chicos y chicas, sólo que eran pequeños y aún no estaban tan independizados ni se interesaban por estas cuestiones.

Nico se refiere en varias ocasiones a la semana que van a pasar juntos y sabemos además que los padres viajarán por Egipto una semana.

Las referencias al futuro sólo se dan en Nico que quiere ser mecánico de motos y a preguntarle a Dani si le vendería su padre la moto que guarda en el garaje y con cuya respuesta Dani ofrece la posibilidad de hacer cosas juntos y Nico se desvincula diciendo que él, (y resaltará ese pronombre) hará cosas con la moto.

Es una película muy lineal, sencilla, que no busca grandes procedimientos en este aspecto.

---

## **CRONOTOPOS: EL ESPACIO**

---

Estamos ante otro de los cambios clave de la película: la localización. Pasamos de un interior intenso y urbano a un pueblo de la costa lleno de exteriores.

Las localidades son identificables como Garraf y Castelldefels y el propio Gay Cesc lo define como un cuento de verano que transcurre en diez días.

Encontramos una casa de diseño, nuevo dato del estatus socio-económico del protagonista, a la orilla del mar, en una urbanización de lujo, con piscina propia. Muy lejos, por tanto, del espacio en el que nos situábamos en la obra de teatro.

Pero este entorno nos hace plantearnos: ¿Dónde encontramos nuestros primeros romances la mayoría de las personas? En las vacaciones de verano, en la costa, con esa magia propia del verano, las noches de estío, el mar y todo lo que conlleva, y por tanto, para el propósito del autor, que ha cambiado la edad de los personajes y sus intenciones lo mejor era, sin duda, este marco natural física y psicológicamente hablando.

## **FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA**

**Estreno:** 9 de junio

**Duración:** 91 MINUTOS

**Fecha y lugar:** España, 2000

**Idioma:** Castellano

**Filmada en color**

**Presupuesto:** 269 millones de pesetas

**Dirección :** Cesc Gay

**Intérpretes:** Fermnando Ramallo, Jordi Vilches, Marieta Orozco, Esther Nubiola, Chisco Amado, Ana Gracia, Myriam Mézières, Muntsa Alcañiz, Pau Durá, Jesús Garay.

**Guión :** Cesc Gay, Tomás Aragay, inspirado en la obra homónima de Jordi Sánchez

**FOTOGRAFÍA:** ANDREU REBÉS

**MONTAJE :** FRANK GUTIÉRREZ

**SONIDO:** JOAN QUILIS, ALBERT MANERA, RICHARD CASALS

**MÚSICA:** RIQUE SABATÉS, JOAN DIAZ, JORDI PRATS

**DIRECCIÓN ARTÍSTICA:** LLORENÇ MIQUEL

**PRODUCCIÓN:** MARTA ESTEBAN, GERARDO HERRERO

**PRODUCTORA:** MESSIDOR FILMS

**MONTAJE: FRANK GUTIÉRREZ**

**DISTRIBUCIÓN EN ARGENTINA: PRIMER PLANO FILM  
GROUP**

**ESTRENO EN BUENOS AIRES: 11 DE OCTUBRE DE 2001**

---

## **SINTAXIS FÍLMICA: PLANOS Y ENCUADRES**

---

No es Cesc Gay un director significativo ni por sus películas, ni por sus planteamientos ni por su producción estética.

En cuanto a los PLANOS no destacamos nada especial que tenga significado propio en este director. Predominan los planos generales que abarcan bastante zona, para que entendamos lo que está ocurriendo en su entorno y facilitar así la narración de los acontecimientos. Sólo alguno de los primeros planos, ya reseñados, son importantes para ver la cara de los actores Jordi Vilches y Chisco Amado y así comprender mejor sus personales códigos faciales que engrandecen su interpretación personal.

Respecto a los ENCUADRES no son personales ni determinantes.

---

## **SINTAXIS FÍLMICA: MOVIMIENTOS DE CÁMARA. ANGULACIONES**

---

Volvemos a reiterar la falta de estética personal del director y lo poco significativo de estos conceptos en esta película.

Travellings de seguimiento de los personajes y alguna angulación en picado cuando los adolescentes están en la playa , son las partes que se pueden reseñar sin ninguna mención especial.

No identificamos un lenguaje cinematográfico personal de este director.

Una película bastante simple respecto a estos códigos específicos. Todo ello está encaminado a contar, de una manera sencilla, una sencilla historia de cierto período en la vida adolescente.



---

## OTROS CÓDIGOS CINEMATOGRAFÍCOS

---

La música tampoco destaca, excepto la que acompaña los eventos sociales de los chicos y chicas. Así, por ejemplo, cuando están en la fiesta de la playa tocan música con mucho ritmo y es lo que ellos hacen. Están solos y empiezan a bailar al unísono y posteriormente brincan y se mueven al son de la música.

En otra ocasión, cuando están en la fiesta que ellos han organizado en su casa en honor de las chicas, para lo cual se visten muy formalmente (ellos de traje y peinados con gomina y ellas maquilladas y elegantes), terminan desnudándose en un informal “strep-tease” al ritmo de una música pachanguera española de los años 60: La Chatunga.

De la fotografía tampoco vamos a decir gran cosa: las imágenes de la Costa Brava hablan por sí mismas y están fotografiadas de una manera neutra; no vemos una mirada personal o específicamente profesional.

Sí queremos detenernos a destacar el MONTAJE, que sería de una rigurosa continuidad, si no estuviera fragmentado en esas partes a las que aludimos en páginas anteriores.

En cinco ocasiones, la acción cinematográfica queda interrumpida en negro, para dar lugar a unos ciertos “intertítulos” ( o cartones) a semejanza de los que solemos ver en el cine mudo. En su día fueron vistos en este tipo de cine no sonoro como una solución fácil para la expresión lingüística y llegaron a ser indispensables.

Hoy conocemos los subtítulos para algún tipo de traducción o similar.

En “*Krámpack*”, la película que nos ocupa aparecen en cinco ocasiones estos cartones, es decir, pantallas en negro sobre las que figuran unos diálogos en letras blancas que más tarde oiremos en boca de los personajes y que son lo más significativo de cada una de las cinco partes.

Con este procedimiento de cerrar en negro y que aparezcan los diálogos, breves, pero muy importantes para la evolución de la historia, marcamos la estructura de la película en 5 partes:

- La llegada y la primera masturbación
- La consumación sexual masculina
- La pérdida del amigo
- El enfenntamiento

-La recuperación de la amistad

El método usado para la subdivisión del film sí nos parece original y digno de mención, en primer lugar por recuperar un viejo procedimiento sintáctico de unión de imágenes y en segundo lugar por la originalidad en el planteamiento que muy pocas películas muestran y que sólo hemos visto en algunas de formato independiente.

Por tanto aplaudimos un montaje con una singularla sintaxis de combinación de imágenes.

---

## APORTACIONES DE LA PELÍCULA

---

Se suelen indicar como erróneos los diálogos literarios en el cine, pero en este caso, la película no sigue una fidelidad estricta ni mucho menos al texto literario. Estamos ante un guión original, que presenta otros problemas, otros acontecimientos y otras resoluciones a los conflictos establecidos.

“*Krámpack*” presenta una historia sencilla, pero ¡atención!, parece que no pasa nada y en realidad, estamos ante seres normales en conflicto mutuo y aunque simbolizan algo normalizado en nuestra sociedad, las problemáticas deben ser neutralizadas. La historia de todo ello es la que presenta el film de Cesc Gay. Una historia que no guarda parecido en relación especial con ningún aspecto de la obra literaria o la versión estrenada en el teatro y como consecuencia de ello, lo que podemos decir es que este guión escrito en colaboración, añadiendo tramas escritas y su filmación, es lo que marca la presencia del autor fílmico.

Planteémonos:

¿Qué aporta , pues, la película?

Y como respuesta podríamos encontrar:

-Personajes nuevos en las figuras femeninas, sobre todo de las chicas y la profesora de inglés y la asistente.

-La localización de exteriores.

-Tramas sexuales diferentes a las de la obra literaria

- Relaciones sociales veraniegas que no encontramos en el original literario.

- El tiempo de estío, propicio para otra temática que desemboca en otras situaciones y otras problemáticas.

Y por otro lado, pensemos :

¿Qué mantiene de sus antecesores literario y espectacular?

-La indefinición sexual

-El desequilibrio de un personaje tercero o cuarto en las relaciones de amistad.

-El Afán de comunicación y afecto que siente el ser humano y que tan a menudo pierde, por diversas razones.

---

## VALORES

---

Nos interesa indagar en cuestiones tales como :

PREGUNTA: ¿Qué ha expresado el film?

RESPUESTA: Una cuestión: el tema de los primeros escarceos sexuales y los problemas que plantean

PREGUNTA: ¿Cómo ha dicho el film lo que ha expresado?

RESPUESTA: De una forma sencilla y eficaz

PREGUNTA: ¿Con qué medios el film ha hecho mella en el espectador?

RESPUESTA: Con un guión entonado y unas buenas interpretaciones

PREGUNTA: ¿Satisface o decepciona?

RESPUESTA: El planteamiento es aceptable y se ve con agrado.

PREGUNTA ¿Tienen los hechos más de una significación?

RESPUESTA: La propia pluralidad de significados que conlleva la relación humana.

1 PREGUNTA:¿Es un film de evasión o testimonio?

RESPUESTA: Es el testimonio no de una generación, sino de la historia de la humanidad en sus primeras experiencias sexuales. No plantea culpabilidad en esas realciones (tanto los personajes de Nico como Elena quieren mantener relaciones sexuales y de manera sana -utilizan condón-) y no quieren mayor compromiso sentimental.

No hay culpables, decimos, ni en el plano sentimental, ni sexual, y nos parece fundamental en un asunto como este del sexo, inevitable en las relaciones humanas, puesto que se produce antes o después.

En la película obsevamos una óptica actual, partidaria de la tolerancia y en contra de la represión sexual y las frustraciones personales que conforman.

Sí vemos que la película defiende unos rasgos humanos: los chicos, aún sin sus padres son bastante responsables: cuidan la casa, preparan el dasayuno, y tienen proyectos de futuro . También la necesidad de los demás en los momentos críticos es ensalzada en la película con la preocupación de un amigo por otro, la valoración de la amistad como baluarte que debe defenderse, u otros planteamientos tales como que es imposible mantenerse al margen de los errores que implican a otros.

A pesar de todo lo dicho no es una película de tesis, ni nos produce grandes reflexiones, grandes cuestiones que abordar, grandes enigmas que resolver puesto que en las relaciones hombre-mujer o de otro tipo casi todo está dicho.

Vemos, aceptamos, que es así y se acabó. la película no es ambiciosa en ese sentido. No es un film para pensar motivos, conductas, que debamos o no aceptar, que muevan la opinión general hacia un lado u otro, que plantee dilemas que se resuelvan por grupos de presión.

No es una película de homosexuales, ni para homosexuales, ni para dar cavida a manipulaciones del tipo : homosexualidad sí/homosexualidad no.

Ya hemos dicho en otras ocasiones, en estas páginas, que es una película fresca ( y más por el tipo de personajes y por su interpretación) y espontánea, testimonio de unas vivencias generalizadas y poco más.

Y como punto final diremos que nadie está verdaderamente capacitado moralmente para juzgar a sus semejantes, por la tanto la película expresa y cada uno de nosotros recibimos y nada más.



---

## CONCLUSIONES

---

Afirma la Revista Cinemanía en su número 57, de junio de 2000, en su página 82 que esta película muestra lo que hacen ciertos chicos españoles fruto de su confusión de ideas al igual que ciertas vírgenes norteamericanas meten la cabeza en el horno ( en clara alusión a la película de Sofía Coppola “*Las vírgenes suicidas*”) y que estos chicos en esas dos semanas tienen más ganas de experimentar que de asumir su experimentación

Es una obviedad y por supuesto, estamos de acuerdo con ellos. Toda esta confusión sexual y la incertidumbre que acarrea es fruto del enriquecimiento que hace el director Cesc Gay respecto a la obra literaria, en la que los personajes tienen más edad y no se plantean algunas de las cuestiones que observamos aquí, aunque sí la de la indefinición sexual. Haber rebajado bastante la edad admite y prodiga más posibilidades. Jordi Sánchez nos situaba en la década de los veinte años y con la película

estamos en plena adolescencia- 16 ó 17 años- y en plena ebullición hormonal. El personaje de Berta lo explica claramente

**Yo el año pasado era pequeña y muy fea y estaba escondida en mi casa**

Ahora se le han desarrollado los pechos y tiene gran éxito entre los chicos. Los 15 , 16 años son los propios de estas problemáticas de personalidad o inseguridad. En el teatro la reflexión es otra.

El cambio de la edad de los personajes modifica tanto la película que no se percibe la procedencia del teatro y junto a otros aspectos como la localización, etc.. producen una desconexión total de la obra. El guión trabajado por el director junto a Tomás Aragay marca un gran trabajo de intervención en el texto.

Dos amigos, la ambigüedad de la pubertad y el descubrimiento de sexualidades ignoradas, marcan el proceso de ANGANÓRISIS, es decir, el proceso de reconocimiento del personaje ( como le pasó a Segismundo) y que aquí vemos claramente según evoluciona la película aunque no veamos el fin o no esté claramente expresado (el personaje de Dani, ante los chicos o las chicas, no opta y sin pensar más en ello, elige bañarse y se encamina al mar). Tampoco nos importa como espectadores y él parece no tenerlo como carga psicológica, ni como pesadumbre personal.

A pesar de todo ello, el tema prioritario para Cesc Gay es la amistad en la edad adolescente. Es lo que más le interesaba y como él mismo afirma en diversas ocasiones el marco ideal era el verano y la playa, con lo cual se pierde completamente el espíritu de la obra de teatro tal cual su autor la inspiró.

Pero no cree que sea una película para adolescentes, aunque sean protagonistas.

Todas las innovaciones que percibimos en el film y que se apartan tanto del texto crean como ya hemos dicho una obra diferente, totalmente independiente de sus referencias literarias o espectaculares anteriores.

André Helbo (1997:34-35) sigue siendo partidario de hablar de INFIDELIDAD e incluso llega a afirmar

**A veces nos encontramos que hay un tercer discurso, distinto del adaptable y del adaptado (p. 270)**

Y aún va más allá

**En el lenguaje fílmico las marcas discretas de enunciación son posibles como efectos de estilo metadiscursivos (es el caso de los deícticos: un visor en la imagen, la sombra de un personaje, una voz en off interpretando al espectador..), del contexto audiovisual (la luz creando la ficción exige la oscuridad, el maquillaje..). Al contrario que en el teatro, estas marcas discretas se inscriben en un dispositivo sin interacción explícita, sin una respuesta o una intervención posible del espectador (p. 54)**

Adaptación pues que gana un sector de espectadores ,claro, en el mundo de la adolescencia a pesar de lo que diga su director y que pierde, por supuesto, en calidad. No es una adaptación, sino una creación nueva

Los actores crean unos nuevos personajes, que nunca estuvieron en la inspiración del escritor y ganan en credibilidad, aunque la obra literaria tampoco planteaba el enfrentamiento como un gran conflicto, sino como una aceptación, o mejor aún una resignación.

Gana en variedad al existir mayor número de personajes y se enriquece en temas al enfrentar a personajes masculinos y femeninos y al enfrentar a diversas generaciones: padres, hijos, amigos, adultos (profesora, escritor), que no estaban en la creación literaria. La variedad no solo es más amena, y estimulante, sino más fértil en significados.

Respecto a las ideas de tiempo y espacio, ya quedó todo visto. Con la edad de los personajes, la playa y el mundo del verano, de las relaciones esporádicas o esperadas se suman un acierto y respecto al tiempo no hay mayores cambios respecto a la obra dramática.

En la película destacamos los krámpack entre los chicos y la actuación de Jordi Vilches, espontáneo y fresco, con una indumentaria desenfada por completo, que da más “chispa” a su personaje, que no se

plantea ni su sexualidad ( que tiene clara ) ni la de su amigo. No hablan de ello y nos damos cuenta de que tampoco sea necesario.

Es una secuencia importante la de Fernando Ramallo (Dani) con el escritor, que marca lo que parecía un asentimiento a su homosexualidad, y en cambio, nos sorprende con un rechazo total en una ocasión propicia; y nos gusta la secuencia final de pelea gratificante entre los dos chicos como despedida, al igual que la secuencia de recepción: en el andén se atacan simbólicamente para que veamos su entendimiento mutuo y para que veamos que, en el fondo, siguen siendo dos críos. Nos lo muestran al principio y nos sorprenden sus incursiones sexuales, que luego percibimos como propias de la edad, pero más tarde, en el final de la película, cuando el amigo se va, vuelven a pelearse simbólicamente en el andén para despedirse y nos remiten a la imagen inicial: en el fondo, siguen siendo dos críos.

Destacamos también como curiosa, la secuencia en la que Dani y Nico encuentran por primera vez a las chicas y pasan al bar. A su entrada, tres personas, dos hombres y una mujer, acaban su vaso de bebida en una acción profundamente sincronizada, y se vuelven según pasan ellos hasta el fondo del local. Cuando vemos las caras de estos tres actores que están el bar, reconocemos en ellos al autor Jordi Sánchez y a Joel Joan y Mónica Glaenzel, los actores que representaron la obra en el teatro.

No creemos, ya lo hemos dicho, que sea una gran película, pero sí otorgamos al director el logro de sincronizar con un ambiente, el adolescente, y una temática cinematográfica –las primeras relaciones sexuales- que hoy inunda nuestras pantallas (y que viene siendo así desde la antigua y mítica “*El lago azul*”) y otro acierto es el de realizarlo sin ninguna expectativa excesivamente moral o maniqueísta.

La mayoría de este tipo de films suelen ser norteamericanos, porque los europeos tocan estos temas de una manera mucho más lírica, humana o sensible y denotan unas realizaciones que sobresalen luego especialmente.

Cesc Gay no se plantea un compromiso político de defensa de baluartes sexuales, sino más bien una identificación con temáticas sociales actuales que deben ser vistas y oídas y por supuesto, reflexionadas no sólo por adolescentes, sino también por los adultos.

Y como final defenderemos la existencia de películas de este tipo, en las cuales la adaptación es un discurso cinematográfico nuevo. La base literaria se perdió y es una huella borrada casi en la mente de todos.

Está bien adaptar obras, con más o menos acierto, con mayor o menor fidelidad porque llegan a un más extenso sector de público que la literatura, pero no siempre. A veces, es mejor no adaptar, y nos ponemos de parte del profesor Ríos Carratalá (1999 : 221-223) cuando dice que hay obras teatrales que jamás deben ser adaptadas, aunque sean importantes o

incluso paradigmas de un movimiento o época; y que la fidelidad nunca debe confundirse con el mimetismo.

Y eso es lo que ha llevado a cabo Cesc Gay: otro tipo de adaptación.

---

## ENFOQUES DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

---

La Estética de la Recepción se ocupa del lector como categoría literaria, y habla de las diferentes estrategias que funcionan en una obra y que fundamentalmente sirven para atraer la curiosidad del lector.

El antecedente está en las teorías de Tomachevski que trataban de los artificios generados para captar la atención del lector, para orientarlo en su interpretación e intuyó que para ello se utilizaban diversas vías (VORGESCHICHTE –adelantamiento de motivos- y NACHGESCHICHTE –retraso de motivos).

El término técnico “*Horizonte de Expectación*” procede de la Estética de la Recepción propugnada entre otros por Hans Robert Jauss y designa el conjunto de los conocimientos literarios y culturales de los que dispone un determinado público en determinadas épocas.

Desde los estudios de Jauss hasta la llegada a España de estas teorías, con la ayuda del profesor José Antonio Mayoral, ha pasado algún



tiempo y se ha escrito mucho más sobre el tema. Se ha conectado con otras teorías igualmente importantes, pero, en general, estamos hablando de las relaciones entre texto y lector.

Surge en los años 50 en Alemania partiendo del Método Inmanente de textos “New Criticism”. Leo Spitzer habla del texto como de una obra con sus leyes estéticas. No tuvo en cuenta la personalidad del intérprete de una obra, según afirma el dramaturgo Alonso de Santos( 1999: 383), ni tampoco tenía un modelo que permitiera integrar los textos en el proceso de la historia.

Luego vendrían las afirmaciones de Wilhem Wilthey donde empieza a plantearse la participación del lector y aparecen los problemas.

¿Tiene en cuenta el autor a un determinado y posible público?

¿La fama del autor implica su mayor lectura?

Serían cuestiones planteadas en esos momentos. Y otras que aparecen después, por ejemplo:

¿Por qué un texto nos parece estético?

El punto de partida, sigue diciendo Alonso de Santos(1999:353) es la Hermenéutica filosófica, fundamentalmente con Gadamer (con la relación pregunta-respuesta entre texto y lector).

Las afirmaciones de Gadamer fueron adaptadas por antiguos alumnos que se reunieron en torno a la Universidad de Constanza y ahí,

Hans Robert Jauss dio su discurso inaugural en 1967 y sirvió de manifiesto de la nueva escuela. Ese horizonte de preguntas de Gadamar es lo que Jauss llamó “Horizonte de Expectativas”, que no es otra cosa que la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada.

La distancia entre las expectativas del público y su cumplimiento en el texto es denominada por Jauss “DISTANCIA ESTÉTICA”. Si se defraudan esas expectativas se produce un rechazo.

El público asume el papel de MEDIADOR entre la Literatura y la vida diaria (en el plano sincrónico) y puede hacer comprender el encadenamiento entre un texto antiguo y nuevo ( en el plano diacrónico) .

Jauss propone el estudio de la historia de la recepción de un autor o un texto a través de las épocas o bien limitarse a la elección de los años que marca la Historia de la Literatura.

Y le cabe la duda de si existen tantos horizontes de expectativas , es decir, tantos sentidos de un texto como lectores.

Queda por saber cómo reconstruir ese horizonte de expectativas y cuál es el punto común de los diferentes sentidos históricos de un texto en el transcurso de los siglos. E incluso se dice que hay que partir de la diferencia entre texto (pura potencialidad) y obra (conjunto de sentidos constituidos por el lector a lo largo de la lectura).

Se llega, pues, a hacer del lector un COAUTOR.

Las objeciones se dan cuando esa reconstrucción sólo se puede hacer en el caso de un público muy reducido y observan que no han tenido en cuenta los componentes pragmáticos o sociales del horizonte de expectativas.

La función emancipadora de la Literatura es la que asegura el éxito de la Estética de la Recepción ya que esa manera de ver permitiría introducir los hechos sociales en la historia literaria, sin prescindir del idealismo burgués y sin caer en el marxismo como única alternativa.

De todos modos la “percepción” ya había tenido otros nombres con distintas aplicaciones.

Hoy también existe la consideración de definir la Teoría de la Recepción como intento de investigación de las condiciones tanto internas como externas de los juicios de valor estético.

Y debemos hablar también de la contribución de Egon Schwarz que diferencia a los lectores en grupos condicionados socio-históricamente. El objetivo final es obtener una correlación de estadísticas textuales y estadísticas de recepción a través de la cual se aclare cuáles son los elementos de forma que los producen.

No podemos olvidar a Bernhard Zimmermann y a Kreuzer que estudian cómo influye el público en la producción literaria y en su orientación.

No interesa sólo cómo se percibe la literatura a través de los tiempos, sino analizar también la mediación de la actitud receptiva, variable también a lo largo de la historia, y lograr describir las formas en las que se recibe la literatura.

Jauss observaba tres factores en el horizonte de expectativas:

1.-Por las normas conocidas o Poética Inmanente del género literario.

2.-Por las relaciones implícitas con obras conocidas del entorno de la Historia de la Literatura.

3.- Por oposición de ficción y realidad de función poética y práctica de la lengua.

Y surge el concepto de HECHO NUEVO PUNTUAL , capital para la Teoría de la Estética de la Recepción con el que se describe cómo la norma estética va modificándose con el tiempo por el público y hace que las obras anteriores de gran éxito cambien por otras.

El profesor Alonso de Santos(1999:45) afirma

**Frente al método de estética de la recepción cuyo concepto de público sigue siendo abstracto y no permite reconocer una base sociológica, una**

teoría de la recepción fundamentada sociológica e históricamente se pregunta por las estructuras sociales de la sociedad de la literatura y analiza la aparición y evolución de las disposiciones receptoras en el marco de este análisis de estructuras y evaluando conocimientos que llegan por mediación de éstas.

Otro concepto que debemos mencionar es el de Bourdieu de COMPETENCIA ESTÉTICA .

En sus lecturas, el lector encuentra nuevas experiencias de la realidad, sin chocar con sus obstáculos.

Lo que intentan es que la Historia de la Literatura no siga siendo como hasta ahora sólo la historia de los autores y las obras, sino que debe incluir al lector, oyente u observador.

Con las tesis del 13 de abril de 1967 se intenta apartar a la literatura del Positivismo, del Inmanentismo y de la Comparatística.

Y sigue interesándonos especialmente el concepto de Expectativas: LO QUE INTERPRETA CADA CUAL SON EXPECTATIVAS y así nos preguntamos por qué hacen eso los personajes en esas situaciones, por ejemplo.

Y el texto permite variaciones interpretativas. Esta pluralidad, siguiendo a Alonso de Santos( 1999:60), constituye el carácter estético del texto y da a un análisis de la recepción especiales posibilidades “que la comprensión previa del mundo, de la vida de los distintos estratos de lectores va a asimilar o incluso alterar”.

Es lo que se llama LIBERTAD DEL LECTOR

La obra no es nada sin su efecto, que es la recepción, y ese juicio del público condiciona a los autores.

El Horizonte de Expectativas lleva a definir en modelos al lector: lector ideal, normal, ficticio, real, implícito frente a explícito,...

W. Iser define LECTOR IMPLÍCITO al “carácter de acto de lectura preescrito en el texto” o con mayor precisión la “función de lector inscrita en la novela”

Peter Bürger presenta el enfoque Fenomenológico de Wolfgang Iser en los años 70, por el que todo lo que leemos se sumerge en nuestra memoria y adquiere perspectiva.

Parece que quiere decir que a los lectores nos pueden parecer reales acontecimientos lejos de nuestra realidad y habla de cómo los textos literarios transforman la lectura en un proceso creativo que se encuentra muy por encima de la percepción de lo escrito. El texto activa nuestras capacidades para recrear el mundo que representa la lectura.

Y cada lector lo hace a su modo.

Y hablamos, además, de horizonte de expectativas intraliterarias y extraliterarias.

Ante todo esto, Karlheinz Stierle se pregunta ¿qué significa recepción en los textos de ficción? porque es algo que antes se estudiaba en

Sociología de la Literatura. Y concluye que todos los textos expresan más de lo que quisieran, pero que los textos de ficción solo se pueden interpretar o criticar.

Una cuestión importante es la que descubre el profesor Alonso de Santos(1999:106)

El receptor contesta al estímulo del texto con estereotipos de su experiencia

La recepción, pues, depende de la competencia del lector.

Y llegamos más allá de los textos hasta todos los actos comunicativos en sí. Y, por supuesto, llegamos a las intenciones de los autores.

El objetivo más ambicioso(A. de S. 1999: 169-170) de la Estética de la Recepción es el proyecto de demostrar la FUNCIÓN CONSTITUIDORA DE HISTORIA DE LA LITERATURA. Y significa que la recepción literaria es un factor de la estabilización, problematización, y, evolución de las estructuras sociales existentes.

Y surgen más planteamientos teóricos como la necesidad de saber la solución y el desenlace; y otra necesidad del lector es la NECESIDAD DE

ORIENTACIÓN O DE ENCADENAMIENTO (Einspurung), para entender claramente el texto.

De ahí que veamos que una forma de orientar al comprador son las informaciones de la contraportada y parece ser que cuenta con gran números de lectores la literatura basada en hechos reales y sugiere que debe entenderse en un cierto sentido puesto que ha ocurrido realmente.

Y termina el profesor Alonso de Santos con una nueva formulación:

¿Qué persigue, en realidad, la investigación sobre la recepción?

Y se podría responder:

Ocuparse del lector implícito mejor que profundizar y evaluar la recepción real de las obras literarias, pero también de los efectos creadores, y termina advirtiéndonos de que los autores son y fueron lectores.

Nos hemos dejado muchos nombres en el camino de este resumen, pero nos parece lo más acertado para abrir una vía de entendimiento en todas estas teorías, a veces indescifrables para un público profano.



---

## TEORÍAS Y CRÍTICA LITERARIA

---

Mucho se ha escrito sobre cómo se ha de estudiar un texto literario. Grandes teorías desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX se han ocupado de indicarnos cómo debíamos leer y cómo interpretar lo leído; qué debíamos tener en cuenta para que la lectura llegase a nosotros lo más completa posible y dónde teníamos que mirar y de qué manera.

Se han adaptado a la Literatura teorías relacionadas con la Lingüística fundamentalmente, pero también otras que no debemos olvidar, tales como la Psicología, la Sociología y muchas otras. Métodos inmanentes, historicistas u otros muchos, cuya larga lista no vamos a componer aquí por hartos estudiada en los estudios filológicos, pero sí vamos a insinuar que aquello que comenzó llamándose “Comentario de Texto” ha tenido muchas formas y maneras para descubrir de la mejor manera lo que otros habían escrito, para analizar desde distintos puntos de vista textos y obras, y que ha recibido muchas nuevas terminologías para designar los trabajos de investigación filológica que desde tiempo los estudiosos y críticos están llevando a cabo.

Con la llegada de la Semiótica, se creyó llegar a un gran avance y, posteriormente, se aplicó dicho sistema de estudio, básicamente, a todo y las cuestiones más insospechadas también descubrieron un análisis semiótico que, a veces, rozaba los límites de lo inverosímil.

También llegó el momento de la saturación de estos estudios y hoy siguen otros caminos y otros derroteros que, desde la postmodernidad, animan nuevas formas de investigación literaria, que como siempre, terminarán extrapolándose a otros estudios y otros estudios entrarán en la Literatura, pues, al fin y al cabo, la investigación debe hacerse desde todos los centros de interés, de ahí que se interrelacionen siempre todos los caminos dedicados a llegar a algo nuevo.

Estas teorías literarias siguen contestando a preguntas tales como

-¿Cuál es la imagen de un autor con motivo de la lectura de sus obras?

-¿Hasta qué punto está dominado nuestro juicio por una obra clasificada de clásica?

-¿Qué ocurre en nosotros durante la lectura?

-El lector ¿solo se reencuentra a sí mismo o es capaz de aprender algo fuera de sí?

-¿Se pueden desenmascarar todos los significados de un texto?

Y al hilo de todas estas cuestiones debemos referirnos, por supuesto, al crítico literario, que tanto influye en nuestros conocimientos previos al texto y posteriores a él y su lectura.

No podemos perder de vista que es un sujeto comprometido con el objeto estético (texto, obra de teatro), que no recibe lo mismo que cualquier lector corriente lee, y que tampoco interpreta en la misma medida que cualquier lector.

El crítico tiene que buscar sentido a lo que lee, como parte integrante de la creación. Debe interpretar y analizar, teorías y prácticas muy utilizadas en relación a los textos literarios, y forzosamente, todas estas cuestiones intervienen y condicionan la lectura de cualquier persona. Las influencias que recibe cualquier lector son múltiples antes de la lectura (promociones , ventas, premios), durante la lectura (juicios comparativos con otras personas, críticas literarias ,...) y después de la lectura (formando parte de encuestas, análisis y otros). Todo contribuye, y más, desde que se ha elevado al lector a ser una categoría literaria más.

Decía George Steiner, con un juicio acertado, que alguien que lee es también alguien que lo hace con un lápiz en la mano.

---

## TEORÍAS Y CRÍTICA TEATRAL

---

De todos los tipos de análisis literario, nos interesan especialmente en el estudio que estamos llevando a cabo, los relacionados con los textos dramáticos y su puesta en escena, es decir, aquellos que venimos llamando textos espectaculares.

Patrice Pavis nos habla, desde la actualidad, de distintos métodos y cuestionarios dedicados a analizar el hecho teatral, algunos de los cuales figuran en el anexo próximo. Y aquí, en España, varios profesores universitarios: Urrutia, Ríos Carratalá, Berenguer, Pérez Rasilla, o las profesoras Peña-Ardid o Ragué-Arias han utilizado diversas metodologías para estudiar los textos y su puesta en escena.

La SEMIOLOGÍA intenta superar a la crítica tradicional y, en el caso del teatro, se interesa más por el texto que por la representación.

Y no debemos dejar de mencionar el modelo NARRATOLÓGICO. La NARRATOLOGÍA distingue sus componentes y no solo en el texto sino también en la escena. Se ha desarrollado especialmente bien en los

ámbitos del análisis del relato y del filme y no ha dado los mismos resultados en el teatro. Tal vez sea porque lo consideramos desde el ángulo de la mimesis y en lugar de preguntarnos por lo que representa miméticamente observamos lo que se cuenta, cómo se cuenta, quién lo cuenta y desde qué perspectiva.

E incluso debemos plantearnos el estudio de lo no representable.

Por tanto, dice Pavis (2000: 418-419)

**Para un análisis atento al producto final de la puesta en escena, pero también de las raíces de su formación, conviene inventar una teoría que aborde tanto la producción como la recepción**

y él a eso lo llama TEORÍA PRODUCTIVO-RECEPTIVA.

Respecto a los espectadores, en el caso del teatro nos preguntamos hasta dónde llega la influencia del público en el actor, en la duración del espectáculo en cartelera, etc, etc...

Una obra de teatro acumula todas las miradas en un punto y todos lo perciben a la vez., en cambio, una película, por ejemplo es percibida de forma más personal.

La PRAGMÁTICA AUDIOVISUAL también se ocupó de rehacer el proceso creativo de una puesta en escena y estudiarlo desde todos los factores que la componen, incluidos los espectadores (posteriormente), puesto que lo que interesaba era el contexto situacional.

Pero los problemas en el análisis de los espectáculos son diversos, en el momento en que aceptamos, por ejemplo, que una representación nunca es igual a otra, por lo tanto ¿quién se atreve a decodificar un espectáculo de este tipo?

La SEMIOLOGÍA DEL ESPECTÁCULO se fundó en la visualidad y definió sus unidades como signos de lo visible convertido en legible a través de un lenguaje escénico. Visión y audición son los sistemas de recepción de los espectáculos, pero se debe ir más allá. Después de la semiología llegó la ANTROPOLOGÍA, que partía de un espectador-antropólogo que tiene que evaluar una experiencia global y extranjera que no puede comprender a menos que frecuente el espectáculo, o que viva con él mientras dura la representación. debe tener en cuenta el modo de narrar y de escribir sobre el objeto que se describe.

Aplicadas a las prácticas espectaculares, la semiología de la cultura y la antropología cultural toman el relevo de una semiología que se ha vuelto demasiado general o demasiado técnica. Al final lo que hacen es contar el espectáculo, convertirlo en una descripción. La antropología ha superado a la sociología, en este sentido, pero sigue teniendo en cuenta, y debe hacerlo, las diversas influencias culturales que modelan la representación.

Y después de éstas, otras teorías han ido llegando como la DECONSTRUCCIÓN.

Hoy se puede hablar de pluralidad de métodos para analizar espectáculos pero además de estudiar las teorías sobre el teatro como espectáculo debemos hablar también de la CRÍTICA LITERARIA DE TEATRO.

Son muchos los factores que intervienen en un espectáculo; a veces es simplemente un “boca a boca” sobre la calidad, otras veces es la crítica (recordemos lo que al respecto decía Guillermo Heras sobre el crítico de EL PAÍS), que en ningún caso se puede despreciar, porque sí está comprobado que los espectadores de teatro leen las críticas que aparecen en revistas y periódicos.

Además, el espectador de teatro responde a un perfil bastante estudiado (véanse los anexos) y concreto, que, como decimos, suele ir al teatro por la obra (por ser muy conocida o novedosa completamente), por el montaje del director, por los actores y, por supuesto, por lo que se dice de ella.

Todo ello debemos tenerlo en cuenta para hablar de la recepción en teatro. Y...¿qué nos lleva a decir que ese espectáculo está o no logrado?

Tal vez simplemente el hecho de haber logrado un encuentro entre el espectáculo y el espectador.

---

## TEORÍAS Y CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

---

Metz llamó al **lenguaje cinematográfico** ESTILÍSTICA o RETÓRICA pues como ellas “tiene un número determinado de disposiciones más o menos normalizadas de elementos de base no normalizados”.

Lotman habló de similitudes entre SINTAGMÁTICA DEL MONTAJE y SINTAXIS DE LAS LENGUAS, partiendo del plano como unidad mínima de la estructura y significación fílmica

IMÁGENES = FONEMAS

PLANOS = PALABRAS

ARTICULACIÓN DE VARIOS PLANOS = FRASE

SECUENCIAS = VARIAS FRASES

SEGMENTOS MÁS GRANDES = TEXTO FÍLMICO

La ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN amplió sus estudios con estos campos y vio dos receptores inmanentes: el “lector” y el “espectador” implícitos, respectivamente. Ambos resultan de la suma de elementos formales y diegéticos ( qué se narra y qué forma parte de esa narración) del



propio discurso y con este discurso vemos cómo lo reciben sus destinatarios. Y así se comprende el arte de la narración a medio camino entre la fenomenología de la lectura y la inmanencia.

En los años 60 y 70 se desarrolla el ANÁLISIS ESTRUCTURAL del relato aplicado a la Literatura y a otras artes como el cómic, el film, etc.

La SEMIOLOGÍA ha sido acusada de aplicar mecánicamente el modelo lingüístico a otros dominios distintos de la Literatura y especialmente a las prácticas sociales y artísticas.

Más tarde se llegó a lo que fue llamado DESEMIÓTICA. Desde la Semiología demasiado taxonómica y fragmentadora, con ayuda de la Hermenéutica y la Pragmática alemanas y de la Fenomenología (Derrida y otros) se llegó a acuñar este término, cuyo representante es Lyotard que puso en tela de juicio el término “signo”.

Patrice Pavis, ya mencionado en otras ocasiones, dice que la segmentación semiológica es absurda y la fenomenología habla del acontecimiento espectacular como una percepción global. Pero la segmentación se sigue produciendo en los estudios, especialmente del texto

En los 70 y 80 se efectuaron los estudios de ENUNCIACIÓN. También se aplicaron los estudios de Narratología y otros.

Y por último destaca también la SOCIOSEMIÓTICA para tener en cuenta las cuestiones ideológicas, a la manera en que un contexto socio-económico-cultural ancla y constituye los signos.

Y se desarrollan otras teorías.

Es curioso el estudio de los espectadores en el cine, donde el director de cine es considerado como autor y el horizonte de expectación le indica el límite de familiarización del público con los modos de hacer y por así decir, suministra criterios que permiten ponderar lo convencional o lo vanguardista de una obra.

Y no queremos olvidarnos de la PRAGMÁTICA, que analiza las relaciones que el texto establece en los sujetos y con los sistemas culturales que lo envuelven, tanto en el momento de la emisión, como en el de la recepción ; tales relaciones, parcialmente, se descubren o actualizan en las lecturas. Y de ahí pasa a los textos espectaculares ( teatro, cine...)

La pragmática se ha ocupado del acto productivo, del acto comunicativo y del acto receptivo, llegando en esto último a cuestiones derivadas, como por ejemplo, estudiar la difusión, los efectos sociales, creación de ambientes de opinión, movimientos afectivos, etc...

Todo esto es prácticamente el final de multitud de teorías relacionadas con el estudio del cine desde sus comienzos. Ya en los primeros tiempos del cine surgieron voces para dar cuenta del soporte

narrativo en el que se basaba el cine y las polémicas que estos criterios suscitaron. A partir de ahí se han ido montando y desmontando diversas teorías que pasamos a resumir ( a grandes pinceladas), siguiendo al profesor Sánchez Noriega (2002:81-94)

-Estéticas formalistas, con Hugo Münsterberg, que dedica su primera parte de la obra a la psicología del cine: rechaza la pasividad del espectador y cree en el activo con estímulos sensoriales. Dice que el cine es el arte de la mente y ocurre mediante la atención, la memoria y las emociones. No cree en la censura porque la película no es real y dice que la validez estética radica en su capacidad para transformar la realidad en objeto de imaginación.

-Rudolf Arheim considera que el cine no puede ser arte si se limita a la representación de la realidad ya que, entonces, el cineasta no puede crear.

-Bela Balázs considera que hasta Griffith el cine es teatro filmado debido al condicionamiento industrial-económico. Y en un principio tomado por espectáculo popular, alcanzó su madurez expresiva gracias al primer plano, el encuadre y el ángulo y el montaje.

La materia prima del cine, cree, no es la realidad, sino el tema fílmico, por ello el cine fracasa cuando como en las adaptaciones busca temas que no le son propios.

Se puede criticar o contestar la realidad con distintos métodos, pero no sustituirla. Y critica el cine de Hollywood, porque el espectador suprime la distancia y se sitúa dentro del espacio de la ficción.

-Siegfried Kracauer y André Bazin tienen en común su reivindicación del realismo existencial (el cine como reflejo del mundo) en función del realismo técnico ( el cine como reproducción de la realidad).

En “Teoría del cine” (1960) dicen que el cine debe analizar las personas y cosas con actitud de científico y devolver la realidad de los hechos. El cine es testigo más fiel del mundo que la fotografía. En cuanto a las inclinaciones naturales del cine se aprecian en la ilusión de realidad y el rechazo de la teatralidad, los hechos fortuitos, la ausencia de límites en documentales u otros y lo indefinido de situaciones indeterminadas. Resumiendo, la inclinación del cine está en captar el flujo de la vida, los hechos y acontecimientos cotidianos, las vivencias de las gentes, etc...

Bazin defiende el realismo ontológico del cine. En la base de la creación y la experiencia estética está la obsesión reproductora que trata de vencer a la muerte mediante la detención del tiempo. La fotografía lo consigue y el cine lo mejora. Hay una relación ontológica entre la realidad

y el cine de forma que el realismo cinematográfico es triple: psicológico, técnico y estético. Y para que se vea real debe prescindir de trucos y falsificaciones.

-Edgar Morin parte de que la fotografía tiene un alma, provoca la emoción y es objeto de culto. La fotografía es objetiva pero también subjetiva por la experiencia psicológica y la dimensión antropológica y lingüística.

Morin estudia los procedimientos de implicación del espectador en sus diversas perspectivas, desde la técnica cinematográfica a la psicología de la recepción y en particular a los mecanismos de proyección e identificación. Tiene en cuenta la visión mágica de la infancia de la humanidad que propicia el sentimentalismo. Lo irreal transporta a lo real y nos lleva al primero, no hay falsedad, sino que los datos se aprecian desde los deseos o las expectativas.

-Jean Mitry: para él el lector imaginaba su propia novela y el espectador de cine se ve liberado de esa tarea porque ya ve representadas las imágenes en la pantalla. La imagen sirve para mostrar y significar y remite a lo representado y a la representación. Mitry desarrolla todo un sistema donde estudia las estructuras y las formas del cine, de ahí que rechace la semiótica.

-Christian Metz distingue por primera vez lo cinematográfico (producción, industria...) de lo fílmico ( el film como texto) y llega a la conclusión de que el cine tiene sistemas específicos de expresión (imágenes, grafías, música, etc, etc), pero ve que no es igual que la lengua, incluso que no está destinado a la comunicación como aquella, sino a la expresión. Por eso amplía el campo de la semiótica para estudiar el cine como lenguaje (texto, mensaje, código y sistema) y elabora la Gran Sintagmática en un intento de categorizar los procedimientos o las estructuras narrativas que existen en el cine a nivel de sintagmas. También habla de distintos códigos y subcódigos y se ocupa de analizar cómo está organizado un filme, a partir del uso de los códigos y las opiniones que ha tomado el realizador. Le interesa tanto la estructura como la escritura, porque lo que pretende no es teorizar, sino analizar, es decir, la práctica concreta.

-Teorías psicoanalíticas han sido aplicadas por Metz y otros : Bellour, Baudry, Lebovici, Oudart o Kuntzel. Tratan de manejar el material analizable para acceder al subconsciente del director. Las imágenes cinematográficas son equiparables a los sueños y el proceso de visionado de un filme tiene un paralelismo con sucesos del psiquismo humano. Y para el espectador la contemplación del filme en una sala oscura es similar a la dinámica del sueño, aunque con diferencias. Ofrece la novedad de

tener en cuenta el significado del texto fílmico y el proceso de elaboración del significado a través de la subjetividad del espectador y tiene en cuenta las fantasías que suscitan en el espectador.

Mentz y Baudry teorizan sobre la interrelación entre lo psíquico, lo social y lo tecnológico y hablan de cómo el cine busca la satisfacción del espectador y todo lo que contribuye a este propósito, incluso la regresión del espectador a su etapa de infancia. La construcción del espectador es fundamental. Alain Bergala se pregunta: ¿cuál es el deseo del espectador en el cine? ¿qué espectador está inducido por el dispositivo cinematográfico? ¿cuál es el régimen metapsicológico del espectador durante la proyección? ¿cuál es el lugar del espectador en el desarrollo del film propiamente dicho?

Mentz plantea tres elementos: la identificación especular, el voyeurismo/ escopofilia (placer de mirar que se dirige a la mujer) y el fetichismo. Sandy Flitterman-Lewis habla de los siguientes factores en la construcción psicoanalítica del espectador: la regresión y la escisión de la creencia, la identificación, las estructuras de fantasía y el ocultamiento del enunciador.

También en los 70 y como consecuencia de todo esto, surge la TEORÍA FEMINISTA DEL CINE, con abundantes estudios sobre películas donde se analiza el rol de la mujer, con planteamientos a priori

donde se ve que el cine está hecho por hombres y la mirada de él lleva a la escopofilia o al narcisismo. La presencia de la mujer lleva al sadismo o al fetichismo y encontramos trabajos ( Claire Jonson, Mary Ann Doanne) que tratan de la mujer como espectadora que adopta un rol masculino que niega su diferencia sexual y surge el término “mascarada”.

Kaplan, por fin, distingue entre un espectador histórico o real, un espectador hipotético construido por el texto fílmico y un espectador femenino contemporáneo que posee conciencia feminista, y por tanto, está en condiciones de hacer interpretaciones alternativas.

A todo ello se añaden los estudios sobre cine hechos por mujeres, las directoras de cine y todo un mundo femenino que hacen tambalearse los que creían cimientos fuertes.

-La semiótica del cine de Mentz lleva a una “segunda semiótica” para analizar el relato y basada en el estructuralismo y el formalismo ruso. Analiza el narrador, el punto de vista, la diferencia entre historia y discurso, el espacio, el tiempo, los personajes, el final,... elementos todos, que vienen desde Sklovsky y Propp hasta Chatman, Genette y otros.

-Por fin, fijaremos nuestra atención en los últimos estudios de David Bordwell que se ha ocupado del lenguaje cinematográfico, de la interpretación y crítica del cine, del cine clásico norteamericano y de la forma del cine narrativo. Sus análisis proceden de la psicología cognitiva y



del formalismo y para él el espectador es un componente activo que reconstruye la historia a partir de unas instrucciones y esquemas que le proporciona la interpretación. El espectador reconstruye la historia durante el visionado y aunque le puedan hacer sugerencias de distinto tipo, para eso dispone de capacidad cognitiva que le ayude en esa tarea.

Las perspectivas semiológicas, estructuralistas, narratológicas o cognitivistas constituyen aproximaciones al texto fílmico en cuanto tal y utilizan herramientas de teorías diversas para analizar, pero LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA ubica ese texto en el contexto industrial, cultural, social, político o histórico, es decir, trata de analizar la situación comunicativa y el acto mismo de la comunicación cinematográfica en que tiene lugar el visionado del filme, y cómo y en qué medida ese contexto determina el propio texto.

Roger Odin es quien ha destacado en este estudio. Dice que el significado del filme viene dado por el emisor y el receptor a través de unos modos de producir sentido que existen en nuestra sociedad: el modo espectacular (entretenimiento), el modo ficcional (implica al espectador en lo que le ocurre al protagonista), el modo energético (produce reacciones sensoriales), el modo privado (ámbito familiar), el modo documental (informa sobre lo real), el modo argumentativo (películas didácticas), el modo artístico (filme obra de un autor) y el modo estético (llama la

atención por su forma). También este teórico estudia las instituciones que aseguran la recepción del filme.

Por otra parte nos recuerda el profesor Sánchez Noriega las teorías más comerciales. Entre ellas destaca la de Nazareno Taddei respecto a la lectura crítica del filme para interpretar la obra cinematográfica desde la perspectiva del espectador con tres niveles : lectura concreta (narrativa): argumento, historia, estructura, personajes, relato; lectura artística (elementos lingüísticos) y lectura temática para llegar a la idea central.

O bien tener en cuenta la lectura situacional (el filme dentro de la filmografía, de la historia del cine y del ámbito sociocultural en que se inscribe) y la lectura valorativa por la que se hace un juicio global sobre el film en cuanto recibido.

Ramón Carmona también habla del análisis del film en dos procesos: elementos del objeto fílmico y el sentido que realiza el espectador.

Otros nombres da el citado profesor Sánchez Noriega y termina resumiendo con Jesús García Jiménez los modelos de análisis (que hemos visto hasta aquí) en los siguientes:

a-Modelo gramatical (Barthes, Todorov, Greimas, Pasolini; Mentz,Eco) que toma como referencia el sistema de la lengua y trata de encontrar paralelismos en la narrativa y el audiovisual.

b-Modelo comunicacional: funda su existencia en el emisor, receptor, etc.

c-Modelo semiológico que aísla rasgos pertinentes del texto fílmico para dar cuenta de la totalidad.

d-Modelo actancial (Propp) que identifica unas funciones al relato y a los personajes.

e-Modelo fenomenológico (Morin) ,muy diverso.

f-Modelo estructuralista de inspiración en Saussure

g-Modelo pragmático de carácter ecléctico e inductivo.

Siempre sin olvidar los enunciativos o de punto de vista, pero se dice que hay que reivindicar los temas en el análisis del film, porque, a veces, la temática es más interesante que la estructura o los elementos formales

Y para terminar añadiremos algo sobre la recepción y el cine. Se fundan en la sociología y el profesor Sánchez Noriga, basándose en estudios de Ian Jarvie, plantea cuestiones relacionadas con el público: composición, proceso de recepción del film, componentes psicológicos, tecnológicos y otros, evolución en la asistencia a las salas, variables de género, cultura, etc., determinaciones industriales (venta por lotes,...),

interdependencia del cine y el público, es decir, cómo se proporcionan los temas, preocupaciones, etc.,

Y llega a la conclusión de que este estudio traspasa todos los campos de estudio.

Surgen las cuestiones del cine como válvula de escape, de ensoñación, de personajes ideales con los que identificarnos (proyección especular), que ya han tenido en cuenta teóricos, aquí citados, del estudio cinematográfico (Morin, por ejemplo), aunque existen otras teorías que debemos mencionar que relegan al espectador y otras que le dan la categoría de elemento de estudio, que nosotros defendemos que, sin duda, tiene y se refleja en la fenomenología de Morin, la teoría psicoanalítica del cine y el cognotivismo de Bordwell. Y últimamente las de Stuart Hall y David Morley, del grupo de Estudios Socioculturales de Birmingham, que tienen en cuenta al espectador no como algo abstracto sino enmarcado social y culturalmente.

Por tanto, el significado del texto depende del contexto social del espectador, la dialéctica entre la ideología del film y la del espectador y que el estudio del consumo de películas debe ser eminentemente práctico con encuestas y similares, que proporcionen datos reales y objetivos.

Nunca se ha tenido en cuenta al espectador en el sentido individual, sino que ya la industria cinematográfica habló siempre de los gustos del

público, o las cuestiones políticas referidas al consumo cinematográfico, pero está claro que el cine siempre ha tenido en cuenta al espectador para rentabilizarlo al máximo, porque el espectador ya viene al cine condicionado por las estrellas, los géneros cinematográficos y los recursos tecnológicos espectaculares e incluso la promoción publicitaria.

Siguiendo con el profesor Sánchez Noriega, nos hace ver a la industria como marcador del público: estreno de pocos títulos y muchas copias de ellos, venta en lotes con otros títulos poco importantes que eliminan del mercado películas importantes o de otros centros: orientales, latinoamericanas, y nos hace reflexionar también en la observación de que parece que el sector prioritario hacia el que se dedican son las películas infantiles y de adolescentes con lo cual se llega a la infantilización del público cinematográfico.

Pero el cine está siendo desplazado por otros inventos masivos de recepción tales como la televisión y el vídeo y el DVD.

El cine se ve masivamente en la televisión, pero la enumeración que hace el profesor nos da datos curiosos:

- Películas de calidad en horarios de madrugada
- Ausencia de cine en blanco y negro e incluso mudo.
- Preferencia por géneros populares: acción, aventura

-Dificultades de recepción por fragmentación publicitaria, desatención, malos formatos

Y respecto al vídeo y DVD la posibilidad de vuelta atrás que antes solo proporcionaba la lectura, y repeticiones, supresiones, que dan otra lectura cinematográfica.

Al mismo tiempo existe la posibilidad de las cinematecas, películas de culto, productos complementarios( making-off, bandas sonoras,...), y las consideraciones tradicionales sobre la magia del cine, la fascinación y todo eso, ya no se dan, son cuestiones irrelevantes.

Y respecto a la crítica cinematográfica, anota que según las encuestas siguen siendo el primer factor para elegir una película, aunque los cineastas las minusvaloran y el profesor dice que son necesarias como forma normal de reacción ante cualquier evento de nuestra vida., pero también resalta el gran intrusismo en la función periodística al respecto o los diversos factores que intervienen en una crítica al margen de los propiamente cinematográficos.

Sobre las líneas o perspectivas críticas se define en las siguientes:

-Cinéfila: sobrevaloran aspectos parciales como la técnica o los actores aunque desprecien valores importantes.

-Culturalista. Contextualiza la película en el quehacer del director.

-Moralista

-Ensayística: Se aprovecha la película para escribir sobre el director, o el tema o para analizar la sociedad.

Y termina diciendo que un crítico debería ser independiente de los intereses de las distribuidoras, no depender de sus propios gustos, que la crítica esté comprometida con lo real, de un modo diferente y particular, educadora, pero no didáctica, razonada y razonable y arriesgada. Esta última característica es la que más nos seduce por la innovación y la originalidad que una crítica puede aportar. Y por supuesto, debe tener un conocimiento de cine profundo en historia, estética y capacidad de análisis, y conocer bien el contexto total de la película (industrial, sociocultural y artístico).

Nos unimos a él cuando añade que en la valoración se deben tener en cuenta las pretensiones del creador de la obra, la originalidad y el tratamiento y código particular de la película. Pero también es cierto que cada obra tiene su público y en cine esto se observa más.

Gracias al profesor Sánchez Noriega nos sentimos más cercanos a todas las teorías que sobre el estudio del cine se han propuesto y que, por otro lado, simplemente nos sitúan en el marco de salida de otras que vendrán.

---

## LA DECONSTRUCCIÓN

---

Ramón Carmona (1996:248) habla de deconstrucción del espacio textual fílmico como límite de pertenencia para elaborar la lectura de un film.

En una película se encuentran unos códigos significativos que permiten una relación entre emisor y receptor. Significa que en la estructura del film hay ciertos elementos regidos por ciertas reglas que pueden ser analizados, es decir, DECONSTRUIDOS.

En primer lugar un film es realizado por alguien (individuo o colectividad) y recibido por alguien y estos datos existentes deben ser analizados. El análisis de esos dos factores permite abordar los modos de producción y consumo. Aunque pertenecen a la exterioridad del espacio textual del film pueden ser estudiados como pertenecientes al espacio textual. El valor en el mercado del director, actores, etc.. conlleva la existencia de un horizonte de expectativas para el público espectador antes de ver incluso el film. Es esa posibilidad la que nos permitirá



## DECONSTRUIR e ir más allá de lo que hemos llamado “LÍMITES DE PERTENENCIA”

Los elementos que participan del espacio textual, según Carmona, son: cómo se comunica y cómo se recibe. Ahí entraríamos en lo que se conoce como AUTOR IMPLÍCITO ( Metanarrador: intención del autor, qué es lo que quiso o no quiso decir es una marca textual precisa por haber elegido unos procedimientos y no otros para estructurar el plano, etc.). Y, el ya mencionado en capítulos anteriores, ESPECTADOR IMPLÍCITO determina la clave que explique cómo ha descodificado, y desde dónde, para entenderlo. También parten de ahí las nociones de NARRADOR Y NARRATARIO estudiadas por Casetti y Di Chio con diferentes tipos.

Además debe estudiarse EL PUNTO DE VISTA (posición física, juicio de opinión,...) que la FOCALIZACIÓN estudia con los valores perceptivos( desde que posición óptica se ve), conceptual ( desde qué estructura de conocimiento previo entendemos lo que vemos) e ideológico (desde qué sistema de creencias aceptamos o no, lo que vemos tal como se muestra)

Y todo ello se selecciona en función del valor que le damos y de ahí surgen las posiciones de la cámara , la banda sonora, la voz narradora, y sus tipos. Todas estas reglas de composición suponen la elaboración de un complejo sistema de códigos que obligan a leer dentro de lo que definíamos

como LÍMITES DE PERTENENCIA. Pero todo tiene que ver con la ideología que llegue al texto. Y el proceso objetivo de comunicación se funda en la práctica de la deconstrucción de construir y constatar hipótesis y teorías. Y aquí encontramos los que se han llamado, a veces peyorativamente, comentarios “feministas”, es decir, teoría fílmica feminista, que, antes que una modalidad más de aproximación al discurso cinematográfico, busca historizar y deconstruir los fundamentos que rigen las diversas tipologías de análisis y comentario.

No es un método más, como vimos en el apartado de las teorías, sino una forma nueva de mirar y en consecuencia de construir sentidos con nuevas posibilidades en el comentario de textos fílmicos.

Estas teorías del sentido se han llevado a cabo en los últimos años por Claire Johnston (1978), Janet Place (1980) y Giulia Colaizzi (1988) que han estudiado el llamado cine clásico institucional. Con films como “*Perdición*” (Billy Wilder, 1944) tratan de leer lo que dice el film contra su propia estructura y con “*Dance, girl, dance*” (D. Arzner, 1940) comentan cómo el uso irónico de las reglas de la narración permiten la construcción de un sentido contrario al que parece tener su estructura.

Este tipo de estudios sirve muy bien para ver los cambios significativos en los llamados “remakes”, y los cambios de todo tipo que van de una versión a otra.

Patrice Pavis habla de DECONSTRUCCIÓN respecto a los espectáculos (obras de teatro en su puesta en escena) cuando esta puesta en escena se presenta en forma fragmentada, sin que exista la posibilidad de fijar un sentido estable, pues cada fragmento parece oponerse a los demás.

La puesta en escena que parte de un texto se puede deconstruir si se abre a una multiplicidad de sentidos contradictorios y se demuestra con ello la imposibilidad de que la representación se concrete en una sola y buena lectura ( teorías filosóficas de Derrida).

Pavis (2000: 311) señala cómo ciertos grupos de teatro indican cómo está construido su espectáculo, es decir, deconstruyen su estética, pero también se vuelve contra ellos.

**Pensemos, por ejemplo, en la relación entre el texto y la escena: aun cuando la puesta en escena intente reservar un espacio de neutralidad entre el texto dramático y el dispositivo escénico, la práctica de la puesta en escena llena rápidamente este espacio de una manera “autor-itaria”, puesto que la puesta en escena, en tanto que escritura escénica y sujeto de la enunciación, es quién decide quién da sentido tanto al dispositivo como al texto dramático. aun cuando el director de escena finja no querer comprometerse con el texto, la puesta en escena sugerirá un vínculo entre texto y dispositivo escénico. Si el vínculo consigue permanecer abierto, será el espectador el que realizará la hipótesis y supondrá que el vínculo es metafórico, escenográfico o del acontecimiento (por retomar las teorías de Lehmann). Por lo tanto, habrá necesariamente deconstrucción del texto por parte de la escena ( o, si no hay texto, de un sistema escénico por parte de otro). Más globalmente, la puesta en escena, por su inestabilidad congénita, dará fácilmente la impresión de que se deconstruye a sí misma. La deconstrucción se lleva a cabo, por así decirlo, en “bloque”, y n mediante el detalle de los análisis o la pluralidad de sus métodos.**

---

## **TEXTO LITERARIO, TEXTO ESPECTACULAR Y TEXTO CINEMATOGRAFICO**

---

Los textos literarios tienen como finalidad indiscutible llegar a los lectores, pero el teatro como espectáculo puede llegar a ser o no. No todos los textos dramáticos llegan a representarse, pero sí pueden ser leídos. Es más, podemos decir que todos los textos literarios, independientemente de su género, sirven para realizar comunicación. Comunicación en solitario (uno a uno : texto leído : autor- lector), o colectiva en pequeños grupos (uno a varios : texto espectacular: autor/director - espectadores) o comunicación de masas ( varios a varios : texto cinematográfico: guionista/director/ artífices del film- espectadores).

El espectador de teatro tiene mucho que ver con el de la televisión y el cine, de hecho pueden ser los mismos. Pero en la comunicación teatral existen medios como la representación en vivo que no se dan en el cine ni la televisión. Hablamos de la percepción directa, y hablamos también de la

relación teatro-espectador en compañía, que tampoco tiene que darse en los otros medios.

Virginia Guarinos destaca la distancia próxima que se produce en el teatro para implicar al público sin llegar a facilitarle el tacto. Y llega a una conclusión que nos parece muy acertada:

El público sabe que todo es apariencia.

Así pues, el texto literario precisa de una intimidad, una complicidad entre el autor y el lector; el texto representado implica a más personas : el autor delega en el director ( a veces, son la misma persona) y la complicidad se puede dar o no entre más gente y por fin en el texto cinematográfico intervienen muchas personas en llevarlo a cabo y lo pueden recibir simultáneamente millones de espectadores.

---

## **EL LECTOR COMO CONOCEDOR DEL DISCURSO**

---

La obra literaria va al ritmo que decide el lector y permite volver sobre fragmentos ya leídos. ¿ Por qué? Pues, simplemente, porque nos gustan. Por eso elegimos una y otra vez a los mismos autores o nos renovamos con las relecturas que tanto nos satisfacen. Nos gusta saber qué va a pasar, aunque nos equivoquemos, porque creemos que ya dominamos la técnica o la temática de tal o cual autor.

Y a los autores les pasa lo mismo. Juegan con esos lectores que las encuestan les dicen que les siguen fielmente y ese juego es precisamente lo que nos une.

Las profesoras Isabel de Castro y Lucía Montejo (1990: 129) dividen al lector en tres grados:

- 1.-El lector real (empírico) como sujeto históricamente determinado que lee el texto.

2.-Lector virtual ( o medio típico) supuesto por el escritor según determinadas expectativas, categorías culturales o de gusto, consonancias ideológicas, etc...

3-Lector ideal o modelo como hipóstasis de la perfecta comprensión del texto en la total complejidad de su mensaje.

Hablan de autores que se dirigen a sus lectores, les alaban o les desprecian e incluso Manuel Vázquez Montalbán imagina lo que el lector ante su texto sentirá o entenderá o incluso intuirá.

E incluso ellas mismas llegan a la siguiente conclusión

**Los narradores no pierden de vista al lector, establecen complicidades con él, con amenidad e ironía, con lenguaje sugerente, entremezclando elementos culturalistas y creen que el divertimento puede agradar al lector. Saben hacerles concesiones.**

Está claro que la literatura puede definirse en relación al público.

¿ Y cuando una obra tiene un millón de ventas? ¿Qué significa para un autor que más de un millón de personas hayan leído su obra?

Al escritor norteamericano Jonathan Franzen, autor de “*Las correcciones*”, obra a la que han denominado primera gran novela del siglo XXI le preguntan sobre ello y responde

**No me doy cuenta de lo que representa (...) Pienso en el lector cuando escribo. Parte de mi aprendizaje como escritor ha consistido en ver cómo la gente puede aceptar algo que yo amo. Me parece que la relación entre el lector, texto y escritor es sobre todo erótica, y para escribir un buen libro, de alguna forma, tienes que enamorarte de él. Si tomas un distanciamiento brechtiano, no creo que el libro haga nada por ti. (...) Los libros son leídos por individuos , en una cierta forma de soledad.<sup>281</sup>**

Opiniones muy importantes que se deben tener en cuenta.

---

<sup>281</sup> PUNTÍ, Jordi. *J. Franzen, escritor*. EL PAIS, sábado 4 de mayo de 2002, p. 28



---

## APORTACIONES AL LECTOR Y AL ESPECTADOR

---

A veces son las vivencias de los autores las que vertebran una obra, como confiesa Belbel de su obra “*Después de la lluvia*” ya que parece ser que la escribió como una venganza por no poder fumar durante los ensayos de “*Caricias*” en el Teatro Romea. Y el hecho de ser descubiertos por la empresa supone sanciones.

Los autores, al igual que los directores de escena y los cineastas aportan sus experiencias, sus emociones, su sentir a otras personas a las que curiosamente, ni tan siquiera conocen : los lectores o los espectadores.

Antonio Jiménez Rico, director de películas reconocidas como “*Mi idolatrado hijo Sisí*” dice que él aporta a los espectadores que le otorgan su confianza otro punto de vista , que está basado fundamentalmente en su mundo personal y en su manera de entender lo que otros han escrito.

Lo que un escritor aporta a otros puede ser un universo vastísimo de conocimientos, de ficción, de tantas cosas que los lectores recibimos como novedoso, sorprendente o cercano, entre otros pareceres.

Lo que un director de escena plasma en un escenario es su forma de enfrentarse a los textos y realiza y lleva a cabo aquello que en nuestra imaginación ya teníamos, coincidiendo o no en ese universo recreado exclusivamente para nosotros, para nuestra mirada.

Y, por fin, lo que aporta un director de cine es más personal y más variado, por lo que las versiones cinematográficas nos aportan algo más.

En todos los casos, lo que está claro es que todas las aportaciones que nos hacen como lectores o espectadores sirven siempre para enriquecernos, para engrandecernos, para hacernos evolucionar.

---

## **RELACIONES AUTOR- LECTOR.**

## **RELACIONES AUTOR- ESPECTADOR**

---

El lector interpreta y si ese lector es crítico literario hace su lectura desde otro plano más singular.

Ya sabemos todas esas teorías sobre el autor que piensa en un lector ideal, cómo fracasan esas teorías cuando luego lo leen otras personas que no estaban en ese perfil, pero parece ser que fundamentalmente el punto de unión entre autor y lector lo dan los personajes y el tema. Esto ocurre también en el teatro.

Un estudio del profesor Doménech declara que el espectador prefiere un teatro de personajes, porque los recuerdan a ellos y por ellos se llegan a las reflexiones.

El lector y el espectador se identifican con el personaje y no lo hacen ni con los absolutamente buenos, ni con los absolutamente malos. Van a compartir, a sufrir “con”, aunque Brech procurara alejarnos. Es

fundamental que el personaje tenga algo de nosotros. Pero hay que adecuarlo, porque el propósito del teatro no es contar lo real, para eso ya está la Historia.

Varios estudiosos respaldan la idea de que el personaje es un ser literario.

Hablamos en este capítulo de los dos tipos de relaciones: autor-lector y autor- espectador porque antes estaban más diferenciados, pero hoy asistimos a un fenómeno más generalizado, que no completamente novedoso: Los autores se habían desconectado del hecho escénico y he aquí que nuevos nombres como Belbel, E. Caballero se ocupan de todo. Aquí y fuera de nuestras fronteras donde también podemos mencionar a Mamet, Koltés o Müller.

Subraya Belbel

**En este momento no entendería un dramaturgo que no amara el espectáculo.**<sup>282</sup>

Y añade :

**Sanchís me descubrió el hecho teatral desde un punto de vista objetivo, científico y de investigación. Él y Benet i Jornet me han enseñado el carácter humano de sacrificio y de oficio de esta profesión.**

Y posteriormente también ha llegado a decir que le interesa más la recepción que la creación en sí

**Esa es la brutalidad de nuestro trabajo. estamos sometidos a un público. No tenerlo presente impide avanzar. Tengo que escribir personajes que fascinen y por eso me resisto a crear personajes secundarios o de una sola frase.**

Para llegar bien a ese público al que se debe, se basa sobre todo en los actores; los ve como mediadores entre él y el público

**Soy un enamorado de los actores. Quienes me han hecho vibrar, sentir, llorar en el teatro han sido ellos. ¿Cómo quiere que escriba a sus espaldas?**

Y por eso no tiene pudor en retocar sus palabras en función de sus necesidades.

Los actores también se deben al público y éste lo representa todo para ellos. Recordemos que el teatro no existiría sin ellos.

Juan José Sánchez de Horcajo (1999: 26) nos dice que hay que preguntarse por el significado que da el teatro a una sociedad. Se trata de **SOCIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO** en la medida que la estética dramática implica cierta manera de interrogar al mundo y a la sociedad y llega a curiosas conclusiones como que el actor no representa para él o

para los otros actores, sino para el espectador. El público puede influir en el dramaturgo, así como en el actor lo hace directamente, ya que con sus reacciones hace de cada representación un acto único.

Y habla del espectador que sigue la función de una manera absoluta y por tanto los actores revierten toda su energía en él, porque queda al servicio de su presencia

Añade Sánchez de Horcajo (1999:30-31)

**La comunicación actores-espectador no es otra cosa que una energía emocional transmitida por el primero y recibida por el segundo que la devuelve transformada y potenciada**

El profesor Urrutia(en conferencia 2004) habla de un espectador REAL que acude al teatro y de un espectador IMPLÍCITO (teórico) que el autor imagina en el momento en el que prepara el texto y que tal vez nunca llegue a ser real.

José Sanchis S. se declara abiertamente partidario de una dramaturgia de la recepción en la que el AUTOR PROPONGA y el ESPECTADOR DISPONGA : el espectador teatral debe abandonar esa actitud pasiva que le ha caracterizado, una actitud puramente contemplativa que el autor suele denominar como DE TELEVIDENTE. Sanchis defiende que otorgar al público un papel en la creación de lo que se le da a ver es

también un estímulo para despertar la inteligencia y dice que al espectador de hoy ya le está haciendo falta que le hagan sentirse inteligente.

Y Guillermo Heras, director de teatro, nos explica

**Para el teatro de hoy es necesario un espectador de hoy. El teatro ya no es posible contemplarlo como se hacía hasta la segunda mitad de nuestro siglo. La contaminación placentera de las prácticas escénicas con otras artes (cine, artes plásticas, música, nuevas tecnologías..) ha creado un mundo más complejo, y, si bien los ejes fundamentales deben ser el actor y el texto, es necesario mestizarse con todo el sugerente mundo de imágenes surgidas en otros lenguajes. la mirada de un espectador actual no puede ser la misma que la de nuestros antepasados si no queremos que el teatro se esclerotice y se convierta en un mero discurso museístico.<sup>283</sup>**

Los autores tienen miedo a perder la atención de los espectadores. Por eso conectan con el nuevo público, es decir, el público joven, quieren comunicar con él, porque de eso es de lo que trata el teatro, de comunicación. Y eso es lo que deben hacer los dramaturgos. A veces funciona más y a veces menos. De ahí que se diga siempre que el teatro está en crisis. En año 95 en Cataluña surgió la campaña “El teatro está de moda” y surtió efecto. Pero dejará de estarlo. Siempre depende del público.

Comenta Belbel

**Nosotros los creadores ¿qué aportamos? Nada que sea esencial para la supervivencia de nuestra sociedad. ¿Qué es el trabajo de un actor, de un**

---

<sup>283</sup> CUADERNO CDN nº 13, 1999, p. 20

director o de un autor, comparado con el de un presidente autónomo, un parlamentario, un médico, un juez, un obrero cualificado? Nada, o poco. Que nuestro oficio o nuestro arte esté más o menos bien resuelto no afecta demasiado al buen desarrollo de una comunidad. Aunque alguien se atreva a afirmar que el teatro está de moda. Hagamos una prueba: que lo supriman. Sólo unos pocos lo lamentarán (siempre me he preguntado si de repente suprimieran el fútbol.) No tenemos demasiado derecho a quejarnos ni a vanagloriarnos en exceso. (...) todo disimulará mejor la fragilidad y la inseguridad de todos los que consagramos nuestras vidas a ese efímero e íntimo contacto, en un lugar y un tiempo compartidos, con nuestros propios verdugos.<sup>284</sup>

Y de eso se trata también, de que las relaciones autor y espectador son las de víctima y verdugo, y no sólo como lo expresa Belbel, sino que los dos papeles son atribuibles a las dos funciones.

---

<sup>284</sup> EL MUNDO , supl. LA ESFERA, 5-11-95, p. 10



---

## RELACIONES DIRECTOR-ESPECTADOR

---

En el estreno de la obra de Sergi Belbel “*Caricias*”, en Sao Paulo en el Teatro Cervantes, el director Claudio Nadie habla de su montaje

**En cuanto a la escenografía, sobre los planos en desnivel que conforman el escenario fueron distribuidos cinco espejos deformantes en tamaño natural, que terminan reflejando al público en el único gesto que explícitamente invita a su inclusión en el espectáculo.<sup>285</sup>**

En el teatro, el espacio es lo que el director nos hace imaginar, así lleva al espectador a creer que está en un campo de batalla o unos jardines. Es una visión del director que el espectador acepta. En cine no ocurre, porque no existe la necesidad de contar lo que no se puede ver, simplemente porque todo se puede ver, la cámara puede llegar a todos los espacios.

Respecto al tiempo, el espectador también capta diferencias entre los dos medios.

Virginia Guarinos (1992 : 92)

**Recordamos que en el teatro coinciden los tiempos de la ficción, del discurso y de la recepción, y que ese tiempo es siempre presente, mientras que en los fílmicos, como en la narrativa literaria, el tiempo de la acción no coincide con el discurso y el receptor, porque , aunque el tiempo de la imagen, del discurso, coincide en el presente de la recepción del espectador, el tiempo de la acción cinematográfica es siempre un pasado.**

Saturnino de la Torre (1998: 17-18) habla de las relaciones director/espectador diciendo que el cine es una gran industria y desde el punto de vista comunicativo confluyen el DIRECTOR del film, el RECEPTOR o espectador y el MENSAJE transmitido a través del argumento o relato, EL CONTEXTO (medio en que se desarrolla y en el que cobran significado muchas acciones), el CÓDIGO utilizado y el modo en que es compartido por el espectador, por no hablar del CANAL y de la respuesta INTERACTIVA (feedback) a los estímulos recibidos durante la proyección.

El espectador lleva ya al cine sus conocimientos previos, su personalidad y sus intereses en función de su cultura, edad, formación, creencias, intereses, economía, adhesiones políticas, etc..., su grado de

formación y su dominio de los códigos cinematográficos, esto será lo que condicione su aprovechamiento del visionado de una película.

Lo importante es la intención con que se vea y cómo se analice su contenido.

Puede ser que las personas busquen en las películas o un complemento de sí mismos o bien una afirmación de lo que ya son o que busquen lo más distante de sí mismos, o simplemente emociones conocidas por ellos o ajenas a sus vivencias, pero sí es cierto que se buscan emociones. Horacio Valcárcer, nominado a los Premios Goya por su guión de la película *“Canción de cuna”* de José Luis Garci llega a decir

**Lo importante de una película es que sepa emocionar. Para llegar a eso , el director tiene que poner el alma, si no , no lo consigue.**

Es lo que comúnmente buscan en lecturas, teatro y cine. Pero además de lo similar existen diferencias. Frente a quienes subrayan las diferencias de percepción en el cine y el teatro, Edgar Morin (1972:144-145) señala que, en el cine, la fragmentación de la acción en planos conlleva en el espectador un proceso de construcción desde lo fragmentario a la totalidad y desde la multiplicidad a la unidad del objeto; y en el teatro es la atención del propio espectador, que, debido a la proyección –identificación, se

comporta como la cámara cinematográfica, modificando psicológicamente el ángulo de visión de la totalidad de la escena, que permanece constante. Y concluye Morin(1972:131) que “la ecuación perceptiva es finalmente la misma, sólo cambia la variable”.

En cambio, en una lectura, el lector debe mayor participación para descifrar todos los signos, pero en el cine el reconocimiento es inmediato.

---

## **TIPOLOGÍAS DE LECTORES Y ESPECTADORES, HOY**

---

Por lo general, dice Linda Seger , que la gente va al cine porque hay algo interesante dentro de la película y la gente se identifica o con los personajes o con la historia. Dice que CONECTA con ellos y que esa es la palabra clave para la venta.

Esas ideas que captan a los espectadores pueden tener conexión con sus experiencias de vida o con las que les gustaría tener (las llamadas “emociones”).

Respecto a los temas, parece ser que tienen que ver con estados psicológicos o emocionales.

Linda Seger(1993:83)

**El factor personal de la conexión con el espectador parte de dos elementos, el DESCRIPTIVO, y el PRESCRIPTIVO. El elemento descriptivo nos dice “cómo es”. El prescriptivo nos dice “cómo nos gustaría que fuera”.**

**Las películas prescriptivas nos muestran nuestros ideales. Muchas de estas películas son de Héroes. Los elementos descriptivos y prescriptivos pueden definirse en torno a tres aspectos diferentes: el físico, el psicológico y el emotivo.**

Muchas películas conectan al público con los dos niveles. Las del triunfo del desvalido son populares. No solo tienen un tema universal fácil de entender, sino que nos conectan además, con la transformación del personaje, comenta también Linda Seger, aunque llega a la conclusión de que conectar con el público no es fácil.

Los rasgos que parece ser conectan mejor con los espectadores, hoy, son los siguientes:

- SUPERVIVENCIA
- SEGURIDAD Y PROTECCIÓN
- AMOR Y POSESIÓN
- ESTIMA Y RESPETO PROPIO
- LA NECESIDAD DE CONOCER Y ENTENDER
- LA ESTÉTICA
- LA AUTORREALIZACIÓN

Aunque también el profesor Luis Tomás Melgar (2000: 60) estudia otros:

- LA SUPERVIVENCIA INDIVIDUAL Y DE LA ESPECIE
- LA NECESIDAD DE NO SENTIRSE SOLO
- LA NECESIDAD DE AMAR Y SER AMADO

-EL DESEO DE POSESIÓN, SEA ÉSTE DEL TIPO QUE SEA

-LA NECESIDAD DE SENTIRSE VALORADO POR LOS  
DEMÁS

-LA NECESIDAD DE SENTIRSE COMPRENDIDO

-LA AUTORREALIZACIÓN

-LA AUTOESTIMA

-LA NECESIDAD DE CONOCER Y ENTENDER EL MUNDO EN  
QUE VIVIMOS Y LAS GENTES QUE LO PUEBLAN

-LA NECESIDAD DE SENTIRSE SEGURO Y PROTEGIDO

-LA NECESIDAD DE VER SATISFECHAS NUESTRAS  
NECESIDADES ESTÉTICAS

-LA NECESIDAD DE SENTIRSE A SALVO DE QUIENES  
PUEDEN DAÑARNOS.

Y añade que para que la película tenga “gancho” es necesario que el planteamiento sea claro; para que cualquier escena entre en la categoría de grande debe:

-Contener una gran sorpresa

-Estar construida en torno a un gran conflicto

-Modificar fuertemente la situación, esperanzas, planes,  
objetivos inmediatos de algunos de los protagonistas

-Tener la suficiente duración

Así como que la anticipación también es un gancho, la música y los elementos visuales que sirven de pistas, por supuesto ayudan.

En general, lo que percibe el espectador no es solo una narración, sino el ritmo en que ésta se produce, la música, los silencios, el tratamiento de todos los rasgos y todos esos factores se ACUMULAN y producen significados en la mirada del espectador y allí confluyen como un todo.

El público del teatro es heterogéneo y además está claro que se ha ido perdiendo. En otras décadas anteriores el público se identificaba con las líneas generales de los estrenos de los distintos teatros, se iba al Alcázar u otros con su público fijo por poner en cartelera un cierto tipo de obras.

Nos enseñan los datos que parece ser que al teatro se va por iniciativa de las mujeres y de los jóvenes. Se exige un cierto nivel cultural aunque no se tiene por qué tener conocimientos escénicos, pero está claro que la familia y la escuela tienen mucho que ver en la afición posterior. Los medios de comunicación no se ocupan expresamente del teatro y se hace poca crítica teatral.

Los gobiernos pueden hacer mucho, pero a veces lo su potencialidad se ha enfocado equivocadamente y la Universidad, hoy, está perdiendo la vía de las representaciones.



Sigue teniendo más tirón un actor como cabeza de cartel y sigue funcionando el “boca a boca”. La televisión no ayuda con programas específicos, pero a pesar de ello siguen saliendo jóvenes promesas.

Son fundamentales los teatros experimentales y la necesidad de contar sentimientos, historias,..., que hay que compartir y para ello debe llegar a cuanta más gente mejor, por lo tanto debería captarse a todo tipo de público, pero estamos de acuerdo con Juan José Sánchez Horcajo al creer que la educación es la que crea la necesidad cultural.

El objetivo de la investigación llevada a cabo por J. J. Sánchez Horcajo (1999) no es otro que el de conocer el perfil social o las características socioculturales del público que acude al teatro en Madrid. La metodología fue hacer macroencuestas y entrevistas a profesionales.

También, entre otros estudios al respecto, destacamos el llevado a cabo por la revista El Público en enero de 1995, publicado en la página 39, llevado a cabo por Margen Marketing y que concluía

**Se está perdiendo el hábito de ir al teatro en la gente adulta. Hemos llegado al cansancio del espectador. Las necesidades que en otro momento cubría el teatro, pertenecen ahora a otros medios.**

Y concreta mucho más al decir que suele residir en Madrid Centro, , le gusta asistir al teatro habitualmente y a museos, selecciona la obra que

va a ver y asiste en pareja o con amigos, tiene estudios de bachiller o superiores, asistió por primera vez antes de los 15 años, sus padres eran aficionados al teatro y cree que es una forma divertida de pasar el tiempo.

Respecto a los profesionales llegan a las siguientes conclusiones:

Que la Admón. clarifique los criterios de ayuda y fomento, que cambie la política de subvenciones por otra más eficaz, creen talleres de promoción, apoyen a grupos y a nuevos autores, que se elimine la competencia desleal, ayudas económicas y se cree el teatro como servicio social, piden más información en los medios y facilitar esa información y recuperar los teatros por líneas o géneros, entre otras medidas.

Las gestiones de la Admón., en muchos casos, han hecho huir a los espectadores del teatro, excepto el Gobierno catalán que cada vez potencia más a sus autores y con mayor presupuesto.

---

## **LITERATURA, TEATRO, CINE:**

### **LA CONCIENCIA SOCIAL**

---

Existe una necesidad social de identificación con patrones que encontramos en estos medios: en la literatura, en el cine y también en el teatro.

El cine está mediatizado por el ojo de una cámara que ofrece una realidad parcial y por tanto subjetiva, y en los casos de los textos literarios y del teatro también llegamos a esa realidad parcial: la que nos proporcionamos nosotros mismos.

El espectador observa lo que el medio le ofrece (cine, teatro,...) y disfruta, pero en el teatro su identificación no es tan absoluta como en el cine, puesto que el espectador llega a tomar el cuerpo físico de los personajes de la pantalla y su identificación es total.

Virginia Guarinos(1992:57) cuando habla del espectador de teatro llega a la conclusión de que lo importante es haber estado, más que el hecho de que haya gustado o no. Y a eso se le llama CULTURA.

Todos los espectadores de teatro y cine se encuentran en la misma situación emotiva, por lo tanto nadie observa a otros y se puede disfrutar del espectáculo sin ese riesgo. En teatro predomina la acción sobre el relato y en el cine es diferente

El profesor Ríos-Carratalá (1999) establece un estudio sobre teatro y cine

- 1.-Los que se muestran indiferentes
- 2.-Los que se manifiestan a favor del cine por encima del teatro.
- 3.-Los que, como Unamuno, se muestran enemigos del nuevo arte.
- 4.-Los que creen que cine y teatro no son enemigos, sino complementarios.

La revista ADE en su número 50-51, página 24, llega a las siguientes conclusiones:

**De alguna manera, es como si cada espectador que va al teatro y paga su butaca para ver una obra dedicándonos 2 horas de su vida, nos hubiera hecho el encargo mucho tiempo antes, cuando iniciamos el proceso de creación: “Escribe una obra para que yo vaya a verla dentro de un tiempo y me aporte lo que yo necesite en ese momento”.Luego, transcurrido ese tiempo, irá a recibir lo que encargó – como una comida especialmente preparada para saciar un hambre interna, difícil de definir y fácil de comprender por compartida-. Por eso se sentirá**

**defraudado si no encuentra lo que buscaba, lo que necesitaba. Cuando el teatro no responde a las necesidades reales del espectador, a ese encargo no formulado, éste siente que no está ganando su tiempo, sino perdiéndolo**

Es importante conectar con el espectador, adivinando ese encargo íntimo. Por lo tanto deben ser temas que atañan directamente al hombre de hoy: amor, sexo, violencia, sus problemas de afianzamiento en el mundo y sus consecuencias, la esperanza como consecución de un camino nuevo y propio y el debate social.

Y la conclusión a la que llegan es que, de esta manera

### EL HOMBRE DE HOY, SUBE ASÍ AL ESCENARIO

El reto sigue siendo la incorporación de un amplio sector de público al teatro. Y ello con nuevas propuestas y actividades.

El teatro es una manifestación social, provoca movimientos colectivos y si una obra encuentra su público escapa del autor.

El hecho teatral va más allá que la obra literaria en sí, porque la representación de los papeles sociales provoca protesta o adhesión .

Hay que preguntarse si el espectador que está acudiendo al teatro se encuentra verdaderamente con lo que le gustaría encontrarse.

Volvamos a Belbel

**La misión de vehicular ideas la cumple mejor el cine. La función del teatro ha cambiado de forma radical y exige que los dramaturgos tengamos las cosas muy claras. El espectador no quiere oír ya sermones, están hartos del mensaje político, social, el que sea. Mis obras analizan sobre todo el horror cotidiano, una tema, que por supuesto, ya han tratado antes los escenarios(...) no creo que el dramaturgo tenga que decir a la gente cómo ha de vivir ni que deba adoctrinar al espectador debe sentirse libre, y por eso, en mis obras, pinto sobre todo las ambigüedades<sup>286</sup>**

Pero lo que sí es cierto es que la virtud del teatro es que nos lleva a sentir emociones, algo que no nos permitimos en los tiempos que vivimos y sentado en la butaca sí podemos hacerlo.

Y eso sólo se puede alcanzar asistiendo al teatro o al cine. Para que esto ocurra, se recurre a muchas técnicas, tácticas, tretas, entre ellas están los Premios, del tipo que sean. Sobre este sentir respecto a los Premios se pronuncia, por ejemplo, Rosa M<sup>a</sup>. Sardá

**En un 50% son injustos, porque el otro 50% que no los recibe también se lo merecen. Evidentemente los premios ayudan. Si contribuyen a que la gente vaya más al cine o al teatro bienvenidos sean.<sup>287</sup>**

---

<sup>286</sup> ARMIÑO, Mauro. *El horror cotidiano*. EL PAIS 21-5-94 p.24

<sup>287</sup> *Ibíd*em

---

## LOS EFECTOS DEL ÉXITO

---

El teórico Francesco Casetti se pregunta :

¿De qué manera el film se interesa por su espectador? ¿En qué confiesa que lo necesita?

Y se responde (1994:17)

**El espectador es alguien de quien no hace falta demostrar la existencia y de cuya realidad se puede estar seguro**

En 1916, fue Hugo Münsterberg el que se dio cuenta de la unión entre el film y el espectador y cómo uno captura al otro y cómo gracias a esa simbiosis puede funcionar. Será lo que los formalistas rusos llamen “discurso interior” con el todos los signos de la pantalla encuentran su significado en la mente del espectador.

Hacia la mitad de los años 30 Walter Benjamín sugiere que la “reproducción técnica” cambia conjuntamente la naturaleza de la obra de arte y los perfiles de aquel al cual está destinada.

En los 50, Morin, habla del cine como conjunto de componentes lingüísticos y psíquicos que el espectador rescata desde sus necesidades y su afectividad.

Marcel Martín se hace eco de las opiniones de Félix Guattari diciendo que el cine se ha transformado en una máquina gigantesca de modelar la libido social.(...) En cine dejamos de tener la palabra; él habla en nuestro lugar; se os dice que la industria cinematográfica imagina lo que os gustaría oír; una máquina nos trata como una máquina, y lo fundamental no es lo que ella os dice, sino esa especie de vértigo de abolición que os procura el hecho de ser así manejados(...) La multiplicación de canales de televisión está desarrollando de un modo considerable la difusión de esta droga, dice. El cine está contaminado por la escritura televisiva, que no es más que una simple fotocopia de la realidad.

Por otro lado asistimos a las afirmaciones de Sanchís Sinisterra

**No sé donde leí que se estaban haciendo estudios sobre la edad mental de los programas de televisión y al parecer estaba reduciéndose de manera alarmante. Y sobre este descenso intelectual y estético, producido por la televisión, tenemos que construir el trabajo artístico. Es monstruoso. Así que, al contrario, el teatro tiene que ir a contracorriente.**<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> EL PAÍS, domingo 16 de agosto de 1998, p.6-7



Guillermo Heras nos hace ver que en algunos casos el éxito o no de una obra depende la crítica, especialmente de la de El PAÍS, porque es el periódico canónico, es el “boletín oficial” de la progresía, dice él y tiene una fuerza enorme en los programadores de provincias. Si hay una crítica mala de Haro T. inmediatamente ellos dicen la crítica ha sido mala y puedes haber tenido de Villán, Centeno y otros muy buenas críticas y no es lo mismo. Por ejemplo, añade Heras, una obra que otros dicen que es mala y Haro buena pues dicen que ha tenido buenas críticas y no es por Haro, es por quien escriba en El PAÍS .

La opinión de Guillermo Heras es que el Sr. Haro es muy conservador en teatro, aunque no como pensador que le parece el más honesto e interesante que hay desde hace mucho tiempo en España. No puede entender como un progresista es tan reaccionario en teatro, y con respecto a los textos, por ejemplo, dice que él no ha ayudado nada a la joven dramaturgia, como lo han hecho los intelectuales en todas partes, en todos los países civilizados del mundo: Bernarh-D. en Francia o Franco Cuadri en Italia.

Y sobre el teatro de calidad se manifiesta

**Para mí es sobre todo el teatro que tiene rigor en su elaboración , que cuenta con una cantidad de energía, de horas, de cariño, de pasión incluso y requiere tiempo. Lo que se hace ahora es teatro igual que la**

comida basura fast-teatro. Yo creo que el proceso artesanal de la obra requiere un tiempo, yo no digo muchos meses, puede ser intensidad, yo creo en lo que se llama teatro semimontado o Woking-Port teatros que basan mucho la propuesta en actores y texto, es decir, que deja un poco a un lado el coloseísmo de las escenografías y todo eso y hace que haya propuestas con más interés con una obra leída semimontada que de pronto un montaje terminado, el tema del tiempo y calidad para mí ahora es como la calidad de la vida, para mí que soy neo-hippy seguramente no es la acumulación de riqueza, sino la buena utilización de lo que tienes, y en ese sentido hay muchos montajes hipertrofiados por lo que aparenta ser la calidad, por la luz, por el sonido, y luego son montajes totalmente vacíos. Para mí el teatro de calidad es ese compromiso con el montaje, creación de un equipo, una cohesión. El teatro es un arte colectivo, un arte en equipo y por eso para mi la calidad la dan una serie de baremos que no tienen nada que ver con el número de espectadores que acudan , eso es otro baremo que tiene mucho que ver, por desgracia, en una sociedad mediática, ahora, pues es evidente que actrices que no saben hablar están hoy en los escenarios, actores que son guapitos y que los sacan de cualquier serie de televisión y les tiemblan las piernas en el escenario y están en el escenario. Para mí es una forma de teatro-mercado (...) Yo no he tenido que transitar por esos territorios(..), yo apuesto por lo contemporáneo y apostar por intentar comunicar con el público de hoy y eso lo he podido hacer a veces con cien mil pesetas y a veces con diez mil porque sí es cierto que en mi periodo de director del CNNTE tuve la posibilidad de manejar unos presupuestos para hacer unos montajes que ahora están fuera de mi alcance y sin embargo sigo haciendo montajes de rigor sin dinero detrás, pero el teatro es como la gastronomía, te sabes la receta y un día te sale mejor que otro<sup>289</sup>

Sergi Belbel afirma que el teatro se hace al instante y desaparece al instante, es el arte de lo efímero, y la real filosofía de la gente que estamos en este mundo se define por eso: el riesgo de vivir. El teatro no es nada si nadie va a verlo. La auténtica ambición es vivir intensamente el momento, que te provoque, que te sacuda.

---

<sup>289</sup> ENTREVISTA CON LA AUTORA

Y añade

**En la noche del estreno ves los que no se ríen con el chiste que imaginaste , los que se ríen en una escena superdramática. Es durísimo. A veces Benet te da una pastilla y tú piensas que en cualquier momento alguien del público puede levantarse y matar al actor.(...) Sí, siempre pienso eso. O que se caiga el decorado, que se queden en blanco...Que la obra de teatro llegue al final es un milagro. Mi primera obra empezó con 500 personas del público y terminó con 25, sin contar los que roncaron. ¿Sabes que es ver filas enteras levantándose y yéndose? Ni yo, que escribí la obra la entendí. Uno acaba diciendo “bueno, es que los actores no te lo han hecho como querías”. Pero lo más frágil es siempre lo más mágico. La reacción del espectador es tan brutal que puede hundirte o llevarte al paraíso.<sup>290</sup>**

Y Benet asegura

**La noche del estreno es una maravilla. Sufres como loco, me encanta. Es una sensación única, irreplicable, terrible y preciosa, donde haces cosas inconcebibles como ponerte a saltar. No renunciaría a ello por nada del mundo. Sergi se pone hecho un flan.**

Por otra parte debemos hablar también del éxito de las películas, algo que se puede medir por la proliferación de salas de cine. Al igual que en el teatro, siempre existe el tópico de la crisis de la industria cinematográfica, pero ahí tenemos el gran número de salas de exhibición en los centros comerciales, por ejemplo.

---

<sup>290</sup> DECLARACIONES PÚBLICAS DEL AUTOR.

Y el éxito se mide con muchas herramientas: los actores, los efectos mediáticos y hasta los escándalos de las vidas privadas de las personas del entorno del cine. teniendo en cuenta todo ello, debemos decir que no podríamos vivir sin teatro, sin literatura, sin cine, sin el éxito que acompaña a estos medios. Hay que leerse ese libro que se está leyendo todo el mundo, hay que ver esa obra de teatro que está en boca de todos y hay que ver esa película que recauda grandes cifras de dinero. Si esto es así, POR ALGO SERÁ.

---

## **EL ESPECTADOR COMO DECODIFICADOR**

---

Debe y sabe descifrar un grupo de imágenes y sonidos. Mira, observa, ve con sus ojos pegados a la pantalla y alcanza ese mundo de sueños que es el cine o el teatro o el libro. Y surgen las reacciones, de miedo o eróticas o de ... y llegan las modas.

Sñar con películas, personajes, actores, todo un mundo que despierta evocaciones. Pero el espectador está acostumbrado a mirar, pertenece a una cultura de la imagen que le ha sido dada y puede interpretar una película que trasmite sentimientos, o testimonios ( cine bélico) u otros fines.

Prueba de la costumbre que tenemos de decodificar imágenes y entenderlas, la da el progresivo aumento de alquiler de cintas de vídeos y DVD, de venta de películas. El consumo debe llegar y si es así, es porque el espectador, aún desde un plano cultura bajo e incluso nulo, descifra

imágenes. En EEUU se ha hecho un estudio en el cual saltan las cifras de personas pertenecientes a un nivel cultural cero, desempleadas y sin hábitos de ocio, que suelen pasar delante del televisor entre 6 y 8 horas diarias; aunque no entiendan un porcentaje de lo que ven, si no decodificaran, si no captaran “algo”, si no les llegara nada, no pasarían esa porción de tiempo ante las imágenes codificadas.

Las imágenes (películas en distintos formatos) hoy se consumen si fueran textos.

Decíamos antes que ir al cine o al teatro es un fenómeno social, pero en la sociedad que vivimos puede llegar a dejar de serlo. Consumimos literatura solos (hábito normal desde siempre) y hemos empezado a asistir a espectáculos solos también (marcados por el tipo de aislamiento de la sociedad que nos ha tocado vivir) y convertimos lo que decodificamos en real, el cine en real: Películas en las que lo que ocurre se repite en el patio de butacas, a veces con efectos que no son, precisamente, los más deseables.

---

## EL ESPECTADOR COMO INTERLOCUTOR

---

Literatura, teatro y cine necesitan alguien al que dirigir propuestas, un cómplice o PARTNER. Quien lee, quien mira vive dentro de ese medio en el que está. Se refleja en él. El film le obliga a seguir un trayecto.

Pensemos en los razonamientos que nos ofrecen Anne Paech y Joachim Paech ( 2002: 264-265)

**Las paradojas del reflejo de la pantalla en la sala de cine desarrollan una fuerte atracción paranoica. Esto puede deberse a que la misma pantalla funciona como un espejo, en el que normalmente todo lo que realmente se ve parece reflejarse- salvo la realidad, que en el momento en que se desarrolla la acción en la pantalla efectivamente ocurre delante de ella, es decir, salvo la sala de cine con sus espectadores allí presentes. Como espectadores hemos aceptado esta diferencia entre nuestra realidad y aquella realidad viva representada en la pantalla y por regla general lo asimilamos, olvidando pasajeramente el tiempo que dura la película, una de las dos (la nuestra como espectadores) a favor de la otra (la de la pantalla). Pero entonces en la pantalla aparece otra vez la sala de cine para convertirse aparentemente en espejo de la realidad del patio de butacas, que se refleja en la pantalla, identificando ñasí ambas realidades: pero no, no somos nosotros mismos quienes estamos allí sentados, indefensos ante el horror o la locura, sino que son**

**sólo habitantes del mundo ficticio del cine. Cuando se enciendan las luces en el cine, nos levantaremos y abandonaremos la sala. ¿Pero no acabamos de ver también en la película a los espectadores levantarse y abandonar la sala y después en su realidad todo fue aún peor.?(...).**

Y sobre las películas clásicas (2002-271):, se pronuncian del siguiente modo

**Si las condiciones son correctas, el espectador reaccionará con una fascinación que ligará su mirada (y su oído) a la pantalla. Gran parte del placer de las películas, después de haber eliminado cualquier otro placer en el cine, resulta del placer de mirar y de la fascinación de las imágenes, cuyos planos a menudo asignan al espectador el papel de voyeur.**

Espectadores que van a entretenerse y espectadores que van a reflexionar.

A. y J. Paech dicen que ya no hay películas que no hagan referencia a otras, las citen, las parodien o las superpongan o se superpongan como un palimpsesto a todas las demás de la historia del cine, que traslucen por debajo de ellas.

Y añaden (2002-430)

**Han bastado cien años para convertir la película cinematográfica, que los hermanos Lumière mostraron por primera vez en el Grand Café de Paris en 1895, en un poder a escala mundial**



Hoy se maneja ya la posibilidad de un Cine Virtual con compañeros a los que nunca conoceremos, aunque sean guapos, afines o no, o inteligentes.

Y como Ian Jarvei deberíamos preguntarnos

-¿Quién ve las películas, cómo y por qué?

¿Cómo se evalúan, quién lo hace y con qué criterios?

Y, según el profesor Sánchez Noriega (2002:73) deberíamos considerar los siguientes ámbitos:

-El proceso de recepción y los componentes psicológicos, tecnológicos y fenomenológicos del acto del visionado.

-La construcción del espectador desde el propio texto fílmico, desde la cultura cinematográfica y desde la cultura de masas.

-La composición del público y sus características sociodemográficas.

-Las determinaciones industriales y culturales de la exhibición (estrellato, venta por lotes, crítica cinematográfica...)

-Interdependencia entre el público y el cine: cómo la sociedad proporciona temas, preocupaciones o debates al cine y cómo el cine influye en los valores, usos y costumbres de la sociedad.

Con todo ello, el cine elabora su futuro, y la Literatura y el teatro, porque los espectadores somos los interlocutores, los receptores en esos actos de comunicación y en función de nuestras respuestas se plantean unas u otras medidas, unos u otros cambios. De esa intercomunicación emisor-receptor nace el futuro de estos medios; a veces es el emisor (texto, teatro, cine) quien nos influye: nos dice lo que debemos hacer, cómo debemos pensar y a veces somos nosotros los que le exigimos lo que debe darnos, cómo y por qué. Como en toda relación ambivalente, ¿no?

Esta TESIS DOCTORAL ha basado su investigación en tres vías:

1.-Trabajo de compilación, es decir, ha tratado de reunir y agrupar información sobre un tema determinado; en este caso, los textos literarios en su dimensión dramática, que se han estrenado en los escenarios y, además, han sido trasvasados a la pantalla en un período de tiempo determinado: de 1995 a 2000.

2.-Trabajo de investigación: En él, se ha pretendido demostrar una hipótesis ( el enriquecimiento de los textos al ser estrenados y adaptados) mediante unos resultados obtenidos en un área de trabajo: el estudio exhaustivo de los textos literarios, los estrenos de las obras y las versiones cinematográficas.

3.-Trabajo de argumentación, entendiéndose por ello los análisis argumentados ( faceta a faceta de estudio), de los textos, es decir, la fase práctica de unas teorías ( que circulan sobre estas materias), mostrando las relaciones de causa y efecto que se establecen entre ellas.

Se ha pretendido INFORMAR de todo lo relacionado con las obras literarias y sus proyectos posteriores, tanto en los escenarios como en el celuloide.

Con la exhaustividad de datos y el análisis de todas y cada una de las facetas aludidas anteriormente se quería MOSTRAR una nueva perspectiva de estudio que facilitara el acercamiento completo a las tres vertientes del texto : **EL TEXTO LITERARIO, EL TEXTO ESPECTACULAR Y EL TEXTO CINEMATOGRAFICO.**

La motivación para hacer el trabajo fue muy alta , pues se pensó fundamentalmente en la finalidad práctica desde el principio. Se partió de esta idea central, y pronto se vio que los antecedentes sobre Literatura y Cine eran muy extensos, especialmente en estudios teóricos o ejemplificaciones de estos, pero nunca un estudio riguroso y completo de la praxis total que acompaña a un texto literario ( en este caso teatral), su representación y su adaptación cinematográfica.

Las preguntas planteadas que surgieron tanto para la estructuración del trabajo, como para el tiempo disponible y el que abarcaría una investigación de estas dimensiones y las posibilidades de poder llevarlo a cabo, fueron muchas y complejas. Las que se referían exclusivamente a la investigación propiamente dicha sobre Teatro y Cine también se formularon y poco a poco, hallaron el camino de las respuestas: a veces,

basándonos en los estudios de los grandes teóricos, y a veces solucionándolas desde nuestra humildad intelectual.

El título tuvo su razón de ser en un intento de abarcar todas las obras que durante ese tiempo manifestaron la trayectoria de publicación y estreno en teatro y cine.

La metodología presentó las dificultades propias del rigor y la exactitud y también los logros de ir superando metas que parecían imposibles (casos de búsqueda de datos, viajes, entrevistas, etc...)

El HILO CONDUCTOR de todo el trabajo de investigación ha sido la profundización, personal y subjetiva, que de una forma práctica presente todos los aspectos de estas vertientes, para que su finalidad sea el acercamiento de los textos y sus variedades, a las aulas y a los alumnos. El procedimiento ha sido siempre el mismo : Texto literario, variedad plástica y escenográfica y dimensión icónica o cinematográfica. Ésta ha sido la premisa que, desde el principio, ha regido el trabajo : que pueda ejercitarse, visualizarse y debatir en las aulas.

Puede parecer esta Tesis más escorada hacia la Literatura que hacia el Cine, fruto de la especialización en Filología que nos caracteriza. Esta faceta marca también la elaboración previa realizada, así como el contenido de la Tesis.

No es asunto de nuestro interés precisar, o averiguar cómo se adapta la Literatura al Cine sino profundizar sobre lo que ya está hecho. No es teorizar sobre un proceso, sino analizar el resultado de ese proceso.

También debemos decir que todo este trabajo puede aparecer planteado en un contenido que padece de exceso de subjetividad, pero a veces no queda más remedio que efectuarlo así, dado que es nuestro punto de vista.

### ¿PARA QUÉ SE HA HECHO EL TRABAJO?

Fundamentalmente para abordar un área de nuestro interés.

Como ya aclaramos en las páginas iniciales, para acometer un trabajo eminentemente práctico, que despierte la posibilidad de trabajar en el aula con los alumnos y que ellos puedan conocer los textos y sus posibles variedades: espectacular y fílmica, así como ofrecerles una didáctica más diversa y completa con estos puntos de vista.

Responde el trabajo de investigación a un deseo de poner objeciones a esos comentarios que se realizan siempre después del visionado de una película y de la lectura del texto literario que, en alguna medida, sirvió de base a dicho planteamiento cinematográfico.

Se ha procesado mucha información adquirida, pero también se ha valorado y aunque el resultado puede expresar una cierta falta de rigor academicista, debe valorarse más precisamente por la capacidad de llegar a

una mayor extensión de público no muy teorizado, como pueda ser el alumnado. De ahí que nuestro PUNTO DE PARTIDA fue tener claro el propósito con el que se iba a escribir: de una manera transparente y quién lo iba a utilizar posteriormente (profesores en las aulas). Esto nos ayudó a definir el tipo de texto.

La perspectiva siempre estuvo clara: su utilización práctica posterior y las herramientas teóricas y prácticas (metodología) fueron los manuales de los profesores y/o estudiosos tanto nacionales como extranjeros en los tres ámbitos de estudio: literario, espectacular y cinematográfico, que hubo que examinar y seleccionar y nos llevó en ocasiones a replantearnos la estructura de la TESIS, porque no siempre se puede acceder al material. En cambio, a veces éste desborda las perspectivas iniciales.

### ¿PARA QUÉ HA SERVIDO?

Para diseccionar aquello que nos gusta : Literatura y Cine, y demostrar que no deben ser disciplinas divergentes entre sí, sino atrayentes e incluso integrantes de un mismo concepto: el aprendizaje cultural del individuo.

El proceso de apartados para cada una de las obras, autores, directores de teatro y cine ha servido para llevar el estudio hasta sus últimas consecuencias basándose en los detalles y el fraccionamiento de las obras.

Así, creemos, haber conseguido un estudio significativo, por lo riguroso y abarcador de todos los aspectos, y por tanto, para dar pautas al lector o espectador para su contemplación e interpretación; para crear unas herramientas de análisis que sirvan a posteriori en la trabajo de aula. Insistimos en el carácter eminentemente didáctico de esta investigación.

No se pretende tampoco una gran consecución de resultados o formular novísimas conclusiones, no, no se debe esperar eso.

¿Cuál es, pues, el verdadero servicio que desempeña?

El de su originalidad y su carácter práctico. Dicha originalidad reside en la mirada más cercana, es decir, menos academicista, dicho sea con todos los respetos, y no mermando, por otro lado, el rigor universitario que un trabajo universitario de estas características requiere. Y el carácter práctico que nos hemos planteado siempre y hemos expuesto constantemente en estas páginas.

En un principio se pensó cerrar la investigación en 2001, pero el trabajo se dilató ( por su gran envergadura) lo suficiente para haber llegado a 2003 y por eso se tomó la decisión de aportar algún dato de apoyo emitido en estos dos años de intervalo, lo cual queremos dejar aclarado aquí para evitar posibles confusiones.



A continuación daremos cuenta de los muchos hechos que desde que se comenzó la investigación han ido transcurriendo y sucediendo.

Así, por ejemplo hemos de citar varios, tales como los siguientes:

\*Fallecimientos como los de Joseph Montanyés . Su hijo, Joan, hizo un homenaje al mundo de los payasos( espectáculos en los que él trabaja) y lo dedicó a la memoria de su padre.

\*Ha muerto también Manuel Vázquez Montalbán, a quien hemos citado en alguna ocasión y muy significativo autor, a nuestro modo de ver, del que también varias obras suyas se han pasado al celuloide, por lo que su vinculación a la Literatura y al Cine merece un hueco en este capítulo final.

\*Y otro fallecimiento que tenemos que recoger ha sido el de Terenci Moix, tan ligado al entorno cultural catalán y especialmente barcelonés.

Por otro lado, debemos decir que el teatro que tradicionalmente se viene llamando comercial, mantiene un pulso tenso con las Salas Alternativas, en las cuales se puede ver cada vez mejor teatro y de mayor calidad, así como también a actores más famosos. También debemos reseñar la entrada en el teatro de las entidades particulares: Caixa, Caja Madrid, El Corte Inglés, etc...

En los últimos meses de 1996 se constituyó la primera Federación Estatal de Asociaciones de empresas productoras de Teatro y Danza para defender estos medios y sus intereses económicos y desarrollar otros objetivos, porque la situación del teatro y otros espectáculos afines sigue siendo penosa en el 90% de nuestro país.

Cada vez es más sonoro el éxito de La Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Comunidades Autónomas que comenzó en 1992 bajo el entonces Ministro de Cultura, Jordi Solé Tura, hoy con 1000 espacios aproximadamente. Y siguen los Festivales y nos preguntamos por su papel en este siglo XXI y cómo y cuál será su futuro. ( Nueva línea de investigación que desde aquí dejamos abierta).

En otros lugares, en otros países como Inglaterra, en Londres, se han puesto de moda los locales fringe theatre, lo que llamaríamos TEATRO DE PUB, situados por lo general junto a un pub, donde tienen cabida

textos de Lope de Vega, Botho Strauss, Koltés y Valle Inclán o Goldoni y Sergi Belbel.

Se hacen espectáculos de bajo presupuesto y de aforo limitado (20 a 100 butacas), y nuevas obras. Son espacios abiertos a todo lo que se está escribiendo en la actualidad. De ahí han salido directores que luego se han dedicado al Royal Court como Stephen Daldry o Ian Rickson . En 1997 se le otorgó a uno de ellos el Premio al local favorito por los lectores de Time Out (La Biblia del ocio en Londres)

En España las salas off se quejan de los impedimentos que les ponen para lograr la licencia de apertura

**El problema está en la descoordinación de los técnicos que tienen que dar el visto bueno. Si se ciñen a la letra de la ley, es materialmente imposible abrir una sala, y además habría que cerrar muchas. Además, la inversión para adaptarse a la ley sería irrecuperable para cualquiera de estos espacios”**

Expone Alfonso Pintado, (El País, lunes, 8 de diciembre de 2003, p. 10), Presidente de Teatros Off Madrid.

Los directores de locales como Tis, María del Carmen Benítez en Lavapiés, o en Lagrada, Miguel Torres, dicen que se les aplica la misma legislación que a las salas de 600 butacas

En Madrid la mayoría de las salas alternativas no llegan a 100 entradas, están sembrando de escenarios, barrios con teatro, tan poco frecuentes como Tetuán, Moncloa o Carabanchel y empieza a haber bastante bibliografía sobre este tipo de manifestaciones teatrales.

Manifiestan que saben que una sala alternativa jamás puede dar dinero. La decisión de abrir una es algo romántico, es para disfrutar con el teatro y apostar por cosas que les motivan artística y humanamente, según explica Teresa Valentín, de La Guindalera (Prosperidad). Quieren poner en escena el teatro que a ellos les gusta, obras comprometidas, textos arriesgados, rescatar autores olvidados por el circuito comercial y “crecer artísticamente sin depender de los programadores”, dice Jaroslaw Bielski, miembro del teatro Réplika (Moncloa)

Todos ellos son Teatros Off hermanos menores de las salas Alternativas que abrieron hace más de una década.

**Creo que han aprendido de los mayores lo que era obvio: como no es posible salir adelante con lo que da la escena, se complementa con una sala, escuela y compañía propia. Así es posible sobrevivir.**

Dice Alfonso Pintado, que lleva 15 años al mando de la Sala Triángulo.

Unas veces el público rodea la escena, otras no hay butacas al uso, incluso hay montajes en los que los espectadores siguen a los actores

durante la representación. El caso es que el público nunca está a más de 10 metros de la acción.

Así es el panorama actual del teatro y en nuestro país todas las salas de este tipo incorporan un pub o bar de copas, al estilo inglés, fuente también de ingresos paralelos o complementarios a los del teatro.

Pasemos ahora a ver la evolución de las personas que aparecen en este trabajo en estos últimos años, citando a continuación otros eventos dignos de mención como, por ejemplo, el estreno de la tercera película de Cesc Gay. No es un director precisamente prolífico, porque sólo se le pueden atribuir 3 películas en su filmografía desde su *“Hotel Room”* en 1998.

Nos referimos al film *“En la ciudad”*, con la que vuelve a los temas por los que parece ser que se decanta: historias de la gran ciudad, infidelidades y distintos amores. En este caso narra la vida de un grupo de amigos que vive sus dramas en soledad. Ya dice él mismo en declaraciones públicas de televisión: *“Los sentimientos se esconden como un acto instintivo de autoprotección.. Si los sacas, te expones”*.

Después de los adolescentes de *“Krámpack”* (2000), ha pasado a hablar de algo más cercano: el mundo de su generación.

El único actor con el que ha repetido su trabajo ha sido Chisco Amado.

*“Krámpack”* es una película de “colegas”. Aventuras de una pareja de personajes del mismo sexo, compañeros, sí, pero psicológicamente contrapuestos, más o menos lo que se llama un BUDDY FILM

En estos años, Jordi Vilches, el actor catalán coprotagonista con Fernando Ramallo de “*Krámpack*” se ha convertido es un cómico serio o, dicho de otra manera, un serio que produce comicidad. En 2003 ha estrenado “*Platillos volantes*” de Oscar Aibar y la crítica le ha tratado de lo mejor, como vemos, por ejemplo en El País ( Viernes, 7-2-2003, p. 50)

**Se prodiga poco, aunque cuando aparece en pantalla se la come**

Sobre su trayectoria y su forma de actuar él mismo explica:

**No soy una persona muy trabajadora, paso mucho tiempo fuera de España porque quiero y creo que la carrera de actor es muy larga y no hay que tener prisa. También son formas de entender el trabajo. Si tengo dinero para continuar viajando todo el año, no trabajo más.( El País, 7-2-03, p. 50)**

Sobre el cine se pronuncia

**El problema es que no importa si una película es buena, sino si es rentable. En los años setenta y ochenta gustaba el cine reivindicativo, pero ahora parece que el público está en contra de ese cine, como “*La pelota vasca*”. Se prefiere un cine más fácil. (El País, 7-2-03, p. 50)**

Sorprendió en “ *Krámpack*” y también consiguió elogios de la crítica con · “*Dos tipos duros*” de Juan Martínez Moreno

-El autor último que estudiamos, Jordi SÁNCHEZ, sigue triunfando tanto en Cataluña como en Madrid, especialmente con el éxito rotundo en los escenarios de su obra de teatro “*Excusas*”, que aún se mantiene en cartel después de toda la temporada anterior. Trata de cómo es la vida y de que elijas lo que elijas te das cuenta de que va a ser irreversible. Es una comedia de personajes y no de situaciones.

El actor Pepón Nieto dice

**Se nota que está escrita por actores y dirigida por un director de actores y no de espectáculos”<sup>291</sup>**

También la actriz Ana Labordeta dice que es una obra que habla de esa gente que no suele ir al teatro porque no se habla de ellos y esta obra busca ese sector de público que el cine ya ha atraído y que ahora el teatro está conquistando, opinión que comparte con el productor Jesús Cinarro.

Del estreno de “*Excusas*” dice Marcos Ordóñez, en El País, que veremos en septiembre de 2003 en el Teatro príncipe Gran Vía la versión castellana de una de las mejores comedias del teatro catalán reciente.

Añade, desde este diario, que junto con “*El método Gronhölml*”, de Jordi Galcerán (dirigida también por Sergi Belbel), “*Excusas*” es un feroz retrato generacional escrito a cuatro manos por Joel Joan y J. Sánchez. Fue



el exitazo de la temporada en el Romea, hará un par de años y en Madrid la interpretan entre otros, Pepón Nieto, Luis Merlo y Melanie Olivares, dirigidos por Pep Antón Gómez. Y, por cierto, en noviembre se verá en Londres a cargo de la Actors Touring Company (ATC), dirigida por Gordon Anderson. Y en Portugal también fue un éxito.

Joel Joan, actor, amigo de Jordi Sánchez y copartícipe de su Cía Krámpack ha triunfado como actor e incluso ha entrado en el mundo de la dirección cinematográfica en 2003 con “*Excusas*”, la obra de teatro que mencionábamos anteriormente, llevada al cine. Director, actor, y coguionista con Jordi Sánchez que también trabaja de actor en la película. Otros actores son Ágata Roca, Clara Segura, Jordi Benacolocha. La crítica lo ha recibido con los brazos abiertos y sigue destacando la frescura del texto tanto en los escenarios como en el cine.

Por lo tanto, de nuevo tenemos una línea de trabajo que se puede continuar : el texto literario de Jordi Sánchez, el estreno de la mano del autor y director y la película, basada en el mismo texto, dirigida por uno de los actores que forman la Compañía creada por el mismo Jordi Sánchez.

En noviembre de 2003, Joel Joan espera estrenar en el teatre Lliure dirigida por Álex Rigola, “*Glengarry Glen Ross*” de David Mamet, con lo

---

<sup>291</sup> LUIS MERLO. *Pepón Nieto y Ana Labordeta presentan ¡Excusas!* EL PAÍS, viernes 12 de

que no debemos perder de vista la trayectoria de este hombre del espectáculo, al que llamamos así ya que se dedica al teatro, al cine, a la dirección y a todo lo que tenga que ver con este mundo especial del que hablamos en nuestra tesis.

Joel Joan siempre ha ido de la mano de Jordi Sánchez, quien también se ha visto desbordado por el éxito total de sus textos y sus estrenos, sus series de televisión y en general en casi todas las facetas que toca

Una conclusión a la que podemos llegar es cómo el teatro catalán dispone de unos presupuestos, una inversión, un público y una selección de obras de inquietante actualidad. El panorama del teatro en España, es por tanto, muy curioso. El teatro catalán lleva una evolución constante y distante del resto del país, incluido Madrid.

Los demás autores que hemos estudiado han seguido estrenando con más o menos éxito y mayor o menor repercusión :

-BELBEL con “*Historias para no aplaudir*”, sobre textos de Roland Topor, Severo Ardui, Ray Loriga, Luis Buñuel y Gómez de la Serna en 1997. En 2000 dirigió “*El alcalde de Zalamea*” y por este trabajo le concedieron el Premio Nacional de Teatro. Fue un trabajo de encargo junto a “*Madre (el drama padre)*” de Jardiel, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y del Centro Dramático Nacional , ambas obras auténticos éxitos de taquilla. En 2000 estrenó también el musical “*Els temps de Planck*”, un musical íntimo, (según él mismo afirma) . En 2002 estrenó como director y traductor “*Moll Oest*”, en el Romea, dentro del festival Grec con éxito de público y crítica con buen montaje y espléndido reparto, siguiendo como en otras ocasiones su trabajo con la actriz Laura Conejero .

Y ha estrenado también en el Teatro Municipal La Sala de Rubí en Barcelona “*Sóc Lletja*”, con la compañía Krámpack y la ha llevado posteriormente a Madrid. Escrita conjuntamente con Jordi Sánchez, y dirigida por el propio Belbel

Vemos que entre estos autores estudiados en este trabajo hay una gran simbiosis de unos con otros : Benet y Belbel, Belbel y Jordi Sánchez, al igual que entre ellos y otros directores que han trabajado con uno u otro, porque por ejemplo Jordi Sánchez también ha estrenado con el Centre de la Generalitat de Catalunya de Barcelona con Joseph M<sup>a</sup> Mestre otros trabajos. Y éste último, J. M<sup>a</sup> Mestres ha estrenado esta temporada “*Romeo y Julieta*”, con el Lliure, con quien siempre ha estado vinculado.

El último estreno de Belbel fue “*Primera plana*” en el Teatre Nacional de Catalunya, un clásico de 1928 sobre el periodismo y su entorno.

Marcos Ordóñez dice en El País, ( 30-8- 2003) que “*Primera plana*” (*The front page*) tiene todos los números para ser, la próxima temporada en manos de S. Belbel, uno de los espectáculos estelares del Nacional de Barcelona. Coincide con la vuelta de esta obra de Hecht & Mc Arthur al National inglés aunque allí se llame “*His Girl Friday*” como la película de Hawks (que hizo en 1939 cambiando el sexo del protagonista con Cary Grant y Rosalind Russell) aunque es una nueva versión. Añade que esta obra tuvo un clamoroso triunfo en 1998 en el Donmar Warehouse en manos de Sam Mendes. Parece ser que el director del NT., Nicholas Hytner llamó a John Guare no para pedirle una obra suya sino una nueva versión de “*The Front Page*” (estrenada en Broadway en 1928), y que es

un clásico de la comedia yanqui. Cosas más raras se han visto, dice Ordóñez: una obra que se convierte en película y vuelve a la escena combinando elementos de ambas.

John Guare ha mezclado en su retorta el texto original con el guión de Lederer y unos cambios de su cosecha.

Sobre el guión como base literaria hay diferentes posturas: los detractores absolutos, los que sostienen su inutilidad ( Búster Keaton nunca utilizó guiones), los partidarios infieles : Howard Haws trabajaba los guiones y luego no los seguía al pie de la letra, y los defensores del guión como propuesta de la que partir. Son diferentes posibilidades que nos insinúa el profesor Tomás L. Melgar.

Pero Antonio Jiménez Rico, director de cine, nos llega a decir que el guión en sí mismo como producto literario no tiene sentido. Que hoy se venden en librerías pero después de haber acabado la película y no es el auténtico sino un producto diferente.

El guión de la copia definitiva es lo que se conoce como DÉCOUPAGE.

Parece ser que, Sergi Belbel, ahora quiere escribir un guión de cine por su cuenta sin tener en cuenta a productores ni nada. Según él mismo nos confiesa espera que el 2004 sea su debut en el cine, porque quiere

empezar a rodar en otoño. Confiesa que le encanta Woody Allen, magnífico narrador de historias, del que dice que tiene categoría de genio.

En los últimos cuatro años no ha escrito nada nuevo, pero está preparando un encargo institucional para el Fòrum 2004 que será un melodrama y tratará sobre la inmigración.

-BENET: En estos años ha estrenado “*El gos del tinent*”. Dice Enric Gallén, en el prólogo de “*El perro del teniente*” (1997:12)

**Nadie niega ya el papel relevante que Benet ocupa en la historia del teatro catalán. para mí, con Joan Brossa, Rodolf Sirera y Sergi Belbel constituyen actualmente- cada cual con su definida trayectoria y personalidad artística- una extraordinaria carta de presentación de la literatura dramática catalana actual, la que empieza a ser re-conocida más allá del ámbito catalán recuperando así la proyección internacional que Ángel Guimerá disfrutó en su momento.**

**“*Desig*”, “*Fugaç*” “*E.R.*” y “*Testament*” fue un pequeño ciclo personal a través del cual Benet confesó en forma de reflexiones de carácter íntimo sus obsesiones sobre la función del amor/pasión y la felicidad absoluta e inalcanzable o el sentido y el valor de la existencia y la herencia ( 1997: 139)**

Otras obras como “*Una vella coneguda olor*”, “*Fantasia para un auxiliar administrativo*”, “*Descripsiò d’un paisatge*”, ya sabemos que tratan de su obsesión personal de la inserción y el compromiso del individuo en el marco de la sociedad y del país condicionado por la dictadura. En estas obras se ven tres problemas: PAÍS, SISTEMA, SOCIEDAD CAPITALISTA. A su alrededor, más tarde diseñó el mito de DRUDÀNIA que concretó en tres obras : *Cançons perdudes* (1965-1966), “*Marc i Jofre o els alquimistesde la fortuna*” (1966-68) y “*La nau*” (1969) sobre la supervivencia de una lengua y una cultura amenazadas.

Estas obras han seguido reestrenándose, siempre con éxito, en estos años por distintas compañías profesionales y amateurs: Arcadia Teatro (Zaragoza), Aula de Teatro de Getafe, Delirium, Tacoronte (Sta Cruz de Tenerife, Cía Dramática del Círculo Católic de Barcelona, Frésame de Madrid, Teatro L´Orfeó Badaloní de Badalona (Barcelona)

Sus inquietudes siguen viéndose en sus obras más actuales y de ahí que fuera preciso recordarlo.

Últimamente ha escrito “*L´abitació del nen*”(2003) feroz tragedia estrenada por el Lliure y con dirección de Sergi Belbel, donde mantiene sus mitos personales .

De otra parte, debemos decir que Benet ha vuelto a trabajar en “*Olors*”, en 2001, con Rosa María Sardá, que aceptó volver al Teatro Nacional de Cataluña en un momento complicado para la escena catalana y ella reconoce que su apoyo al teatro de Benet es público y notorio y confiesa que con esa obra cerraba un ciclo de su vida y de su historia. (El País, domingo 21 de enero de 2001, p. 8)



-Ernesto CABALLERO ha tenido gran éxito con “*Te quiero...muñeca*”, texto de propia autoría, estrenado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid , y posteriormente, en 2002 con “*Noches de amor efímero*” de Paloma Pedrero, dirigido por él para la Red de Teatros de la Comunidad Autónoma de Madrid. Otro texto ha sido “*Tierra de por medio*” (obra de denuncia de escándalos urbanísticos), y también ha dirigido “*La noche del oso*”, y en septiembre de 2003 llevará a los escenarios “*Yo he visto dos veces el cometa Halley*”. En 2003 prepara dirigir un T. Bernhard “*El ignorante y el demente*”

- IGNACIO DEL MORAL , sigue con sus guiones de televisión, triunfando especialmente con la serie “*El comisario*” y como guionista cinematográfico ha tenido un éxito de relieve con “*Los lunes al sol*”(2002), ya que lo escribió en colaboración con Fernando León de Aranoa, director de la cinta.

Ya se conocían de cuando Fernando dirigió “*Barrio*” ya que incluyó en esta película una escena que estaba basada en una obrita corta de I. del Moral : “*Oseznos*”.

Ya hemos mencionado “*La noche del oso*”, obra escrita por Ignacio del Moral y dirigida por Ernesto Caballero que se estrenó en el Teatro Arlequín con Eloy Yebra, Crispulo Cabezas y Fernando Ramallo ( actor éste que participó en “*Barrio*”, “*Krámpack*”, ...) que ahora se enfrenta al teatro.

I. del Moral sostiene que no es la versión escénica de “*Barrio*” y E. Caballero, amigo de del Moral desde los tiempos de instituto, insinúa que es más bien la segunda parte de “*Oseznos*”. Ésta trataba de tres adolescentes emborrachados y en la segunda parte, ahora, los vemos crecidos, mayores, y regresan desvalidos y al ataque.

El último éxito como guionista de Ignacio del Moral ha sido la colaboración con Antonio Mercero en la película “*Planta 4ª*” (dirigida por Mercero), que ha tenido un gran éxito de crítica y está teniendo un gran éxito de público (llega por un millón de espectadores) en un momento de bajo “tirón” de las películas españolas como el que estamos viviendo.

Y sobre los otros dos cineastas diremos lo siguiente:

-Imanol URIBE, en cambio ha tenido poco éxito en sus últimas realizaciones pasando casi desapercibidas o no terminando incluso sus proyectos. Ha estrenado las siguientes películas: “*Extraños*” (1998), “*Plenilunio*” (2000) y “*El viaje de Carol*” (2002), sin mayores relevancias.

-Ventura PONS ha seguido con sus estrenos de películas, con la frecuencia a la que nos tiene acostumbrados: uno por año; probablemente, como dice Antonio Jiménez Rico, porque como es productor hace películas de bajo coste y se amortiza a sí mismo para seguir haciendo cine. Después de las que hemos estudiado, ha realizado “*Anita no pierde el tren*”, una comedia, y “*Food of love*” basada en una novela de David Leavitt,( “*The page turner*”) siendo su primer filme en inglés. Sigue con Barcelona y sus enclaves famosos, pero esta vez con intérpretes ingleses. Es, como siempre, un filme de personajes, producida por él y un porcentaje de colaboración extranjera ( 42nd Street Productions SL y una aportación del 20% del grupo alemán FFP Media Entertainment)

También queremos dejar constancia aquí de los premios otorgados por la revista ADE ( Premios de Dirección) porque aparecen nombres que nosotros hemos estudiado:

-Guillermo Heras quedó finalista por “*Como los griegos*” en el 93 y en 1994 por “*Nosferatu*” y en 1996 lo ganó, aunque ya tenía este galardón de 1990 con “*En la soledad de los campos de algodón*”.

-En 1995 Sergi Belbel lo obtuvo por “*Hombres*” y “*El mercader de Venecia*”.

-También lo ha ganado Mario Gas ( actor en películas analizadas aquí) por “*El zoo de cristal*”.

Mario Gas, conocido como director de escena y hombre muy vinculado al cine y al teatro, especialmente en Cataluña, ha sido nombrado recientemente ( 2004) Director del Teatro Español de Madrid, espacio escénico éste de gerencia municipal.

-En 2003 Fernando Arrabal se vuelve a llevar el Premio Nacional de Literatura Dramática por segunda vez en tres años (constatando la significativa ausencia de nuevos nombres por parte de la Administración).

-Se ha editado “*La historia del teatro español*” de Javier Huerta Calvo en dos volúmenes y Cd-Rom con 5619 páginas en dos volúmenes

Y Arturo Pérez Reverte ya ha vendido los derechos del capitán Alatriste para el cine.

---

## CONCLUSIONES GENERALES

---

La PRIMERA a la que podemos llegar es que debemos considerar los textos teatrales como joyas, pero no intocables, las joyas están para lucirlas, enseñarlas, que otras las toquen y así las aprecien, las manipulen y conozcan exactamente lo que son y eso es lo que sería deseable para los textos: que se manejen, se conozcan y se enriquezcan con otras manos: directores de escena, cineastas, etc... . Por eso hacemos nuestras las palabras de Guillermo Heras cuando dice

**Los textos no son intocables, no hay que mitificarlos. Ese texto que escribe el autor no es el auténtico texto que ha escrito el autor, porque hasta el siglo XIX no sabemos si lo que hay en imprenta es lo que han escrito los autores. Con Lope, Moliere , Shakespeare, Marlowe la compañía improvisaba y cambiaba el texto y el copista copiaba lo de los autores, así es que no sabemos si fue lo que se escribió en origen. Si hay tres versiones de Arthur Miller de *“Muerte de un viajante”*, tal vez no se conoce la primera.**

**El concepto de autoría es muy reciente. La sacralización del texto es propia del siglo XX; tiene que ver con la idea del naturalismo teatral, de creer que eso se puede trasladar al teatro y contar la historia de una determinada manera, que hace sacralizar el texto, pero el texto debe ser un pretexto para pasar de literatura dramática a escritura escénica, para que un director y unos actores hagan en un espacio y un tiempo real ese texto. Esos dos apartados (Literatura dramática y escritura escénica se necesitan uno a otro).**

**Puede parecer que una puesta en escena de Beckett y otra se pueden parecer, pero se parecen por la codificación del texto y no por otra cosa.**

**A comienzos del siglo XXI no tenemos una historia del teatro, sino de la escritura dramática (los textos), lo que escribieron los autores, pero hace falta una historia de la representación: cómo se ha representado**

**“Antígona”, por ejemplo, dependiendo de la época, a través de los tiempos. No hay Historia de la escritura escénica (cómo han decodificado los directores los textos en cada momento). Existen tantos Hamlets como actores lo interpreten ( el primero era de 45 años, calvo y gordísimo y también lo ha hecho Nuria Espert y otros.**

Para Heras no existe el personaje, sino el actor que interpreta ese personaje. Un director debe trabajar con los actores para hacer un Hamlet de hoy. Eso es lo apasionante de llevar una obra escrita a escena .

Estamos muy de cuerdo con el director Heras, porque el trabajo actoral no sólo es importante sino que es diferente. Los actores de teatro siempre tienen fama de ser mejores intérpretes y de que “las tablas” canonizan a los actores, pero la fama la da la actuación en cine, por eso la interpretación es muy importante, pero diferente también según el medio.

En teatro la interpretación es siempre diferente (No hay dos representaciones iguales) y la interpretación de cine, quedará ya para siempre así impresionada en el celuloide.

William Layton hababa de la fuerza con la que se produce la frase: su para qué, qué quiero despertar en los demás, qué quiero comunicar y qué quiero esconder.

Decir una frase es un largo proceso y depende 100% de qué dice, a quién, dónde y para qué lo dices .

Destaca también el SUBTEXTO, información oculta que lleva consigo el lenguaje verbal y enriquece el lenguaje con su referencia a distintos planos y dimensiones de ficción que el texto no aporta directamente pero que permite y sugiere.

Layton distingue distintos tipos:

- El mundo interior de los personajes
- Las razones que el personaje no quiere descubrir a otros o a sí mismo.
- La ironía, la sátira, el sarcasmo, la hostilidad encubiertas
- Reacciones que se producen durante los silencios

El profesor y autor dramático Alonso de Santos diferencia INTENCIÓN de SUBTEXTO. Llamamos INTENCIÓN a la fuerza que conduce una frase y se diferencia de SUBTEXTO en que éste es la suma de circunstancias que hemos elegido para la escena y en las que está inmersa no sólo la frase, sino la situación y el personaje.

Es la primera conclusión general sobre texto y actores.



-En SEGUNDO LUGAR nos permitimos recordar que ya se preguntaron François Jost y André Gaudreault (1998: 15), entre otros y mucho antes, cómo se pasaba una narración oral o escrita a una narración audiovisual. ¿Qué es la visualización de un relato?.

Ahí están los problemas de la narración cinematográfica :

-¿Cómo relata el cine una historia?

-¿Quién narra la historia?

-¿Quién habla?

¿Cómo se realiza la transición del relato escrito a la narración audiovisual?

¿Cómo funciona la temporalidad cinematográfica IN ABSENTIA?

¿Cuáles son las diferencias entre la mostración fílmica y la mostración escénica?

Y contestando a esta última pregunta, diremos que encontramos diferencias tales como:

-El trabajo actoral, que ya hemos anticipado que no es igual. La cámara que capta la interpretación del actor puede subjetivar o modificar , gracias a la posición que ocupa; o por sus movimientos, intervenir o modificar la percepción del espectador. Puede dirigir la mirada del espectador.

Vinculado a todas las preguntas y a esta última respuesta es necesario recordar aquí el término FOCALIZACIÓN de Genette que consistía en determinar cuál es el foco del relato (focus en inglés) y a partir de ahí ofrecía variedades ( interna, variable, cero, externa, etc...) que pueden diversificarse en función de quién manipule el texto o las cámaras o el guión o.... Y la focalización cinematográfica puede depender del decorado, de la voz en off y la focalización interna o externa depende de muchas cosas, por ejemplo de lo que sepa un personaje que pueda estar siempre en escena o no, que el espectador comparta los sentimientos de un personaje con el que se identifique, sea o no el que había pensado que ocuparía ese lugar el director de la película. O la llamada focalización espectral cuando el narrador puede, por el contrario, dar una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes. Hablamos de ocularización espectral en la medida en que el espectador toma ventaja sobre el personaje únicamente por su posición , o más bien por la que le atribuye la cámara.

Genette estudia necesariamente también distintos tipos de narración: cambios a narrador extradiegético ( no participa en la historia), homodiegético( personaje presente y participa en la historia que cuenta, si es en primera persona (Autodiegético), si cuenta una historia en la que no actúa (Heterodiegético) , ..., o estudios sobre la Paralipsis: cuando el

narrador omite una información que conoce por su estatuto, o sobre la Paralepsis, cuando el narrador dice más de lo que debe.

ANALEPSIS= FLASHBACK

PROLEPSIS= FLASHFOWARD

Términos llegados a la Literatura a través del cine.

Todo esto se debe considerar al pasar textos literarios a audiovisuales.

EN TERCER LUGAR hablaremos del cine y el teatro.

En teatro el llamado “PLOT – POINT” o efecto teatral (PERIPETIA de Arstóteles) no es otra cosa que un giro brusco que modifica la situación y la relanza de una manera imprevista.

En cine se suele denominar PUNTOS DE GIRO.

Los efectos de sorpresa en teatro y cine acarrear a veces cambios de fortuna en los héroes. Con frecuencia nacen de la revelación de algo que ya existía pero que ignoraban los personajes y el espectador.

El efecto teatral requiere una preparación hábil y compleja

Pero no siempre los resultados son los mismos, porque ante una misma novela u obra de teatro cada guionista dará una respuesta diferente. Dice el profesor Ríos-Carratalá (1999) que se pueden tomar diferentes puntos de vista según quién cuente la historia; distintos tipos de personajes o nadie; sin narrador como es habitual; lugar o lugares dónde ocurre la historia; partes de la historia que se vayan a utilizar y partes que no, en cuáles descansará la acción principal, temas ...

Y, añadimos nosotros, que todo eso es ADAPTACIÓN. Hay libros (textos novelísticos o dramáticos) que se pueden adaptar y otros no; incluso el profesor Melgar (2000: 355) apunta la posibilidad de que quizá la

mayoría de las obras de teatro no se pueden adaptar, aunque parezca que el Cine remite más al teatro y viceversa.

Y lo que suele pesar más que nada en convertir un texto en una película es mantener intrigado al espectador:

- ¿Mantiene el interés de una forma continua, creciente y progresiva?
- ¿Sorprende el final?
- ¿Está dotada de humanidad?
- Tiene una línea argumental clara, simple y sencilla?
- ¿Expresan las imágenes exactamente lo que se pretende mostrar y sólo lo que se debe mostrar?
- ¿Es capaz de seducir?

Atendamos a los comentarios de la profesora Carmen Peña-Ardid

(1992: 14)

**Entre nosotros, ha sido Luis Miguel Fernández quien, casi en solitario, ha planteado la necesidad de adoptar unos nuevos criterios para el estudio de las adaptaciones cinematográficas que no se limiten a explicar el film en función exclusiva del texto literario(...) y que sean capaces de recocer su autonomía y sus diferencias por el hecho de que pertenecer a un lenguaje distinto pero también porque se inserta en un sistema y un contexto que no son los de la obra originaria**

Se plantea la profesora (en la citada obra) si es posible lo que ella llama “transposiciones intersemióticas” con una mínima pérdida de información. Y habla también del modelo formulado por Luis Miguel

Fernández apoyándose en la Teoría de los Polisistemas que nos llevaría a analizar cuándo y en qué condiciones, en el proceso de transferencia de un sistema a otro, triunfan las normas de adecuación del film al texto literario (o sus aspectos argumentales, enunciativos, estilo discursivo verbal)... o se imponen, en cambio, las normas de aceptabilidad de este último en el sistema de llegada (adición de episodios nuevos, en función, por ejemplo, del modelo genérico que se adopta; variaciones debidas al star system, acentuación de recursos fílmicos...), factores que entran en relación con el lugar del film en la institución cinematográfica, (estrategias de producción y de difusión, publicidad que acentúa o distancia los vínculos literarios) y con otros determinantes ideológicos, culturales, pragmáticos, etc. que van a condicionar la recreación del texto de partida.

Y el profesor Jorge Urrutia comenta que las relaciones Literatura y Cine no se pueden estudiar simplemente como un problema de transcodificación. Él prefiere el término METAMORFOSIS, y, en cambio, el profesor Darío Villanueva prefiere el término RECREACIÓN en lugar de “adaptación” (Escuchado en conferencias del Curso de la Asociación de Profesores de Español- Curso 2003-04-).

Además, el director de la película manifiesta y reivindica su autoría dentro de una labor de equipo.

Todo esto respecto a los textos y el cine, pero veamos algo más sobre los textos y su representación:

EN CUARTO LUGAR, hablaremos del muy citado en esta tesis Patrice Pavis (2000:206) que llega a decir sobre las teorías del teatro, que a menudo la “puesta en escena” se considera que deriva directamente del texto, por ejemplo es lo que consideran los filólogos para quienes el texto dramático lo es todo y la escenificación una mera ilustración, un asunto retórico para “sazonar” el texto, como la de muchos teóricos del teatro, inclusive semiólogos.

Nos limitaremos a algunas citas de estos últimos:

-Anne Uberfeld habla de núcleos de representatividad, de MATICES TEXTUALES DE REPRESENTATIVIDAD”, de agujeros del texto que serán colmados por la puesta en escena

-Alessandro Serpieri se interesa por la virtualidad escénica del texto dramático.

-Erika Fischer-Lichte ve la teoría como “el estudio sistemático de las relaciones posibles entre el texto escrito y la representación”

-Keir Elam se pregunta “qué vínculo de parentesco mantienen el texto dramático y el texto de la representación y cuáles son los puntos de contacto entre ellos.

-Hort Turk quisiera encontrar “la articulación ausente entre la semiología del teatro y la poética del drama que facilitaría sus mutuos resultados .

Pavis también habla del espectador, del porqué la gente elige ese espectáculo, precio de las entradas, excesivo o justo, opiniones recogidas de la puesta en escena, y utiliza diversos cuestionarios e incluso habla de las condiciones prerreceptivas. Las propiedades de la representación las estudia en el METATEXTO de la puesta en escena.



EL QUINTO LUGAR lo reservamos para las consecuencias de las adaptaciones. Según los presupuestos de varios teóricos, la adaptación teatral al cine puede considerarse como la sustitución de una serie de imágenes directas por imágenes inducidas, y que, añadimos nosotros, sirven siempre para enriquecer la percepción que teníamos de los textos previos.

Si se ha producido la lectura de esos textos previos, recordemos a U. Eco cuando habla de la semiótica de la recepción (teorías del lector modelo y de la lectura como acto de colaboración); nos explica que suele buscar en el texto la figura del lector por constituir, y por tanto, busca también en la INTENTIO OPERIS el criterio para evaluar las manifestaciones de la INTENTIO LECTORIS. Eco habla del lector modelo ingenuo y del lector modelo crítico.

Nosotros hemos querido con este trabajo ser verdaderamente críticos, especialmente con estos textos previos, a los que podríamos considerar TEATRO DE TESIS en el sentido de que los autores pretenden mostrar ideas de contenido social, moral, político. No renuncia a la diversión, pero inclina más la balanza a la reflexión. Es indudable que pretende conseguir determinados efectos en el receptor.

¿El espectador es un juez?

El profesor Alonso de Santos dice que los espectadores van al teatro por diversión, esclarecimiento (posible deseo de responder a preguntas humanas), relación social, aprendizaje cultural, costumbrismo, cosmopolitismo,... todo lo cual produce distintos tipos de comunicación.

Y si hablamos de receptor, es justo que hablemos de emisor y de los otros elementos de la comunicación, lo que haremos en SEXTO LUGAR.

EN SEMIÓTICA TEATRAL, Anne Ubersfeld (1993: 29) se habla del emisor (múltiple) en el proceso de comunicación en teatro : autor, + director+ otros técnicos+ comediantes.

-Mensaje= T + R

-Códigos : código lingüístico + códigos perceptivos (visual, auditivo) + código sociocultural (decoro, verosimilitud, psicología, et...) + códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc.) que codifican la representación en un momento dado de la historia.

-Receptor: espectador (es decir, público)

Y con estos elementos de la comunicación estudia las Funciones que se dan en teatro, aplicando las teorías de Jakobson en el teatro:

-EMOTIVA, el actor la impone con todos sus medios físicos y vocales y el director y el escenógrafo con los elementos escénicos.

-CONATIVA dirigida al destinatario, obliga al destinatario actor y al destinatario receptor-público a tomar una decisión, a dar una respuesta

-REFERENCIAL, hace que el espectador tenga siempre presente un contexto (hrco., social, político y psíquico) de la comunicación.

-FÁTICA, recuerda al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral, que interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el público.

-METALINGÚSTICA es el código teatral.

-POÉTICA remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación.

Y en SÉPTIMO LUGAR nos planteamos: ¿Qué se ha de entender por discurso teatral?

Se podría definir como el conjunto de los signos lingüísticos producidos por una obra teatral. (Ubersfeld ) y TODO TEXTO TEATRAL ESTÁ DESTINADO A LA REPRESENTACIÓN.

En LA ESCUELA DEL ESPECTADOR, Ubersfeld (1997 : 32) dice que la representación también es un texto. Y la representación no es solo su significado, sino que debe ser analizada en su totalidad textual, es decir.

-Nivel discursivo

-Nivel narrativo

-Nivel sémico

Y siempre teniendo en cuenta que el espectador es coproductor del texto

La profesora Carmen Bobes (1997:63) también asegura la relación de teatro entre autor y espectador .

¿Y el DIRECTOR DE ESCENA?

Para unos es un CREADOR, y para otros su función es la de TRADUCTOR. ¿Por qué? Porque el espectador no necesariamente ha sido lector. Si ha leído en texto con antelación, el director de escena es un traductor y si no lo ha leído es un creador.

Igual que una lectura produce muchas interpretaciones, el texto espectacular también admite muchas lecturas. Es también un tipo de comunicación, otro tipo de comunicación y cada día diferente.

La obra dramática en la representación tiene tres emisores: autor, director de escena y actor y el receptor pasa de individual a público.

El profesor Urrutia (conferencia en 2003) cree que es imposible captar algo tan fugaz y relativo como una representación que cambia día a día.

Además, en el escenario todo adquiere y cambia de significado, aunque el espectador dirige sus mirada hacia lo que la luz le indica y olvida el resto del escenario.

En OCTAVO LUGAR seguimos la vertiente del paso al cine. Mitry habló de la inaceptabilidad de la teatralidad del cine y estableció diferencias en su concepto frente al cine. Ya lo hicieron antes Balázs y Bazin y todos llegaron a dimensiones que sobrepasan el teatro y el cine.

La semiología deja el estudio de lo fílmico, lo externo del cine, a otras disciplinas anexas: la sociología, la economía, la psicología social, el psicoanálisis, la física y la química(...) La semiología, en general, es la ciencia de los significados y la semiótica del cine se propone construir un modelo amplio, capaz de explicar cómo un film corporiza un sentido o lo transmite a su público. Confía en determinar las leyes que hacen posible la visión del film y descubrir los PATTERNS particulares de la significación que dan su especial carácter a films individuales o a géneros, dice Ubersfeld (1993: 257)

Todos los estudios de semiología llegan más a España por el cine

Patrice Pavis dice que la representación teatral no se puede descomponer, como las lenguas naturales, en una serie limitada de unidades o fonemas cuya combinatoria producirá todos los caos posibles y propone, tal vez, una desemiótica, para desmarcarse de la primera semiología demasiado taxonómica y fragmentadora, bebiendo en la tradición hermenéutica y pragmática alemana o en la fenomenología y de

proponer en lugar de un teatro de los signos, una desemiótica generalizada, (ya aludida en este trabajo) y un “teatro de las energías” (el representante de esta tendencia es Lyotard)

Para Renoir, Rossellini, Orson Welles, Godard hacer cine es, fundamentalmente, contar una historia con imágenes, aunque esto presente problemas.

Estudiosos que cita el profesor Sánchez Noriega (2002:81) sobre estos aspectos son, por ejemplo, Morris Beja (1979) estudia 22 películas de reconocido valor artístico, Bruce Morrisette (1985) sobre adaptaciones de Robbe-Grillet y del Nouveau Roman, Jean-Marie Clerc (1993), Pastor Cesteros (1996) sobre adaptaciones de novelas, Frances Vanoye (1995), Anthony David (1988) con adaptaciones de Shakespeare de Laurence Olivier, Welles y otros, Florencio Martínez, Aguirre Romero (1989) que compara narraciones literarias y cinematográficas y personajes literarios y cinematográficos.

Cita también otros estudios de análisis teórico-práctico como los de Juan Miguel Company (1987), investigaciones de Alain García (1990) y otros ya citados como Jorge Urrutia, Ríos Carratalá con adaptaciones teatrales, Sánchez Noriega y Mínguez Arranz.



El profesor Urrutia( conferencia en 2003), buen conocedor del tema de las adaptaciones se decanta por unos comentarios que compartimos:

-Literatura y Cine no cuentan de la misma manera, y al no hacerlo así, no puede, por tanto, contarse lo mismo.

La Literatura, en su vertiente de lectura, añade, necesita soledad psicológica y el Cine es una manifestación social.

Por fin, en DÉCIMO LUGAR, como última conclusión general recordaremos que en la década de los 90 , además de las obras que hemos estudiado y otras que citaremos en páginas siguientes, se llevaron al cine las siguientes obras de teatro:

-“*¡Ay, Carmela!*” de J. Sanchís Sinisterra (1987) y versión cinematográfica de Carlos Saura (1990).

-“*La taberna fantástica*” de Alfonso Sastre(1985), en cine de Julián Marcos(1990).

-“*Mala yerba*” de Rafael Mendizábal (1989) y película de José Luis P. Tristán (1991).

-“*Una mujer bajo la lluvia*” de Edgar Neville (1959)y versión para cine de Gerardo Vera (1992).

-“*Yo me bajo en la próxima ¿y usted?*” de Adolfo Marsillach (1981), pasada al cine por José Sacristán(1992).

- “*El cianuro, ¿sólo o con leche?*” de J.J. Alonso Millán (1963) y versión de José Ganja (1993).

-“*La Lola se va a los puertos*” de los Machado (1930), adaptada por Josefina Molina(1992).

-“*El perro del hortelano*” obra de Lope de Vega (1613) llevada al cine con gran éxito de crítica y público por Pilar Miró(1995).

Y, además, se hicieron otras versiones de clásicos, como por ejemplo “*D. Juan en los infiernos*” de Gonzalo Suárez, basada en el mito de D. Juan.

---

## **DEDUCCIONES PROPIAS**

### **(A modo de conclusiones personales)**

---

La hipótesis inicial que nos planteamos al dar comienzo a esta TESIS trataba de MOSTRAR tres estudios ( de obra dramática, de puesta en escena y de película) y de DEMOSTRAR cómo el texto literario del que partimos se enriquece con las otras dos proyecciones.

Queremos insistir en que no queremos hablar de distintas disciplinas (que lo son), ni de cómo se llevan a cabo, **sino que nos interesan los resultados:** la obra de teatro escrita y estudiada por completo; la puesta en escena ya montada y estudiada desde ese punto de vista y la versión cinematográfica, estudiada ya como producto comercial que ha llegado a las pantallas. Creemos que este estudio a tres bandas no se ha producido hasta ahora y de ahí su originalidad; más teniendo en cuenta que se ha hecho sobre seis obras de teatro, seis montajes teatrales y seis películas.

Mucho se ha escrito sobre Literatura y Cine; sobre teatro y cine más concretamente, pero no conocemos, al menos por ahora, ningún estudio que presente los tres puntos de vista que enunciamos.

Ese MOSTRAR y DEMOSTRAR es lo que sustenta esta tesis. Fundamentalmente ese mostrar cómo a medida que pasamos de un apartado a otro vamos viendo mayor riqueza. El texto dramático es muy

rico ( con los autores que nos ocupan), pero la puesta en escena le aporta mucho más porque proporciona una visión determinada y la versión de cine aumenta esa riqueza en todos los sentidos, porque nos da otra, nueva, diferente visión y además, tenemos la nuestra a la que no debemos renunciar.

Planteamos desde aquí que Literatura y Cine no son disciplinas rivales. Que siempre aparezcan las comparaciones entre textos escritos y cinematográficos es muy común. Nuestra aportación está en el estudio del texto literario ( que es exclusivamente dramático) y su llegada a los escenarios con todo lo que su puesta en escena comporta y también ver las diferencias entre esta representación y la adaptación cinematográfica.

No vamos a entrar en la polémica de qué es “mejor” (en cualquiera de sus sentidos posibles) : si Literatura o cine, porque la mayoría de la veces las vicisitudes surgen especialmente en el apartado de la fidelidad o no, de la película al texto y ese no es el objetivo de nuestro trabajo.

Vamos a defender, desde aquí, la Literatura y el Cine como dos medios diferentes, pero manteniendo que son medios iguales a los que recurrir. Los dos comportan un apartado importante de nuestra formación y de nuestro ocio y no debemos olvidarlo.

¿Qué nos hace, pues, decantarnos por uno y otro cuando hay un texto por medio?

Probablemente nosotros mismos, porque nos gusta imaginarnos los libros, tenemos esa libertad de creación en nuestra mente de personajes, lugares, acción, etc.... Cuando el cine nos impone unas imágenes, unos rostros en las figuras de actores determinados seleccionados por la mente de otra persona (el director) a quién sí le parecían adecuados, simplemente nos negamos a compartir su visión personal. Mantenemos, preferimos mantener la nuestra. Eso es todo.

Y en nuestro egoísmo particular somos incapaces de admitir la riqueza que aporta una película un texto literario: unos ojos, una mirada, unos gestos que no necesitan palabras ni emitidas por un personaje ni por un narrador.

Y esa es nuestra PRIMERA CONCLUSIÓN : defendemos la riqueza que **los medios espectaculares**: teatro y cine, **aportan a los textos**.

Las palabras evocan imágenes y las imágenes nos dan más datos. No debemos renunciar a eso, ni pensar en rebatirlo, a veces, simplemente por el afán de defender una postura personal o por plantear una teoría abstracta o muy concreta que nos parece verosímil, pero no necesaria.

Otro dato que debemos tener en cuenta es si hablamos del mismo público lector y espectador y creo que hemos dejado claro en el apartado de recepción que el público de teatro es poco numeroso y con un perfil muy determinado. Pero claro, las últimas estadísticas facilitadas por los medios de comunicación sitúan a los no lectores en España en un 42 % y en el cine nos dicen que el cine español ha perdido muchos millones de espectadores en los últimos tres años. Sólo el tirón de ciertos productos norteamericanos ( adaptaciones, por otra parte, véase el caso de *“El señor de los anillos”*) se ha llevado ese público a su cine; y, sólo ciertos espectáculos dan un lleno del patio de butacas en una temporada determinada.

Pero el objetivo de los tres productos es el mismo : llegar al público.

Los libros ( no los de teatro, evidentemente) quieren millones de lectores. El teatro, que los aforos se llenen . Y el cine, que las películas amorticen su coste y saquen grandes beneficios.

Y los tres productos quieren transmitir, fundamentalmente, emociones; por eso lo más importante es la relación producto-público. No

nos interesan los autores, los directores, eso llega después, lo que nos interesa es LO QUE NOS LLEGA, ni tan siquiera cómo nos llega o cómo se ha hecho lo que nos llega.

Verdaderamente, cuando un libro es un éxito de ventas nos preguntamos ¿cómo se le habrá ocurrido al autor? No; puede que eso llegue después, después de haberlo saboreado, de haberlo digerido y sólo porque lo vemos en una revista especializada o en un programa de radio o televisión.

Cuando se toma la decisión de asistir a una función de teatro y ésta nos colma..., no pensamos en el autor. Es cierto que pensamos en la puesta en escena, en la creación que hemos visto en el escenario, pero sinceramente no nos preguntamos ¿qué habrá pasado por la cabeza de este director para que se le haya ocurrido esto?

Y cuando vemos una película tampoco vemos el texto, vemos la película y juzgamos la película en su conjunto, no decimos: ¡ Oh , qué encuadre!, ¡oh, qué plano!, a no ser, naturalmente, que hablemos de genialidades.

Aún viendo la película de Almodóvar (*“Hable con ella”*) seleccionada para el Oscar al Mejor Director, con una gran fuerza en las imágenes, no la veíamos con los ojos del director sino con los nuestros, acostumbrados ya a su estética.



¿Por qué leemos siempre al mismo autor? ¿Por qué esperamos con afán sus nuevos títulos? ¿Por qué en cuanto nos enteramos que acaba de salir al mercado un nuevo título de éste o aquel autor nos lanzamos a comprarlo?

¿Y no pasa igual con el cine? ¡Oh, -decimos- , una nueva película de tal director, ¡qué bien!, aunque la mayoría de las veces vamos a ver a un actor o una actriz por su buen quehacer que puede o no coincidir con que la selección de su trabajo haya sido buena, o haya seleccionado una mala película y nos decepcione.

Esa es la verdad .

Se dice siempre que el teatro es una necesidad. Puede que sea cierto y la lectura y el cine lo pueden ser también desde un planteamiento determinado.

El TEATRO tiene, y no descubrimos nada nuevo con ello, un público minoritario, la LITERATURA aumenta algo más su público y el CINE ya habla de un público más numeroso.

Los tres productos, de nuevo, sirven de provocación social y con voluntad de conectar con la realidad desde distintos planos o niveles. Es la reflexión, el complemento de nuestro acervo psicológico y cultural. Y aunque se diga siempre que la lectura es un placer solitario y teatro y cine

no, nosotros mantenemos que cuando una película o una obra de teatro nos gusta, nos abstraemos y nos olvidamos de nuestro entorno ¿ o no?

En la obra de teatro “*E.R.*” se planea el público como un personaje más y queremos reflejar aquí lo acertado de las ideas de Benet ( el autor) al considerar la diferencia de lo que es el TEATRO para los actores , para los autores y para el público. Para los actores es su medio de vida, para los autores, su forma de expresión y para el público, un placer, por encima de todo, y probablemente, para todos, una pasión.

Reflexiones propias de nuestro SEGUNDO PUNTO DE LAS CONCLUSIONES.

LA TERCERA CONCLUSIÓN PROPIA defiende la oportunidad y pertinencia de la investigación. En un momento de abundante publicación de teorías de estudiosos españoles y extranjeros, vemos conveniente y favorable dar a conocer este estudio práctico y novedoso.

Aportamos en él registros variados que no se han llevado a cabo nunca, tales como :

-Estudio de una secuencia (planos, movimientos de cámara, duración, descripción, voces, ruidos, música,...)

-Gráficas de contenido.

-Gráficas de progresión temática.

-Cuadro de número de intervenciones.

-Cuadro de número de acotaciones en cada acto/escena.

-Cuadro con nº de páginas de cada acto/escena.

-Cuadro con nº de intervenciones de cada personaje.

-Cuadros de presencias y conceptos expresados.

-Cuadro de acciones y objetivos.

-Cuadros de movimientos de personajes

-Gráficas de ciclos temporales

-Número de líneas que les corresponden

-Mapas de relaciones entre personajes.

- Mapas temáticos.
- Fotos
- Documentos.
- Correspondencia.
- Labor archivística de hemeroteca de autores, textos, directores y críticas.

- Listados de escenas
- Listados de personajes
- Esquemas de contenido- forma
- Referencias numéricas a palabras constantes en un autor
- Estudio de planos y movimientos de cámara significativos
- Análisis de interpretaciones de teatro y cine.
- Aportación de guiones pormenorizados
- Dibujos de escenarios y decorados.

**Entre otras cuestiones.**

CUARTA CONCLUSIÓN: El tema de las supresiones en el cine, que ya sabemos puede ser:

- De acciones
- De personajes
- De descripciones
- De diálogos
- De episodios completos

En las obras que nosotros hemos estudiado se mantienen todos estos factores, aunque la descripción no queda tan explícita al tratarse de obras de teatro llevadas al cine.

Muy al contrario, lo que nos encontramos son ADICCIONES:

En “*La mirada del hombre oscuro*”, Imanol Uribe se permite aportar otros personajes: contrabandistas ( uno de ellos con gran bondad, que ayuda a la familia y que nos parece poco creíble), skinheads para dar más posibilidades al espectador. No se trata de la típica forma de “airear” una obra de teatro en el cine.

“En “*Testamento*”, Ventura Pons ayudado por el propio autor Benet i Jornet, aporta en la película una trama paralela femenina( con la historia de la madre y la hija) que no estaba en la obra de teatro, ni en el texto

original (exclusivamente masculino) y que engrandece la película sin lugar a dudas.

A veces, es algo tan significativo como una canción, por ejemplo la que incorpora Pons al final de “*Amic/Amat*”, cantada por María del Mar Bonet y con un título tan revelador como “Yo me daría a quien me quisiera”, después del desamor, de los sentimientos encontrados, o incluso la ausencia de ellos.

Las TRASLACIONES propias del teatro llevado al cine:

-De espacios: Aquí son fundamentales al situar las películas en Barcelona o el Cabo de Gata en Almería, porque dan lugar a imágenes que valen más que mil palabras.

En cuanto a las TRANSFORMACIONES DE PERSONAJES y sus relaciones, los consideramos añadidos que marcan la presencia del narrador fílmico(director de cine). Ejemplos: convertir al padre de la familia de Ignacio del Moral de agresivo (en el texto y la obra) a cobarde ( en la película de I. Uribe), o, en este mismo film mantener unida a la familia, que en el texto literario quedaba disgregada; debemos destacar también la gran aportación de Uribe en el lenguaje , ya que en la película se habla en alemán y en dialecto africano y así imprime mayor incomprensión para lograr (efecto que consigue) que los espectadores estemos en las mismas

circunstancias de la familia: no nos podemos entender y lo desconocido imprime un miedo visceral.

En “*Krámpack*”, trocar a los protagonistas jóvenes de la obra de Jordi Sánchez en adolescentes apasionados en plenas vacaciones veraniegas, lo reconocemos como un acierto pleno de Cesc Gay en su película. Y así hace una película lejana completamente al texto original, pero que gana en credibilidad.

Ventura Pons impide que muera (sí lo hace en el texto literario) el personaje guionista (que él convierte en director de cine, e incluso en Dios, porque maneja las vidas y muertes de sus personajes) .

Cesc Gay filma en su película un acto homosexual completo entre adolescentes y añade otras historias como la del escritor o la de la asistenta que no estaban en el texto dramático previo y reiteramos , como siempre, que la película obtiene un mejor resultado.

O, podemos fijar nuestra atención en los cambios llevados a cabo

LOS TÍTULOS :

TEXTO LITERARIO	REPRESENTACIÓN ESCÉNICA	PELÍCULA
<i>“La mirada del hombre oscuro”</i>	<i>“La mirada del hombre oscuro”</i>	<i>“Bwana”</i>
<i>“Testamento”</i>	<i>“Testamento”</i>	<i>“Amic/Amat”</i>
<i>“E.R.”</i>	<i>“Algún día trabajaremos juntas”</i>	<i>“Actrices”</i>
<i>“Caricias”</i>	<i>“Caricias”</i>	<i>“Caricias”</i>
<i>“Morir” (un instante antes de morir)”</i>	<i>“Morir ( o no)”</i>	<i>“Morir ( o no)”</i>

Y en cuanto al CONTENIDO, observando las diferencias entre texto original y guión podemos aventurar, quizá:

- *“Bwana”* respecto a *“La mirada...”* mantiene un 35% de I. del Moral y un 65% de Uribe.
- *“Amic/Amat”* respecto a *“Testamento”* un 70% de texto del autor y un 30% de aportación en el guión.
- *“E.R.”* mantiene un 95% del texto original y alguna, muy poca, 5% de aportación de Pons.
- *“Caricias”* también mantienen el texto literario que le sirve de base en un 90% con algo de Pons en un 10%
- *“Morir”* sigue esa proporción .



- *“Krámpack”* como película es original respecto a la obra de teatro en un 95%.

Todo esto nos lleva a plantarnos, una vez más la INVALIDEZ del criterio de fidelidad. Nunca puede constituir un índice para valorar las adaptaciones.

Unas veces, como hemos visto, el texto sirve de dependencia absoluta para la película y esto la perjudica, y otras veces se confunde la fidelidad con el mimetismo y estas confusiones crean una insatisfacción que no se debería dar en ningún caso.

Y cuando no es lo que esperábamos, ¿qué pasa?

NOSOTROS DEFENDEMOS EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO  
NUEVO.

No nos podemos parar en la Literatura, hay que seguir. Recordemos que todo texto ( escrito, visual, audiovisual, etc...) remite a otro, otros textos.

LA QUINTA CONCLUSIÓN está relacionada con los ACTORES:

- ¿Cómo se alían con su papel?
- ¿Cómo transmiten la comunicación no verbal?
- De qué forma vemos la coordinación interaccional (manera en que el gesto se une a la palabra, en el escenario, desde el punto de vista del actor y del espectador)
- Si se da o no una estructura mimética (imitando a la persona real)
- Si se producen cambios en la presentación de los personajes

Y desde el principio, afirmamos que hemos tenido la suerte de estudiar grandes interpretaciones, de actores consagrados por el público y la crítica (Pons, por ejemplo, prefiere esperar al verano para trabajar con los actores que le gustan y sabe que le van a ofrecer un gran trabajo). Así, por ejemplo hacen el mismo papel en *“Testamento”* / *“Amic-Amt”*

JUAN DIEGO = JOSÉ MARÍA POU

el primero en los escenarios y el segundo en el cine. O el caso de las actrices, en *“E.R.”* / *“Algún día trabajaremos juntas”*

GEMMA CUERVO = NURIA ESPERT

ENCARNA PASO = ROSA MARÍA SARDÁ

también las primeras en el escenario y las segundas en el cine, cuya forma de actuar ha sido estudiada en los capítulos correspondientes, interpretando personajes difíciles y contradictorios y cada una haciéndolo de una manera diferente.

Todo esto nos lleva a plantearnos la figura del ACTOR como unidad básica de la representación, que desde aquí reivindicamos y como vehículo de un PERSONAJE , que al fin y al cabo, es la unidad básica del discurso.

Un ejemplo importante lo tenemos en la escenificación de la muerte, asunto en la que todos los actores están de acuerdo en afirmar que no es fácil y en una de estas obras, “*Morir*” se muere en escena y en el film 7 veces, de muertes muy diferentes: infartos, accidentes, sobredosis, etc... y por lo tanto, es un hecho que debemos destacar.

Pero debemos plantearnos que en el teatro perdemos más de vista al actor o actriz en beneficio del personaje, pero en cine un 50% es el personaje que estamos viendo y otro 50% es el actor: si vamos al cine a ver a Tom Cruise, vemos su personaje, pero no podemos dejar de ver a Tom Cruise y eso no ocurre u ocurre muy poco en el teatro.

En “*E.R.*” encontramos un planteamiento sobre el trabajo actoral muy diverso, cuando las diferentes interpretes consagradas que representan los personajes de Asumpta y Gloria, indican a la joven muchacha que

estudia Arte Dramático cómo debe interpretar a Ifigenia. Ahí observamos cómo la ve cada actriz, nos muestran las posibilidades de interpretación, y por lo tanto, la riqueza de los textos, que da lugar a diferentes recreaciones, por lo que los textos admiten infinitas puestas en escena y una vez admitido esto, sin ningún rechazo, ¿por qué nos limitamos tanto negando las distintas viabilidades que pueda tener una película y en la mayoría de las ocasiones no aceptamos los planteamientos cinematográficos?

¿Por qué una cosa sí y otra no? ¿Por qué vamos a ver una obra de teatro con diferentes versiones a lo largo de nuestra vida y no las rechazamos tan “de plano” como hacemos con las versiones cinematográficas ¿ ¿Por qué?

Curiosidades sobre los intérpretes tenemos , por ejemplo, en PEPE MARTÍN, que actuó tanto en la puesta en escena de Madrid y Barcelona (en diferentes lenguas) , con diferentes directores y compañeros de reparto.

José María Pou además de actuar en la película de Pons, adaptó el texto literario para la escena.

Y otros actores y actrices que van de un director de escena a otro o bien a un director de cine o las muchas combinaciones que se pueden dar; por ejemplo, tenemos al director de teatro Jordi Sánchez, autor y actor de sus propias obras, a Belbel que repite muchas veces con los mismos actores, algunos de los cuales también trabajan para teatro y cine ( en las

mismas obras con los mismos o diferentes papeles) como Mercè Pons, por poner u ejemplo, o Rosa M<sup>a</sup> Sardá en escenarios de obras de Benet que también dirige o representa e interpreta en el cine. Son actores y por lo tanto necesitan de los textos, y representación o cine son su medio de expresión y aunque las diferencias de interpretación son notables, (presentan opciones personales, entre otras cosas), probablemente no lo son más que hacer un edificio o un piso bajo: lo importante es la construcción.

Y no sólo los actores. Ventura Pons, era director de teatro antes de serlo de cine, Belbel transita de autor a director de teatro y ahora de cine, Ernesto Caballero escribe, dirige teatro propio o ajeno, Gerardo Vera también dirige teatro o cine indistintamente.

Y si ellos lo hacen, si pasan de un medio a otro con exquisita facilidad, ¿por qué nosotros, el público, somos los únicos que tenemos problemas para adaptarnos a las adaptaciones, a los cambios, a los distintos medios?

Defendemos desde aquí, que ya es hora de ser consecuentemente flexibles y, por fin, **ADAPTARNOS A LAS ADAPTACIONES.**

SEXTA CONCLUSIÓN :

Las obras de teatro que hemos estudiado nos llegan desde diferentes géneros, mixtos, en la mayoría de los casos: desde una tragicomedia costumbrista que plantea un problema de racismo, que de otra manera, hubiera resultado excesiva, hasta profundas tragedias actuales, que expresan viejos temas con nuevas palabras y desde ojos muy jóvenes.

Se recupera la tragicidad, aunque con algunas vetas de ironía, en algunos casos. Acaban mal, pero es lo que esperábamos. Son tragedias modernas, espejos de nuestra sociedad.

Por eso es fácil que lleguen al lector/ espectador: permiten el equilibrio de acercarse a temas de actualidad desde otros puntos de vista, y con ellos llegar a la reflexión : la “bujía” perdida de “*La mirada...*” que se esconde (como cada uno de nosotros nos escondemos en la opinión pública y así no tener que pensar, simplemente “acoplarnos” como la bujía al coche, para seguir funcionando)

O bien los planteamientos tales como ¿Por qué debemos o queremos proyectarnos en nuestros hijos?

O ¿cómo nos ven los otros?

La inutilidad del esfuerzo humano por gobernar nuestro destino.

Planteamientos éticos, propios del tratamiento de las personas. Esa frase de Benet, constante en su Literatura: “O jodes o dejan que te jodan”

O en el caso de las reflexiones de “*E.R.*” sobre la idea de que los que mueren se llevan con ellos parte de nosotros, que ya no se puede recuperar. También en esta obra ( y por extensión puesta en escena y versión cinematográfica) el tema mítico del hombre como enemigo del hombre : el tener que soportarnos (escucharnos y reprocharnos nuestras miserias) ; y el seguimiento de los clásicos como Ibsen y su pensamiento: ¿vale la pena exigir la verdad?

¿Y qué decir de Benet cuando nos hace recordar a Lluïl para esperanzarnos con que tal vez, los que vengan después, sean los que nos salven del dolor y, por otra parte, nos trae a la memoria aquella cita : “Tanto amaba el amante a su amado que creía todo lo que decía. Y tanto deseaba entenderlo...” .

Tenemos también la reflexión implícita en “*Caricias*” , sobre lo que hacemos por los demás, a veces, incluso, lo que no somos capaces de hacer por nosotros mismos.

Y la propuesta de Belbel de hacernos ver que en realidad, no somos como creemos ser.

Todo esto, entre otras consideraciones, nos lleva a expresar con rotundidad que estamos ante escritores comprometidos, excepto, tal vez, el

caso de Jordi Sánchez, que va por otros derroteros de Literatura light que con tantos partidarios cuenta en la actualidad. Por lo demás, como decía Ortega, los escritores nos plagian porque cuentan nuestros propios sentimientos.

Nos parece muy acertada la vuelta al teatro de reflexión y de emociones , que invita, tal vez, al planteamiento de cómo será el teatro que venga después.



SÉPTIMA CONCLUSIÓN: Mantenemos la mejora que adquieren los textos literarios con su puesta en escena y más aún con las películas.

Refrendamos esto con imágenes como las siguientes:

1.- El primer plano final de la cara de Ombasi cuando le han abandonado y sabe, ya todo perdido, que va a morir. El primer primerísimo plano de los ojos, de “la mirada de ese hombre oscuro”, al que abandona la familia y todos nosotros con ella. Son planos que no pueden estar en nuestra cabeza con el mismo sentimiento, con la misma emoción, con la carga de significado que le aporta Emilio Buale.

2.-La cara de Pajares, al volante de su coche, cuando deja tendido en el suelo a Ombasi, a sabiendas de que llegarán los neonazis y le matarán.

3.-Las caras de los niños pegadas al cristal del espejo trasero del coche viendo y comprendiendo lo que le va a ocurrir a Ombasi.

4.-Cualquiera de las imágenes excelentemente fotografiadas por Javier Aguirresarobe, tales como la elipsis temporal con la luna y el amanecer sobre la arena.

5.-El beneficio que obtenemos los espectadores de la película de Ventura Pons al ver al muchacho de “*Amic/Amat*” ( en texto : “*Testamento*”) prepararse para el ritual previo a recibir a sus clientes.

6.-Cuando la cámara capta en el ordenador el título del trabajo del profesor que coincide con el título de la película *Amic /Amat*, para que veamos y nos demos cuenta de las deferencias a la literatura catalana en la figura de Lull.

7.-El chico que lleva bajo el brazo el libro de R. Lull.

8.- La pelea entre el profesor y el alumno ( Pou y Selvas) presenta unas imágenes fortísimas, duras de ver a pesar de saber que son pura ficción y de que las habíamos visto escritas. No es lo mismo.

9.-La imagen del Liceu con su espectacular platea y su entorno, en el encuentro de Nuria Espert con la estudiante de Arte Dramático al terminar la representación .

10.-Las caricias de la madre al vecino en el final de la película de Pons que resumen todo el tema de la incomunicación en un solo plano y un solo encuadre sin necesidad de palabras.

11.- Las imágenes de las muertes en “*Morir ( o no)*”, especialmente la frialdad de Sergi López al disparar y la rotundidad con la que muere la víctima, o mejor aún la gama de gestos faciales que van cambiando en el rostro de Sergi López cuando poco a poco se va apoderando de él la compasión y termina dejando la pistola y perdonando la vida a la víctima en un arrebató de piedad. Es una imagen de gran tensión psicológica que sólo una imagen así puede crear.

12.-¿Y, qué decir tiene, la excelente idea que tuvo Pons al rodar en blanco y negro la mitad de la película “*Morir ( o no)* ” por el planteamiento de las muertes y la mitad en color cuando todos los personajes que antes morían se salvan en la segunda parte? Un acierto convertido de imágenes que dan mayor expresividad, la que sólo pueden otorgar las imágenes, igual que la inseguridad de la cámara en la primera parte y la serenidad de la segunda. Algo muy loable.

OCTAVA CONCLUSIÓN : Es muy difícil no caer en la tentación de las comparaciones texto/film, o bien, texto/representación/film .

Por ejemplo, en “*Testamento*” de Benet, la obra resucita al autor, Raimon Llull, y su sentido de la herencia, algo que se pierde en la película de Pons que da prioridad a otras manifestos, tan válidos como ese.

Debemos tener presente que en la comparación de las tres partes:

A/ El texto presenta un autor

La representación es una personalización del texto primitivo

La película presenta las imágenes de un creador.

B/ La lectura se puede repetir

En teatro la mirada la dirigen las luces

En el cine, los planos cambian nuestro concepto de lo que estamos viendo

C/ La obra dramática, la representación y la película no tienen por qué presentar la misma construcción dramática ni en los mismos lugares ni registrando el mismo tiempo.

D/ La diferenciación vista por Guillermo Heras, entre otros, de Literatura dramática y escritura escénica nos parece muy adecuada y desde aquí creemos que debe ser justificada porque, evidentemente, y después de todas estas páginas, no se trata de los mismos conceptos. El sentido del texto dramático no es el del texto de la representación, y por supuesto no es el del cine. Leer imágenes no es fácil, siempre proporciona un producto, unas ideas diferentes. El profesor Urrutia ya nos indica que el texto dramático son las distintas posibilidades que ofrece, la potencialidad; a la puesta en escena él la llama TEXTO INTERMEDIO, porque solo a partir de una de las posibles lecturas del texto dramático se lleva a escena y luego llegaríamos al texto espectacular e incluso al cinematográfico.

Pero los tres medios cuentan HISTORIAS, es una necesidad que tenemos: creamos y recibimos.

NOVENA CONCLUSIÓN: ¿Qué ganan o pierden nuestras películas?

- “*E.R.*” presenta una equivalencia total entre texto dramático, puesta en escena y película. Es, quizá, un prototipo de “film del arte”, pero gana el film con la interpretación ( muy buena también en la puesta en escena de Egea), pero mejorada aquí en la ambientación, la comedia dirección y algún otro factor.
- “*Amic/Amat*”, presenta un nuevo guión que difiere del texto, ampliando personajes y temática. Pero por la adecuación del guión al texto literario creemos que es una ADAPTACIÓN, con mayúsculas.

Por tanto, TEATRO Y CINE deben plantearse su relación como CONTINUACIÓN Y NO COMO RUPTURA. No podemos, claro, medir al cine con criterios literarios . Sí podemos, y de hecho lo hacemos, mirar un texto ( teatral o no) con ojos de expresión cinematográfica. Los textos dramáticos de Belbel tienen, a priori, una arquitectura propiamente cinematográfica .

Debemos hablar de ellos (teatro y cine) como ALIADOS.

Abandonemos ya la palabra CONTAMINACIÓN y otros términos despectivos o que, al menos, lo parecen, para referirnos al paso de un medio a otro y utilicemos términos positivos. Hablemos de TRÁNSITO DE TEATRO A LOS ESCENARIOS Y DE ESTOS AL CINE.

Un paso, un camino ( a veces vagar, deambular, a veces, con firmeza) de un medio a otro, y como lo hacemos los humanos, sin solución de continuidad. Avanzar de la Literatura al Cine, sin parar y no con tantos tropezones como teorías que plantean los escollos, las dificultades, los problemas... y si avanzamos, eso será EVOLUCIÓN, SUPERVIVENCIA de todos los medios en uno con sus diversificaciones, sus ramificaciones, sus distintos usos y propiedades. Y basta ya de divagar o fomentar polémicas , hoy por hoy, ya en desuso.

DÉCIMA CONCLUSIÓN : El teatro sobrevive a las nuevas tecnologías, pero no sabemos si lo hará también el cine. Cada vez el consumo es mayoritariamente en casa, en vídeo, DVD o productos similares que están por llegar, de tal manera que es posible que el teatro se quede en el único fenómeno o manifestación social, pues lo demás quedará en un acto individual o familiar, como mucho.

El teatro es casi tan viejo como el hombre, y a pesar de todas sus crisis, sólo desaparecerá con él, pero el cine es un invento muy posterior que no se acabará, sino que evolucionará en sí mismo a otros caminos tecnológicos. No sabemos, aunque podemos aventurar que su evolución puede llegar a ser su extinción ( en el sentido en que lo conocemos hoy) y queríamos dejar constancia de ello.



Y la ÚLTIMA CONCLUSIÓN nos hace ver lo siguiente:

Ventura Pons ha encontrado una vía de expresión en las adaptaciones, que en un principio él mismo desconocía. Parece ser que por su voracidad lectora ha encontrado estos textos que le han convertido en un cineasta de prestigio.

Él declara que coge los textos no para traicionarlos, pero sí para dar su punto de vista, cuestión ésta con la que estamos de acuerdo.

Antonio Giménez Rico confiesa públicamente que destroza físicamente el libro que va a adaptar y lo vuelve a paginar por tramos como él quiere y que por tanto, él escribe otra obra.

Y ya sabemos que hay directores de cine que ni siquiera permiten que los actores lean la obra literaria de referencia. Nosotros consideramos que en estos casos no se debe hablar de adaptaciones, sino como decía Giménez Rico, de otras obras ( casi nos atreveríamos a denominarlo plagio)

Por todo ello, nos gustan especialmente los trabajos de adaptación a los escenarios y al cine de las obras “*Caricias*”, “*Morir*” y “*Testamento*” especialmente.

“*E.R.*” no ha tenido gran valor, pues hace un seguimiento total y absoluto del texto, y las demás obras dramáticas tienen planteamientos muy válidos, pero destacamos “*Caricias*”, por su sereno trabajo de

adaptación y el trabajo actoral que le da mayor autenticidad; “*Testamento*”, como ejemplo de apuesta arriesgada y salvada con mucho rigor y acierto, lo cual le da un valor adicional y “*Morir*” por su originalidad en el escenario ( recordemos que los actores no sabían qué papel iban a interpretar cada día hasta poco antes de la función) y en el cine de la mano de singulares propuestas de cámara, color, etc... de Ventura Pons.

Nuestro resumen de las conclusiones es, simplemente, ver por un lado que la tesis presenta en su estudio nuevas propuestas, diferentes y que se basan en un análisis práctico COMPLETO y por otro, defender las adaptaciones de textos literarios haciendo ver a aquellos que se planteen su estudio comparativo (véase alumnos) la riqueza que proporcionan las imágenes, sin indagar en las diferencias de texto, sino en las aportaciones valiosas que proporcionan las puestas en escena y las propuestas cinematográficas. Que, igual que salimos del teatro con el placer de haber disfrutado de un texto en escena, sin plantearnos su alteración, como un punto de vista más ( además del nuestro) nos planteemos también un nuevo, diferente punto de vista del cineasta que nos aporta el suyo, sin que por ello prescindamos del nuestro, del que montamos en nuestra cabeza, tan valioso también, como insustituible.

---

## **SÍNTESIS DE ALGUNAS DE LAS APORTACIONES DE ESTA INVESTIGACIÓN**

---

Toda la investigación que abarca esta tesis, nos hace ver los cambios que debemos aprender a aceptar.

Apelamos a la conclusión tercera que aportamos como un somero ejemplo de todo lo personal que se puede encontrar en esta tesis.

El estudio riguroso de cada autor está actualizado a fecha de enero de 2004.

El análisis de obras dramáticas, puestas en escena y películas es un estudio completo, pero con una clara y fundamental visión objetiva y cercana que ha pretendido comparar los tres medios y ofrecer con rigor y transparencia los aspectos unitivos y divergentes que se dan en el proceso de transcodificación de un medio a otro y que la presentación total de los componentes estudiados por separado y conjuntados en una misma TESIS no se habían planteado hasta ahora.

Que adelantamos ya, en otras páginas (de introducción), la VERTIENTE DIDÁCTICA de la investigación y sus resultados, y que esta tesis tiene pretensión de continuidad en llevar a cabo unas GUÍAS DE LECTURA Y ACTIVIDADES DIDÁCTICAS con propuestas de trabajo

para realizar en el aula, centradas en diferentes áreas de aprendizaje y que salgan de aquí, de sintetizar esta investigación .

Que defendemos la adaptaciones, que no queremos caer en el maniqueísmo de lo bueno y lo malo, que somos partidarios de la continuidad de un texto de teatro al escenario y al cine y justificamos esta secuencia de actividades mediáticas.

Acompañamos al profesor Sánchez Noriega en su cuestionamiento de: ¿por qué hay que poner dogmas? y rechazamos la insatisfacción que producen ciertas adaptaciones vistas desde el punto de vista literario exclusivamente, que nos lleva a pensar en la limitación a la que nos sometemos voluntariamente, puesto que nos descolocamos, no dándonos cuenta de qué es leer y qué es ir al cine. No estamos en el mismo medio, no juzguemos con el mismo medio.

Son historias, contadas con distintos medios, como cuando nos cuentan las cosas unos u otros: siempre aparecen distintas y decimos que esos puntos de vista tan variados nos enriquecen, pues eso es lo que defendemos también. Admitimos las lecturas polisémicas ( lo que a otros les gusta y a nosotros no y viceversa) de un solo libro, admitimos, como decíamos en párrafos anteriores las versiones diferentes ( e incluso libres) de las obras de teatro..., admitamos ya, pues, las versiones cinematográficas

como un producto más, un extra de lo que hemos leído o visto en un escenario.

Debemos empezar a saber ya lo que es una buena película, puesto que lo que vemos es una película ( aunque la historia que nos cuente ya esté en un texto anteriormente) y tener criterios cinematográficos para lo cinematográfico, algo que podemos hacer evidentemente, si hemos visto bastante cine, porque es otro medio y tiene otros códigos, otros patrones por los que regirse y que debemos respetar. Como otros códigos ofrece el teatro en los escenarios y utilizamos.

La tentación de pasar de un medio a otro es muy grande y es forzoso que sepamos que ha ocurrido esa traslación, ese paso, como decíamos, de un medio a otro y constatar simplemente si es una buena película y si el director la ha hecho bien o no. Esa tentación es la misma de la que hablábamos en párrafos anteriores, la de autores, actores, directores de pasar de un medio a otro, aquí, o fuera de nuestras fronteras: de directores a novelistas como Gonzalo Suárez, Mario Camus y Daj Sijie (autor de *“Balzac y la joven costurera china”*), escritores a directores, casos, por ejemplo, de Ray Loriga (*“La pistola de mi hermano”*, 1997), Vicente Molina Foix (*“Sagitario”*, 2000), Ramón de España (*“Haz conmigo lo que quieras”* 2003), autores que han estudiado cine como Adelaida García Morales y Gabriel García Márquez.

A. Jaime (2000:330) nos recuerda el comentario de Mario Camus:

**Yo he hecho cine porque he leído, o he leído porque he hecho cine. No lo sé.**

Y cuando a Buñuel le preguntaron de no haber sido cineasta qué le hubiera gustado ser respondió: “ Escritor”.

Veamos los comentarios de Paul Auster (*Qué leer*, diciembre 2003, p. 44) que también ha pasado de la escritura a la dirección de cine

**Cuando escribes eres el amo absoluto de tu trabajo y puedes tirarlo a la basura si te viene en gana. Pero si tu creación está al servicio del cine, es tanta la gente implicada, el dinero en juego y el riesgo implícito, que indefectiblemente, se te escapa de las manos.**

O Michael Crichton (*Qué leer*, dic. 2003, p.44), que también habla con respaldo de las dos experiencias : literato y cineasta

**Cuando realicé mi primera película (Almas de metal, 1973) , pensé, al terminarla , que nunca volvería a escribir de la misma manera, porque ahora sabía lo que era encontrarse con una escena y ver que no funcionaba por culpa del guionista(...) Cuando adapto un libro, aunque sea mío, no me importa nada lo que pensaba al escribirlo. Cuando estás en un plató, las grandes ideas del autor no tienen importancia**

Y si eso es lo que piensan los propios autores, ¿quiénes somos nosotros, como público, para rebatirlo, para ir en contra, para polemizar?

Nuria Vidal, periodista, se plantea cuántos espectadores que van al cine a ver las películas de estos directores saben que Pasolini fue un gran

poeta , ensayista y autor de teatro antes de convertirse en director de cine a los 40 años .

Belbel en España, o David Mamet o Richard Brooks en EEUU siguen las experiencias de trabajar como guionistas, escritores y directores, indistintamente.

Y puesto que son numerosos los casos de estos trasvases de Cine y Literatura , seguimos pensando que hay que aceptar ya a estos medios como una continuidad, y no una ruptura. Teatro y cine son formas de llamar la atención de temas, problemas, etc., y por ello, una unidad de conocimiento y reflexión. Hemos visto propuestas que no se entendían y con el paso tiempo han sido un éxito. Autores, teatro y cine ¿cuántas veces se han anticipado a su tiempo? “ *La mirada del hombre oscuro*” tuvo malas críticas por la temática, que no interesaba (inmigración y racismo) y hoy el tema nos desborda.

Finalmente también respondemos a otro planteamiento :

-¿Se escribe con miras al cine?

Y la respuesta obvia será que sí, que cada vez más. Atendamos, si no, a los comentarios anteriores del señor Crichton ( uno de los autores más llevados a la pantalla en el mundo, el otro es Stephen King)

¿ Y en España?

Pues cada vez más, probablemente y hay que decirlo con sinceridad, por los beneficios que reporta.

La última aportación original que presentamos con esta TESIS es una cinta de vídeo elaborada por nosotros mismos ( con los medios técnicos del CAP (Centro de apoyo y Recursos del Profesorado) de Aranjuez. En ella veremos comparaciones de texto e imágenes y curiosidades que confrontan los textos estudiados con sus imágenes de las puestas en escena y de las películas que salieron de ellos.

Creemos que en un tema como este de Literatura y Cine, forzosamente la escritura se debe complementar con imágenes, por lo tanto llegamos a los textos ( escritos, visuales, audiovisuales, etc...), es decir, todo lo que se puede encontrar sobre el estudio de estos temas y que hallamos en esta TESIS.

De esta presentación en formato papel y vídeo en una TESIS DOCTORAL tampoco tenemos noticia hasta la actualidad, de ahí que lo incluyamos en aportaciones originales.



---

## SUGERENCIAS Y OTRAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

---

Cuestiones pendientes que quedan, al hilo de lo estudiado aquí, o posibilidades que abre esta investigación, podrían ser las que enumeramos a continuación:

1.-Continuidad de estos estudios comparatísticos en los años posteriores a aquellos en los que termina nuestra investigación, ya que como vemos siguen realizándose las secuenciaciones de texto dramático, estreno en los escenarios y llegada al cine ( *“Excusas”*, de Jordi Sánchez, por ejemplo) . O bien, futuros desarrollos del tema tratado, indicando expresamente cuáles son las partes totalmente originales.

2.-Estudiar las obras de teatro estrenadas en su día ( de autores, ya fallecidos) y pasadas hoy al cine,( en los mismos años que abarca nuestro estudio de autores vivos), por ejemplo, las películas de José Luis Garci, *“Canción de cuna”* y *“La herida luminosa”* .

3.-Estudio y desarrollo de qué fue después de estos personajes (ejercicio que lleva a cabo, por ejemplo, Fernando Fernán Gómez, con su obra de teatro “*Las bicicletas son para el verano*”).

4.-El teatro como fenómeno que va más allá de la puesta en escena.

5.- Estudio, siguiendo el ejemplo de los aspectos icónicos desarrollados aquí, de la NARRATIVA de los VÍDEO-CLIPS (Adecuación o no, de las imágenes a las letras de canciones considerando éstas también como literatura y cine).

6.- Estudiar todos los films de un productor (dueño verdadero de las películas) que sea partidario de la adaptaciones y tenga en su curriculum varias y ver a quién contrata como director y guionista y las consecuencias de esas adaptaciones: traiciones, tergiversaciones, etc...

7.- Estudiar los guiones de ciertas personas dedicadas a esta profesión. Aunque hayamos mantenido que no es un verdadero soporte literario, pero encontramos casos que merecen consideración literaria como Juan Potau y no digamos nada de Rafael Azcona, por quien todos los autores de teatro actual sienten admiración puramente literaria y es

considerado como uno de los mejores autores de teatro filmado (guiones) en cine del período franquista. Estudiar este tipo de creación literaria.

8.- Hacer un estudio determinado ( que puede ser de diferentes tipos) sobre los escritores de teatro actuales, vivos, que ejercen como guionistas ( cine y televisión) y con éxito: Ignacio del Moral, Álvaro del Amo, y otros.

9.- Llevar a cabo una cierta investigación sobre el fenómeno mencionado en estas páginas de las películas de éxito ( incluso antiguas) que se están convirtiendo en éxitos de teatro: *“La tentación vive arriba”*, *“Familia”*, *“Sueños de un seductor”*, entre otras y las actuales *“La tienda de la esquina”* (basada en la novela de M. Laszlo y la película *“El bazar de las sorpresas”* de E. Lubitsch ) o *“ Primera página”* ( de la que ya hemos hablado ), y, parece ser que muchas más, porque el fenómeno va en aumento en las carteleras americanas y europeas.

10.- Analizar la base literaria de los musicales famosos : *“El hombre de la Mancha”*, *“El fantasma de la ópera”*, *“Cabaret”* y sus diferencias en la recepción como textos literarios, películas y espectáculos

musicales. Ver, quizá, cuál ha sido su evolución con revisiones, readaptaciones, etc... y estudiar cómo, por qué, cuándo, etc., etc.

11.- Localizar y analizar la base literaria de musicales, tales como *“Siete novias para siete hermanos”* (*“El rapto de las Sabinas”*) y algunos otros.

12.- Llevar a cabo el mismo estudio que encontramos en estas páginas con otras obras que también, en este período de tiempo, se escribieron, estrenaron y conocieron su versión cinematográfica, y, que no hemos tratado aquí, en primer lugar por la menor calidad de ellas y en consecuencia, su menor repercusión y por no excedernos en la extensión de las ya muy cuantiosas páginas de esta tesis. Nos referimos a *“El Chapao (sin curro, sin pasta, sin na)”*, llevada al cine en 1999 con el título *“La Tarara del chapao”* y también a *“Pecata minuta”*, obra llevada al cine en 1996 y a *“Canvis”* de Toni Martí (obra y película de 1996), de las cuales damos datos en esta tesis.

Creemos ya suficientes tanto los trabajos sugeridos, como la lectura hasta aquí de estas copiosas y abundantes páginas. Ponemos por tanto fin,

para descanso del lector , no sin antes expresar lo que para nosotros ha sido el trabajo realizado en esa TESIS , haciendo nuestras, importantes palabras de Ramón Llull, que tomamos de la página 474 de su “*Blanquerna*” , y que escribimos aquí como reflejo del trabajo que ha supuesto la tesis y el placer que se ha logrado analizando unas y otras líneas de investigación. Dudamos, claro está, de que estos mismos términos - TRABAJO Y PLACER- (al menos de uno de ellos), se hayan dado también en los lectores.

Leamos la cita, excusándonos de antemano por nuestro alarde intelectual :

“Dijo el Amigo al Amado : Tú que llenas el sol de resplandor, llena mi corazón de amor (...). Preguntó el Amado al Amigo : ¿Recuerdas alguna cosa con la que te haya compensado porque me ames? Respondió: Sí, porque entre los trabajos y los placeres que me das, no hago diferencia alguna.”

## COMENTARIO DE LA BIBLIOGRAFÍA

La Bibliografía se presenta dividida en varios apartados:

-En PRIMER LUGAR encontraremos los manuales, recopilaciones, estudios y teorías publicados con formato de libro en orden alfabético, sin distinción de temas propios de Literatura, Representación y Espectáculos o Cine.

De este apartado es necesario destacar la importancia que han tenido para esta Tesis las publicaciones sobre teatro de Anne Ubersfield, y el tratado del dramaturgo José Luis Alonso de Santos (1999), por considerarlo un libro muy completo en información sobre los temas relacionados con el teatro. También debemos mencionar los trabajos de investigación literaria de la profesora Carmen Bobes Naves, de la Universidad de Oviedo

Relacionados con el Teatro nos parece que debemos destacar los estudios de Curtis Canfield y Patrice Pavis, por su utilidad al analizar las obras con rigor científico.

En la sección de Cine y su relación con la Literatura destacaremos los trabajos de investigación del profesor Ríos-Carratalá, de la Universidad de Alicante, del Profesor Aznar de la Universidad Autónoma de Barcelona,

los del profesor Urrutia de la U. Carlos III de Madrid, y los de la profesora Carmen Peña-Ardid, de la Universidad de Zaragoza. Debemos mencionar las publicaciones del profesor Gutiérrez Carbajo y no queremos olvidarnos de citar los libros citados aquí de los profesores de la Universidad de Sevilla Rafael Utrera y Manuel Ángel Vázquez Medel. Son muy exhaustivas las investigaciones del profesor Sánchez Noriega de la Universidad Complutense de Madrid y especialmente su última publicación sobre Cine reseñada aquí, a la que debemos gran reconocimiento; y son muy interesantes los trabajos recientemente publicados por el profesor Pérez Bowie, de la Universidad de Salamanca.

Otros manuales y textos básicos que se han leído y tenido en cuenta, nos son citados a pesar de su importancia, por considerarlos de lectura obvia y porque en algunos casos ya han sido trascendidos con otras teorías

-Un SEGUNDO LUGAR lo ocupan las publicaciones en revistas, diarios o periódicos en general. Queremos reseñar aquí la importancia de revistas clásicas como EL PÚBLICO o ESCENA y otras más innovadoras como DRAMA o la ya muy conocida y rigurosa en sus escritos ADE (Revista de la Asociación de Directores de Escena de España)

-El TERCER LUGAR estará dedicado a las TESIS DOCTORALES en la que se ha apoyado también este trabajo. Son muy

relevantes y merecen mención las de Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre Romero, Virginia Guarinos, Juan de Mata Moncho Aguirre y Catalina Buezo.

-En el CUARTO LUGAR encontraremos direcciones electrónicas, dignas de interés .



**OBRAS:**

-ABIRACHED, Robert.(1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, ADE.

-ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel.(1997) *El narrador en el teatro* (La mediación como procedimiento en el discurso teatral del s. XX). Universidad de Santiago de Compostela.

-ACTAS DEL I SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS DEL DISCURSO( Madrid, 20, 21 y 22 de abril de 1998), Universidad Complutense de Madrid-Université de Paris XIII. Madrid, Visor, 2 volus.,

-ALONSO DE SANTOS, José Luis.(1999) *La escritura dramática..* Madrid ed. Castalia

(1992).*Introducción a “La mirada del hombre oscuro”*, Madrid, SGAE

-ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. Anuario Valle-Inclán III. Volúmen 28, Issue 3, 2003

-ARISTÓTELES. *Poética*. (Edición trilingüe, por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974)

-ASENSI, M. (comp..) (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arco/Libros.

-AUMONT, Jean y MARIE, M. (1990) *Análisis del film.*, Barcelona Ed. Paidós Ibérica, S:A:

-AUMONT, J. ,BERLANGA, A., MARIE, M., VERNET, M. (1985) *Estética del cine.* Barcelona. Ed. Paidós

-AZNAR SOLER, Manuel.(edición de) *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995).* Barcelona. C.I.T.E.C.

-BADOS CIRIA, Concepción. (2001). *Literatura y Cine.(Columnas de Literatura.Punto de lectura.)* . Madrid Suma de Letras,S.L./Grupo Santillana de ediciones S.A

-BALDELLI, Pío.(1966) *El cine y la obra literaria.*, La Habana, ICAIC

-BARBÁCHANO; Carlos. *Entre cine y literatura.* Zaragoza. Prames

-BAZIN, André.(1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid. Rialp

-BERENGUER, Ángel. (1996). *Teoría y crítica del teatro.(Estudios sobre teoría y crítica teatral).* Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares. (2ª edic.)

-BERENGUER, A. y PÉREZ, Manuel. (1998). *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982).* Madrid. Biblioteca Nueva.

-BETTETINI, Gianfranco.(1975). *Cine: lengua y escritura,* , México. ed. FCE

-(1977). *Producción significativa y puesta en escena.* Barcelona ed. Gustavo Gili

-(1986):*La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva.* Madrid. ed. Cátedra

-BOBES, M<sup>a</sup> del Carmen. (1998).*El discurso de la obra dramática: diálogos, acotaciones y didascalías*” en Estudios de Literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada, Madrid, CSIC, 812-820

(1997) *Semiología de la obra dramática.* Madrid. Arco

(1992)*El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*) Madrid. Gredos.

(1988).*Estudios de semiología del teatro.* Madrid-Valladolid .Aceña-La Avispa..

-BONNIN VALLS, I. (1998) *El teatro español desde 1940 a 1980, estudio hrco.-crítico de tendencias y autores.* Barcelona. Octaedro.

-BURCH, Noel.(1987) *El tragaluz infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico).* Madrid. Cátedra,

-CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis.(1985) *Teatro español de los 80.*, Madrid Ed. Fundamentos

-CANFIELD, Curtis. (1995) *El arte de la dirección escénica.* ). Madrid  
Publicación de la asociación de Directores de Escena de España (Serie: teoría y Práctica del teatro, nº 1, (Traducción Leonor Tejada).

- CANOA GALIANA, J. (1989). *Estudios de dramática (teoría y práctica)*.  
Valladolid, Aceña.
- CARMONA, Ramón.(1996) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid.  
Cátedra
- CASSETTI, Francesco. (1996) *El film y su espectador..* Madrid, Cátedra
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico.(1996) *Cómo analizar un  
film*. Madrid. Cátedra.
- CASTRO, Isabel de y MONTEJO, Lucía. (1990).*Tendencias y  
procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid UNED
- CENTENO, Enrique. (1996) *La escena española actual. (Crónica de una  
década 1984-1994)*. Madrid . Sociedad General de Autores.
- CORNAGO BERNAL, Óscar.(1999) *La vanguardia teatral en España  
(1965-1975). Del ritual al juego.* . Madrid, Visor libros
- COSTA, Antonio.(1986) *Saber ver cine*. Barcelona. Paidós
- CHATMAN, (1990) *Historia y discurso (La estructura narrativa en la  
novela y en el cine*. Madrid, Taurus
- ECO, Umberto. (1998). *Los límites de la interpretación*.Barcelona,Lumen  
(Trd. Helena Lozano)
- FIEL, Syd.(1995) *El libro del guión*. Madrid, Plot Ediciones
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. (2001) *Cómo se comenta una obra  
de teatro*. Madrid, Síntesis

-GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús.(1996) *Narrativa audiovisual*. Madrid.

Cátedra

-GARCÍA MAY, Ignacio. 1997. *Conversaciones con el autor teatral II: Ignacio del Moral habla con I.G.M.* Encuentro mantenido en XII-1997 en la RESAD. Próxima publicación en Fundación PRORESAD. Madrid

-GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. (1996) *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Valencia, Asociación de Autores de Teatro (Sección Autónoma de la Asociación colegial de escritores).

-GIMFERRER, P.(1999) *Cine y Literatura*. Barcelona. Seix Barral

-GÓMEZ GARCÍA, M.(1998) *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Madrid. Asociación de autores de Teatro,

(1997) *Diccionario de teatro*. Madrid. Akal.

-GÓMEZ, María Asunción (2000) *Del escenario a la pantalla*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill UNC . Valencia. Artes Gráficas Soler.

-GÓMEZ VILCHES, José (1998) *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga. Área de Cultura del Ayuntamiento.

-GUARINOS, Virginia.(1992). *Teatro y televisión*. Sevilla, Alfar.

(1999) *Alicia en Andalucía : la mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara.*

Córdoba, Fimoteca de Andalucía.

-GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (1993). *Cine y Literatura*. Madrid. UNED.(última edición , 2003)

- (2001). *Versiones fílmicas de “Bajarse al moro” de Alonso de Santos y de “La mirada del hombre oscuro”de Ignacio del Moral*, en Anales de Literatura Española. Volumen 26, Issue 1 . Teatro y cine, pp 213-237

-HELBO, André. (1978) *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic* ( versión de Josep Elías). Barcelona, Gustavo Gili

-HUESO, Ángel Luis.(1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona. Ariel

-JAIME, Antoine. 2000. *Literatura y Cine en España. (1975-1995)*. Madrid, Cátedra.

-JOST, François y GAUDREAULT, André.(1995) *El relato cinematográfico (Cine y narratología)*. Barcelona, Paidós.

-LAVANDIER, Yves.(2003) *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid. Ediciones Internacionales Universitarias

-LAWSON, Jonh Howard. (1995) *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid. ed. ADE

- LAYTON, William. (1989) *¿Por qué el actor?* Madrid. Ed. Fundamentos
- LEONARD, Candyce y GABRIELE, Jonh P. (1996) *Teatro de la España democrática: los 90 (I y II)*. Madrid, Fundamentos, (Espiral-teatro. n<sup>a</sup> 189)
- LOTMAN, Iouri.(1979) *Estética y Semiología del Cine*. Barcelona, ed. Gustavo Gili
- MACKINTOSH, I. 1993. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid, Arco/Libros, 2000
- MAESTRO, J.G. (1998): *El personaje dramático*, (Theatralia, 2), Vigo, Universidade.
- MARTIN. Marcel. (1995). *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto.(1998) *La novela y el cine (Análisis comparativo de dos discursos literarios)* . Valencia, Ediciones de la Mirada
- MITRY, Jean. (1984) *Estética y psicología del cine*. Madrid, Siglo XXI, (2<sup>a</sup> edición)
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata. (1986) *Cine y literatura: la adaptación literaria en el cine español*. Valencia. Consellería de Cultura, 1986
- (1999). “*Las adaptaciones teatrales en el cine español*”. En *Encuentros sobre Literatura y cine*, 225-252.(coord. Carmen Peña-Ardid) Zaragoza: Centro de Estudios Turolenses.

-V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES. Alicante, Univ. de Alicante

-OLIVA, César. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid. Alhambra.

-PAECH, A. y PAECH Joachim. (2002). *Gente en el cine*. Madrid, Cátedra.

-PARKINSON, David. (1998). *Historia del cine*. Barcelona. Destino

-PAVIS, Patrice.(2000). *El análisis de los espectáculos*. Madrid, Paid

(1996): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Paidós

-PEÑA-ARDID, Carmen.(1992). *Literatura y cine*. Madrid. Cátedra.

-PÉREZ BOWIE, José Antonio.(2003). *Las adaptaciones cinematográficas de textos literarios. Teoría y Práctica*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones

-POZUELO J.M. (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.

-RAGUÉ-ARIAS, M<sup>a</sup> José. (1996) *El teatro de fin de milenio en España*. Barcelona, Ariel.

-RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro. (1999) *Historias, palabras, imágenes (Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo)*.

29 Festival de Cine de Alcalá de Henares. Comunidad de Madrid.

-RÍOS-CARRATALÁ, Juan Antonio.(1999) *El teatro en el cine español* Publicaciones de la Universidad de Alicante. Generalitat Valenciana.



Consellería D´ Educació i Ciència, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert

Diputación Provincial D´Alicant

-RÍOS CARRATALÁ, J. A. /SANDERSON, John D. (1996) *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común* (Primer seminario)

Secretariado de Cultura, Univ. de Alicante

- (1997) *Relaciones entre literatura y cine. El guión.*

Secretariado de Cultura, Univ. de Alicante,

-ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. (1994) *El lenguaje cinematográfico (gramática, géneros, estilos y materiales)*. Madrid.

Ediciones de la Torre.

-ROMERA, F. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1999) *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid, UNED

(2003) *Teatro y*

*memoria en la segunda mitad del siglo XX*: Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (26-28 de junio de 2002. Madrid, UNED, Visor.

-RUIZ RAMÓN, F. (1997) *Historia del Teatro español del siglo XX*. Madrid. Cátedra.

-SÁNCHEZ DE HORCAJO, Juan José: (1999)*Los teatros madrileños (un estudio sociológico)* . Madrid, Colecc. Universidad, Ediciones lit.

-SÁNCHEZ NORIGA, José Luis. (2000). *De la literatura al cine. (Teoría y análisis de las adaptaciones)*. Barcelona. Paidós

(2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza editorial

-SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la literatura*. -SEGUIN, Jean-Claude. (1995) *Historia del cine español*. Madrid, Acento editorial

-SHMELLING, Manfred. (1984). *Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatística*. En “*Teoría y praxis de la literatura comparada*” Barcelona. , ed. Alfa

-SEGER, Linda.(1993) *El arte de las adaptaciones*. Madrid, Rialp

(1999) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Rialp

-SEGUIN, Jean-Claude. (1995) *Historia del cine español*. Madrid, Acento editorial

-SPANG, Kurt. (1991) *Teoría del drama*. Pamplona. EUNSA

-TOMÁS-MELGAR, Luis. (2000)*El oficio de escribir cine y televisión*. Madrid, ed. Fundación Antonio Nebrija.

-TORDERA SÁEZ, A.(1978). *Teoría y técnica del análisis teatral* . En “*Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro y cine)*” Madrid. Cátedra, p.155-199

-TORRE, Saturnino de la.(1998) *Cine para la vida*. Barcelona, Octaedro

(1999) *Cine formativo*. Barcelona, Octaedro

-UBERSFELD, Anne. (1997) *La escuela del espectador*. Madrid, ADE

- . (1993). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra

-URRUTIA, Jorge. (1985) *Semió(p) tica (sobre el sentido de lo visible)*

Valencia, Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cine y Radio-

Televisión Colec. la otra escena (dirigida por Manuel Ángel Conejero y

Jenaro Talens). Con la colaboración de la Excma. Diputación Provincial de

Valencia.

(1984).*Imago letterae .Cine. Literatura* Sevilla: Alfar.

-UTRERA, Rafael y PALACIO, Manuel.(1999) *Gabriel Blanco:*

*arquitectura y cine, cine y psicoanálisis, dibujo animado, pedagogía y*

*cinematografía, cortometrajes*. Córdoba, Filmoteca de Andalucía.

(1991) *Claudio Guerin*

*Hill: obra audiovisual, radio, prensa, televisión, cine*. Sevilla,

Publicaciones de la Universidad.

-VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel. (1999) *Mujer, Ecología y*

*Comunicación*. Sevilla, Mergablum

(2004) *El dinamismo*

*textual: introducción a la semiótica transdiscursiva*. Sevilla. Alfar.

-VIEITIES, Manuel F.(1998) *La nueva dramaturgia gallega (Estudio y Antología)* . Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España..

-VILLANUEVA, Darío.(1992) *Historia y crítica de la Literatura española: los nuevos nombres*. Barcelona, Crítica

-WELLWARTH, G. E. (1978) *Teatro español underground* Madrid. Villalar

-WOLF, Sergio. (2001) cine. *Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires. Paidós

## BIBLIOTECAS EN LA RED

-BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA ([www. bne.es](http://www.bne.es))

-BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))

-<http://www.ucm.es/BUCM>. Cisne. Catálogos.

-<http://www.mec.es/teseo>

[http:// www. crisol. es/scrips/crisol/catalogo/ctautor.asp?codautor=024881](http://www.crisol.es/scrips/crisol/catalogo/ctautor.asp?codautor=024881)

(Libros publicados de los guiones de las películas de Uribe)

-<http://www.mcu.es/bases/spa/cine/cine.html>

(Dirección de todas las películas estrenadas en España)

-<http://www.filmoguía.com>

(Dirección de biografías y filmografías del cine español)

-<http://us.imdb.com/name?uribe>, + Imanol

-[www.muestratatro.com](http://www.muestratatro.com)

-[www.adeteatro.com](http://www.adeteatro.com)

(Asociación de Directores de escena de España)

-[www.venturapons.com](http://www.venturapons.com)

## TESIS

-AGUIRRE ROMERO, Joaquín María. *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias.*

TESIS INÉDITA. leída en la Universidad Complutense el 6-4-89. Facultad de Ciencias de la Información. Directora: Dra. M<sup>a</sup> Dolores de Asís.

-BUEZO, Catalina. *David Mamet entre bastidores y en pantalla: “Glengarry Glen Ross” (estudio y traducción)* TESIS DOCTORAL .

Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 1998.

-MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata. *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos.*

Universidad de Alicante. TESIS INÉDITA leída el 11-1-00

-TRAPERO, Patricia. *Del teatro al cine: algunas reflexiones acerca del tema* . Universidad Illes Balears

-UTRERA MACÍAS, Rafael. 1987. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria.* Sevilla, Alfar.

## **OTROS MATERIALES: DOCUMENTACIÓN**

-Biblioteca de Teatro español del siglo XX de la fundación Juan March de Madrid.

-Centro de Documentación teatral de Madrid

-Filmoteca de la Generalitar de Cataluña

-Filmoteca de la Generalitat de Valencia

## LISTADO DE FOTOS

(EN APÉNDICES)

- 1.-Foto aparecida en la prensa que gestó la obra “La mirada...”.....
- 2.-Fotos de la representación de “La mirada...” cedidas por la Cía LA BARANDA.....
- 3.-Fotos de la representación de “La mirada...” en la Sala Olimpia de Madrid
- 4.-Fotos de la película “Bwana” cedidas por Imanol Uribe.....
- 5.-Programa de mano de la obra “Testamento”
- 6.-Fotografías de la puesta en escena de “Testamento” de Gerardo Vera
- 7.-Fotogramas de la película “Amic/Amat” de Ventura Pons
- 8.-Fotografías de momentos de la representación de “Algún día trabajaremos juntas” de M. A. Egea
- 9.-Fotografías de la puesta en escena de J. Montanyés
- 10.-Programa de mano de la obra de Egea.
- 11.-Cartel de la película “Actrices” de Ventura Pons
- 12.-Fotogramas de la película “Actrices”
- 13.-Carteles de obras de teatro estrenadas en días alternos por Benet y Belbel
- 14.-Dramaturgos catalanes contemporáneos
- 15.-Programa de mano de “Caricias” en el montaje de Guillermo Heras para el CNNTE
- 16.-Momentos de la obra “Caricias”.
- 17.-Publicidad de “Caricias”
- 18.-Obra de Mark Rothko, en la que se basa el espacio escénico del montaje de G. Heras



*19.-Cartelera de la película “Caricias” de Ventura Pons*

*20.-Fotogramas de dicho film*

*21.-Programa de mano de “Morir” obra de Sergi Belbel, dirigida por él mismo y estrenada en Barcelona.*

*22.-Fotografías de la representación de “Morir”*

*23.-Cartelera de “Morir (o no)”, película de V. Pons*

*24.-Fotogramas del film*

*25.-Momentos de la representación de “Krámpack” , obra de teatro de Jordi Sánchez*

*26.-Cartelera de la película del mismo título*

*27.-Fotogramas de la película “Krámpack” de Cesc Gay*

.....	363
.....	366
.....	384
.....	386
.....	403
<b>18.-Josep María Benet i Jornet.....</b>	<b>454</b>
<b>19.-Portada de la publicación “Testamento”.....</b>	<b>478</b>
<b>20.-ANEXOS:Fragmento de “El Blanquerna” de R. Lull</b>	
<b>21.- :Fotografías de la puesta en escena de “Testamento”.</b>	
<b>22.- :Fotogramas de la película Amic/Amat</b>	
<b>23.- :Webs de Ventura Pons.....</b>	<b>788</b>
<b>25.-ANEXOS: Portada de “E.R.”</b>	
<b>26.-: :Fotos del montaje de J. Montayés</b>	
<b>27.- : Programa de mano del montaje de M. Á. Egea.....</b>	<b>986</b>
<b>28.-ANEXOS: Cartelera de “Actrices”</b>	
<b>29.- : Fotogramas de la película “Actrices</b>	
<b>30.- :Carteles de las obras de Benet y Belbel</b>	
<b>31. :Foto colectiva de autores catalanes contemporáneos...1051</b>	
<b>32.-Sergi Belbel.....</b>	<b>1052</b>
<b>33.-ANEXOS: Guillermo Heras y el elenco de “Caricias”</b>	
<b>34.- :Programa de mano de “Caricias”</b>	
<b>35.- : Momentos de la representación de “Caricias”</b>	
<b>36.- :Publicidad de la obra de teatro</b>	
<b>37.- : Cuadro de Mark Rothko.....</b>	<b>1243</b>
<b>38.-ANEXOS :Ventura Pons</b>	
<b>39.- : Cartelera de cine de “Caricias”</b>	
<b>40.- : Fotogramas de la película .....</b>	<b>1315</b>

<b>41.-ANEXOS: Sergi Belbel</b>	
<b>42.-</b>	<b>: Programa de mano de “Morir”</b>
<b>43.-</b>	<b>:Portada de promoción del Teatro Romea de Barcelona</b>
<b>44.-</b>	<b>:Cartel de un montaje de “Morir”</b>
<b>45.-</b>	<b>:Fotografías de las puestas en escena</b>
<b>46.-</b>	<b>:Otros actos relacionados con el texto.....1447</b>
<b>47.-ANEXOS: Cartelera de “Morir( o no)”</b>	
<b>48.-</b>	<b>:Fotogramas del film</b>
<b>49.-</b>	<b>:Nota de presentación en la Berlinale.....1495</b>
<b>50.-Jordi Sánchez.....</b>	<b>1496</b>
<b>51.-Josep M. Mestres, director de teatro.....</b>	<b>1598</b>
<b>52.-ANEXOS: Momentos de la puesta en escena de “Kramprack”</b>	
<b>53.-</b>	<b>:Jordi Sánchez y sus amigos de la Cía Krámprack.....1618</b>
<b>54.-ANEXOS:Fotogramas de la película “Krámprack” .....</b>	<b>1663</b>

## REVISTAS CONSULTADAS

- ADE** (Revista de la Asociación de Directores de Escena de España), números: 50-51 (abril-junio 1996), nº 60-61 (agosto- septiembre 1997), nº 62-63 (octubre-diciembre 1997), nº 75 (abril-junio 1999), nº86 ( julio-septiembre 2001)
- ANUARIO TEATRAL** correspondiente a los años 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997. Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Educación y Cultura (en colaboración con la Fundación Autor).
- CINEMANÍA** : números correspondientes a septiembre de 1996, febrero de 1997, septiembre de 1997, enero de 1998, febrero de 1998, diciembre de 1998, enero de 1999, enero de 2000, junio de 2000.
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA**, nº 0 correspondiente a 7-10-94 ( Simposio sobre la obra de Josep María Benet i Jornet, organizado por Enric Galén), 1993 ; nº 4 VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alicante, 1999
- DIRIGIDO POR** , números correspondientes a marzo de 1998, febrero de 1999, marzo de 1999, julio de 1999, noviembre de 1999, julio-agosto de 2000,
- EL CIERVO**, año L , nº 608 ( noviembre, 2001)
- EL PÚBLICO** números: 3, 4, 82, 83, 90
- ESCENA**: nº 9 (septiembre- 1997); nº37 (marzo 1997)
- FOTOGRAMAS**, números correspondientes a septiembre de 1996, enero de 1997, septiembre de 1997, febrero de 1998, junio de 1998, enero de 1999 noviembre de 1999, junio de 2000.

- IMÁGENES DE ACTUALIDAD**, números correspondientes a enero de 1997, febrero de 1997, octubre de 1997, febrero de 1998, octubre de 1998, enero de 1999, febrero 1999.
- LAS PUERTAS DEL DRAMA** ( Revista de la Asociación de Autores de Teatro) nº 0 y nº 1 (1999)
- PREMIERE FRANCIA**, números correspondientes a septiembre de 1999, enero de 2000,
- PRIMER ACTO** nº 183 (1980), nº 217 (1987) , nº 233 (1990), nº 248 (1993), nº 267 (1997), nº268 (1997), nº 272 (1998), nº 273 (1998)
- QUIMERA** nº 213 (marzo 2002)
- RESEÑA**, números 212, 228 (1992); ), nº 253 (1996) nº 270-271 (1996)
- REVISTA DE LITERATURA** , LIX , nº118
- SEGISMUNDO** números 33-34 (1981)
- SERRA D´OR** , nº 51-53 (mayo de 1971)
- TEMPS D´ESCENA** 1998 en formato CD-ROM
- YORIK** nº 47

## CRÍTICAS EN DIARIOS

-ALONSO, Andoni, “Una comedia con contenido”, *El Mundo*, 25-9-1996.

-ALTARES, Guillermo, “Cine y Literatura, caminos cruzados”, *El País*, 8-8-1998.

-AMO, Álvaro del, “Autor irreductible”, *El Mundo*, 9-3-96

-ANTÓN, Jacinto, “Sergi Belbel: El teatro es libertad absoluta”, *El País*, 19-4-90

-ARMIÑO, Mauro, “El horror cotidiano” *El País*, 21-5-94

-BENACH, Joan Anton, “Las amargas caricias de Belbel”, *La Vanguardia*, 29-9-1992

-“ Benett i Jornet obtiene el Premio Nacional de Literatura Dramática con su obra E.R.”, *La Vanguardia*, 21-12-95

- “La noche testamentaria de Benet i Jornet”, *La Vanguardia* 16-3-96

-BOSCO, R. , “Los internautas pueden convertirse en actores reales de la obra OBS”, *EL País*, 28-9-2000.

-BOYERO, Carlos, “Mariano y Concha se pierden en la playa”, *El Mundo*, 25-9-1996

- BURGET ARDICA, Frances, “Una carícia pot ferir la sensibilitat dels rosegaltars”. *Diario de Barcelona* 1-3-1992
- CABESTANY, Juan, “Las adaptaciones hay que hacerlas con absoluta fidelidad”, 13-10-1997.
- CALERO, J.G., < “El dramaturgo S. Belbel, Premio Nacional de Literatura Dramática por su obra “Morir”> *ABC* 19-1-1996.
- CENDRÓS, Teresa, “La Fura dels Baus actualiza el mito de Fausto en cine”, *El País*, 18-12-2001
- < “V. Pons adapta para el cine “Morir”> *El País* 23-6-1999
- CENTENO, Enrique, “Después de la patera”, *El Mundo*, 10-1-1993
- “Ignacio del Moral, premio teatral de la SGAE”, *El Mundo*, 4-3-1992
- “La dialéctica de la pasión” , *Diario 16* 16-3-1996
- “Caricias como zarpazos”, *Diario 16*, 27-5-94
- “La dialéctica de la pasión”, *Diario 16*, 16-3-96
- CERUIÑO, Mercedes, “Uribe competirá en Hollywood”, *El País*, 30-10-1996
- COLOMER, Víctor, “ Tener éxito es muy duro”, *Diario de Sabadell*, 31-8-00
- COSTA, Jordi, “Cruels y tiernos”, *El País* , 6-2-98
- CUADRADO, Nuria, “Benet: veo el futuro muy negro” , *El Mundo*, 9-3-1996
- EREGAÑA, Amaia, “Una pesadilla en la playa”, *Egin*, 25-9-1996
- ESTRADA, Cristina, “He apostado por la contención porque quería huir del melodrama”, *Ya*, 13-3-1996

-FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, “El cine de Delibes”, *El País*, 22-1-2001

-“La astucia de Uribe hace que funcione el desafío de Bwana, *El País*, 25-9-1996

-“ Una novela al fondo”, *El País*, 13-10-1997

-“Una coherente contradicción”, *El País*, 12-10-1999

-“La luz del encanto”, *El País*, 18-6-00.

-F. RUBIO, Andrés, < “Bwana” , de Uribe, elegida para los Oscars”>, *El País*, 10-10- 1996

-FURUNDARENA, F., “Bwana mejora el nivel de la participación española en la sección oficial del certamen”, *El País*, 25-9-1996

-GALINDO, Carlos, “La escena al día”, *ABC*, 5-1-1993

-“Ignacio del Moral aborda el tema de la inmigración ilegal”, *ABC* , 8-1-1993

-<Vera asume el “Testamento” de Benet>, *ABC* ,11-2-96

-GARCÍA JAMBRINA, Luis, “El teatro dentro del cine”, *ABC* , 28-7-2001

-GARCÍA, Rocío, “Teníamos nuestros miedos ante el rodaje”, *El País*, 25-9-1996

-GÓMEZ, Lourdes, “Medio siglo de un vendaval de espectáculos”, *El País*, 11-8-1997

GONZÁLEZ CARRERA, J. A. , “Todos tenemos un barniz de racismo”, *El Correo*, 25-9-1996



-G., C. , “Sergi Belbel, Premio Nacional per una obra encara no estrenada”,  
*Avui* ,19-11-1996

-GÚEL, María, “ El 25... fum, fum, fum” , *ABC*, 25-12-1997

-HARO TECGLÉN, Eduardo, “Amor y Metafísica”, *El País*, 16-3-1996

-HERA, Alberto de la , “Puesta en escena de mano maestra”, *Ya*, 21-3-1996

-HERMOSO, Borja, <Cesc Gay presenta su película nº 2 “Krámpack” en la  
semana de la crítica>, *El Mundo*, 16-5-00

-HERRERO, Fernando, “Tras la sombra de la muerte”, *El Norte de  
Castilla*,17-11-96

-HIDALGO, Manuel, “El hombre oscuro”, *El Mundo* 25-9-1996

-HUETE MACHADO, Lola, “Las armas de teatro en Madrid-Sur”, *El País*, 6-  
10-2000

-INDART, Benito, “ Imanol Uribe cambia de tono”, *Deia*, 23-9-1996

-LARRARIETA, Amaya, “Teatro alternativo: Una decena de locales sobrevive  
a duras penas para llevar a la platea obras creativas”, *El País-Aula*, 12-11-99

-LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “Oscuridad en una playa o cuál será el hombre  
oscuro” , *ABC*, 9-1-1993

-“Testamento: morboso, tremendo drama actual de Benet i Jornet” *ABC*,  
16-3-1996

-LUNA, Antonio Jesús, “La mirada , una difícil aventura antirracista”, *Diario  
de Córdoba*, 7-6-1996

- LLOPART, Salvador, < Ventura Pons, “ Morir ( o no)” habla de la fragilidad de la vida>, *La Vanguardia* , 19-1-2000
- MERIKAETXEBARRÍA, Antón , “ Bwana”, *El Correo*, 25-9-1996
- MOLINA, Paula, “Testamento” , *Diario 16*, 8-3-1996
- MONTERO, Manuel, “ Juan Diego : El actor lleva dentro el mundo entero” *El Periódico* , 16-3-96
- PASCUAL, Itziar, “ Escribir teatro es mi aventura humana” , *El Mundo*, 15-3-1996
- “Alquimistas de la escena”, *El Mundo*, 3-7-93
- PEDRERO, PALOMA , “¿Somos más listos?”, *ABC*, 16-11- 1996
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, <Belbel no rehuye el riesgo en su montaje de “Caricies”> , *El Periódico*, 29-9-1992
- “Benet i Jornet: Aprendí con la radio”, *El Periódico*, 12-3-1996
- “ Sergi Belbel aborda el drama urbano”, *El Periódico*, 26-2-92
- PIÑA, Begoña, < “Testamento”, la esperanza después del dolor y el miedo>, *Diario 16*, 13-3-1996
- “ Creo que el jurado ha premiado la desmesura”, *Diario 16*, 19-11-1996
- RAGUÉ, M. José, “El reto de la teatralidad”, *El Mundo*, 19-4-1998
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E., “ A Imanol Uribe le funciona el taxi y se le hunde la patera”, *ABC*, 25-9-1996

-RUBIO, Teresa, <Sergi López debuta en el cine espanyol amb “Caricies”>, *El Periódico*, 8-2-98

-“ Belbel: Vivo del teatro, pero me gusta más el cine”, *El Periódico*, 23-7-97

-SAGARRA, Joan de, “La devolució de la perplexitat”, *El País- Barcelona*, 13-3-1992

-SALVÁ, Bernart Jordi S., « Les millors comédies expliquen una tragedie », *Avui*, 1-3-1998

-SANTOS FONTELA, César, “Bwana. SOS racismo” *ABC*, 29-9-1996

-TORREIRO, Manuel, “Imanol Uribe y el escocés Gillies Mckimon comparten una polémica Concha de Oro”, *El País*, 29-9-1996

-“El oficio de vivir”, *El País*, 17-1-1999

-TORRES, Augusto M., “Una divertida comedia antirracista”, *El País*, 2-10-1996

-TORRES, Rosana, “La otra escena”, *El País*, 5-2-1999

-<Un desgarrado “Testamento” se dicta en el María Guerrero>, *El País*, 15-3-1996

-“Gerardo Vera: La entrega en el amor, nos somete a Eros y Tánatos, *El País*, 10-3-1996

-“La otra escena”, *El País*, 5-2-1999

-TRANCÓN, Santiago, “Provocadores de la nada”, *El Mundo*, 9-6-94

-VALLEJO, Javier, “Autores de alterne” , *El País*, 5-2-1999

-“El optimismo de Benet i Jornet”, *El País*, 9-3-1996

-“Siete gestos para vivir la muerte”, *El País* ,4-4-98

-VERA, Gerardo, “ El dolor y la herencia”, *El Mundo*, 9-3-96

-VIGO, Miguel, “ La escritura no es un arte solitario, sino más bien solidario”,  
*El Observador* , 17-2-92

-VILLÁN, Javier, “Conmovera, pese a todo” , *El Mundo*, 15-3-1996

-“Sombras de la realidad”, *El Mundo*, 10-1-1993

-VILLENNA, Miguel Ángel, “Willem Dafoe afirma que el límite de tiempo hace  
difícil adaptar las novelas al cine”, *El País*, 23-9-97

-“Los jóvenes autores de teatro devuelven la palabra a los escenarios  
españoles”, *El País* , 27-10-1997

■ - “La mirada del hombre oscuro, una difícil aventura antirracista”.

*Diario de Córdoba*, 7 –6-97

■ -<Más de 5000 niños y jóvenes asistirán al nuevo ciclo “Vamos al  
teatro”>, *Diario de Córdoba*, 17-3-96

■ “Querejeta obligado a indemnizar a Marías por incumplir un  
contrato”, EL PAÍS, 16 de julio de 1998, p. 30

Las obras estudiadas en este trabajo aparecieron con la siguiente

## CRONOLOGÍA

1991: Publicación de “*Caricias*”

1992: Publicación de “*La mirada del hombre oscuro*”

1993: Estreno en teatro de “*La mirada...*”

1995: Publicación de “*E.R.*”

Estreno de teatro de “*Krámpack*”

1996: Publicación de “*Testamento*”

Publicación de “*Morir*”

Estreno en los escenarios de “*Algún día trabajaremos juntas*”

Estreno de teatro de “*Testamento*”

Estreno de la película “*Bwana*”

1997: Estreno de la película “*Caricias*”

1998: Publicación de “*Krámpack*”

Estreno de la película “*Amic/Amat*”

1999: Estreno de la película “*Morir ( o no)*”

2000: Estreno en teatro de la obra “*Morir*”

Estreno de la película “*Krámpack*”

## ÍNDICE

- Dedicatoria
- Citas
- Agradecimientos

### **PRIMERA PARTE**

1. CAPÍTULO 1.
  - 1.1. Introducción  
1
  - 1.2. Presentación e intenciones  
6
  - 1.3. Objetivos  
13
  - 1.4. Metodología  
15
  - 1.5. Fines  
18
2. CAPÍTULO 2
  - 2.1. Literatura y Cine: Generalidades  
23
  - 2.2. Adaptaciones, transformaciones,  
trasvases culturales,  
transducciones 28
  - 2.3. Aproximaciones teóricas  
49
  - 2.4. Teatro y cine  
73
  - 2.5. Otros aspectos: El guión  
92
3. 

	CAPÍTULO 3	
3.1.	Generalidades del teatro español en las últimas décadas	100
3.2.	Teatro, hoy	114
3.3.	Novísima dramaturgia española	126

3.3.1.	La otra escena	135
3.3.2.	El teatro alternativo	138
3.3.3.	Otro teatro, otros públicos	145

## **SEGUNDA PARTE**

1.	<b>CAPÍTULO 1</b>	
1.1.	El autor: <b>IGNACIO DEL MORAL</b>	152
1.2.	Datos bio-bibliográficos	155
1.3.	Contextualización	161
1.4.	Lugar en el Nuevo Teatro	166
1.5.	Lectores y espectadores	170
1.6.	Teoría teatral	171
1.7.	Constantes temáticas	174
2.	<b>CAPÍTULO 2</b>	
2.1.	El Texto literario: <b>“LA MIRADA DEL HOMBRE OSCURO”</b>	178
2.2.	Publicación	183
2.3.	Género	185
2.4.	Premios. Jurado. Motivación	189
2.5.	Proceso creador	192
2.6.	Título	194
2.7.	Núcleos temáticos	197
2.7.1.	Mapa temático	205
2.7.2.	Vertiente trágica y vertiente humorística	206
2.8.	Estética del sueño	215
2.9.	Estructura	223
2.9.1.	Listado de escenas	225
2.9.2.	Gráfica	226
2.9.3.	Acotaciones	228
2.10.	Personajes	234

2.10.1.	Estudio individual	236
2.10.2.	Mapa de relaciones	264
2.10.3.	Cuadro de personajes y conceptos	264
2.11.	Cronotopos	265
2.11.1.	Tiempo	266
2.11.2.	Espacio	268
2.12.	Ambiente. Símbolos	270
2.13.	Lenguaje	272
2.14.	Final	281
2.15.	Conclusiones y comentarios	285
2.16.	Cuadro general	287
3.	<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1.	La dimensión plástica: <b>LA PUESTA EN ESCENA</b>	288
3.2.	P. en E. de la <b>CÍA LA BARANDA</b> (Director Federico Montserrat)	296
3.3.	<b>P. en E. de Ernesto Caballero</b>	300
3.4.	Actores e interpretación	308
3.5.	Opina el autor	312
3.6.	Comentarios	315
3.7.	Cuadro general	300
4.	<b>CAPÍTULO 4</b>	
4.1.	<b>La dimensión icónica: “BWANA”, la película de Imanol Uribe</b>	321
4.2.	Premios y jurado	334
4.3.	El Director: Imanol Uribe Bilbao. Filmografía	338
4.4.	Lectura estructural del film	347
4.4.1.	Principio. Acto I	355
4.4.2.	Escenas de transición. acto II	357
4.4.3.	Final. Acto III	363
4.4.4.	Estructura del guión y puntos de giro	368
4.5.	Título	372
4.6.	La Interpretación: Los otros actores	375
4.6.1.	Ficha artística	391
4.7.	Tramas argumentales	392
4.7.1.	La perspectiva narrativa	393



4.7.2. Gráfica	395
4.8. Cronotopos: la diferencia	400
4.9. Valoración cultural	407
4.10. Valoración humana	409
4.11. Aspectos técnicos	413
4.11.1. Ficha técnica	415
4.11.2. Secuencias del film	419
4.11.3. Fotografía: JAVIER AGUIRRESAROBÉ	423
4.11.4. Estudio de una secuencia	426
4.11.5. Sonido	431
4.11.6. Elementos específicos del cine	435
4.11.7. Valoración estética	439
4.11.8. Aportaciones de la película a la obra de teatro	443

### **TERCERA PARTE**

1.	CAPÍTULO 1	
1.1.	El autor: <b>JOSEP MARÍA BENET I JORNET</b>	
	454	
1.2.	Datos bio-bibliográficos	
	455	
1.3.	Contextualización	469
1.4.	Lugar en el Teatro Español	474
1.5.	El público	479
1.6.	Teoría teatral	481
1.7.	Constantes temáticas	485
2.	CAPÍTULO 2	
2.1.	El texto literario. “ <b>TESTAMENTO</b> ”	490
2.1.1.	Proceso creador	493
2.1.2.	Género	496
2.1.2.1.	Metadrama	497
2.1.3.	Título	503
2.1.4.	Temática	506
2.1.4.1.	Gráficas	513

2.1.5.	Argumento	514
2.1.5.1.	Listado de	
	escenas	517
2.1.5.2.	Claves	519
2.1.5.3.	Fábula, drama y	
	conflicto	
	527	
2.1.6.	Estructura	534
2.1.6.1.	Conversaciones	
	telefónicas	536
2.1.6.2.	Elementos	
	reiterativos	542
2.1.6.3.	Estructura	
	circular	
	549	
2.1.6.4.	Gráfica	551
2.1.7.	Cuadro de presencias y	
	conceptos	553
2.1.8.	Bloque didascálico	556
2.1.9.	Cronotopos: el tiempo	571
2.1.10.	Cronotopos: el espacio	575
2.1.11.	Los personajes	578
2.1.12.	Presenciales	580
2.1.13.	Ausentes	611
2.1.14.	Las voces	613
2.1.15.	Lenguaje	625
2.1.16.	Objetos	641
2.1.17.	Comentarios y conclusiones	647
2.1.18.	Nota del autor a propósito de la	
	obra	
	653	
3.	<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1.	<b>LA PUESTA EN ESCENA</b>	
	656	
3.2.	El director: <b>GERARDO VERA</b>	668
3.3.	Opina el autor	673
3.4.	El montaje	

675

3.5.	Ficha de estreno	681
3.6.	Ficha artística	682
3.7.	Ficha técnica	683
3.8.	Los actores	685
3.9.	Las críticas	692
3.10.	Del teatro al cine	696
4.	<b>CAPÍTULO 4</b>	
4.1.	La versión cinematográfica: “ <b>AMIC/AMAT</b> ” de Ventura Pons	700
4.2.	Ventura Pons, el cineasta	701
4.2.1.	Filmografía. Premios	702
4.3.	Amic/amat	707
4.4.	Proceso de creación	710
4.5.	Título	711
4.6.	Lectura estructural del film	715
4.6.1.	Principio	716
4.6.2.	Transición	719
4.6.3.	Final	721
4.7.	Estructura del guión	723
4.8.	Lectura de la narración y el significado	727
4.9.	Enunciación fílmica	732
4.10.	La interpretación: los otros actores	735
4.11.	Análisis comparado de los personajes	742
4.12.	Ficha técnica	749
4.13.	Cronotopos	751
4.13.1.	Diferencias cronológicas	752
4.13.2.	El lugar: Barcelona	753
4.14.	Movimientos de cámara	756
4.15.	Sonido	759

4.16.	Valoración humana	761
4.17.	Conclusiones y	768
	comentarios	
4.18.	Aportaciones de la	774
	película a la	obra de teatro
4.19.	Estudio de una	786
	secuencia	

## **CUARTA PARTE**

1.	CAPÍTULO 1	
1.1.	El autor: <b>JOSEP M. BENET</b>	789
2.	CAPÍTULO 2	
2.1.	El texto literario: “ <b>E.R.</b> ”	792
2.2.	Título	793
2.3.	Género	796
	2.3.1. Metateatro	797
2.4.	Temática	799
	2.4.1. Principal	800
	2.4.2. De apoyo	801
	2.4.3. Gráficas	805
2.5.	Argumento	807
2.6.	Génesis	812
2.7.	Precedentes	814
2.8.	Estructura	816
	2.8.1. Cuadro específico	828
2.9.	Cronotopos	
	2.9.1. Marcadores temporales	830
	2.9.2. Organizadores espaciales	836
2.10.	Personajes	841
	2.10.1. Red de conexiones	842
	2.10.2. Cuadro de acciones y	objetivos
		901
	2.10.3. Cuadro de movimientos	902
	2.10.4. Gráfica	903
2.11.	Simbología dramática	904

2.12.	Lenguaje	925
2.13.	Acotaciones : significativas y no significativas	937
2.14.	Informes de prensa	941
3.	<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1.	<b>La dimensión plástica: LA PUESTA EN ESCENA DE JOSEP MONTAYÉS</b>	<b>943</b>
3.1.1.	Ficha técnico artística	946
3.2.	<b>LA PUESTA EN ESCENA DE MANUEL ÁNGEL EGEA</b>	<b>947</b>
3.2.1.	Críticas de prensa	948
3.2.2.	Ficha artística	950
3.2.3.	Ficha técnica	951
3.2.4.	Trabajo actoral	953
3.2.5.	Nuestra crítica	958
4.	<b>CAPÍTULO 4</b>	
4.1.	<b>La dimensión icónica: LA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE VENTURA PONS</b>	<b>987</b>
4.2.	El director: su discurso fílmico	989
4.3.	Ficha artística	992
4.4.	Ficha técnica	993
4.5.	Premios	995
4.6.	Las otras actrices: su aportación	997
4.7.	Título	1006
4.8.	Lectura plural del film	1008
4.8.1.	Fisonomía estructural del film	1010
4.9.	Cronotopos	1014
4.9.1.	Transformaciones significativas en el tiempo	1015
4.9.2.	Los cambios en el espacio	1017
4.10.	Sintaxis fílmica	1019
4.11.	Códigos cinematográficos	1022
4.12.	Elementos específicos del cine	1024
4.13.	Opina el autor	1027

4.14.	Conclusiones y comentarios	1029
5.	<b>CAPÍTULO 5</b>	
5.1.	<b>ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS DOS OBRAS ANALIZADAS DE BENET I JORNET: “E.R.” Y “TESTAMENTO</b>	1035
5.2.	Valoración	1050
5.2.1.		

**QUINTA PARTE**

1.	<b>CAPÍTULO 1</b>	
1.1.	El autor: <b>SERGI BELBEL</b>	1052
1.2.	Datos bio-bibliográficos	1053
1.3.	Contextualización	1061
1.4.	Lugar en el Teatro Español	1067
1.5.	Teoría teatral	1070
1.6.	Constantes temáticas	1073
2.	<b>CAPÍTULO 2</b>	
2.1.	Análisis del texto literario: <b>“CARICIAS”</b>	
2.2.	Deconstrucción	1074
2.2.1.	Proceso creador	1075
2.2.2.	Título	1077
2.2.3.	Temática: Nivel de abstracción y simbolismo	1079
2.2.4.	Las tramas: conflicto y evolución	1087
2.2.5.	Estructura	1100
2.2.5.1.	Microestructuras	1101
2.2.5.2.	Incidente desencadenante	1103
2.2.5.3.	Clímax	1104
2.2.5.4.	Final	1105
2.2.5.5.	Gráfica	1107
2.2.5.6.	Estructura externa	1108
2.2.5.7.	Listado de escenas	1109
2.2.5.8.	Gráfica de grado de crecimiento y	

		tensión
	1112	
2.2.6.	Cronotopos	
2.2.6.1.	Tiempo	1113
2.2.6.2.	Espacio	1123
2.2.6.3.	Esquemas	
2.2.7.	Acotaciones y didascalias	1126
2.2.8.	Género: vertiente trágica	1137
2.2.9.	Personajes	1142
2.2.9.1.	Mapa de relaciones	1143
2.2.9.2.	Cuadro de presencias y conceptos	1144
2.2.9.3.	Cambio de roles	1146
2.2.10.	Lenguaje: monólogos y diálogos	
	1171	
3.	<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1.	<b>LA PUESTA EN ESCENA: DIMENSIÓN PLÁSTICA DE LA ESCRITURA TEATRAL</b>	1188
3.2.	La óptica del director: <b>GUILLERMO HERAS</b>	1196
3.3.	Dirección de actores	1205
3.4.	Estudio de la escenografía	1218
3.4.1.	Valores estéticos del decorado	1221
3.4.2.	Vestuario y maquillaje	1228
3.4.3.	Recursos técnicos: los efectos acústicos	1231
3.5.	Condiciones de la representación	1232
3.6.	Condiciones de la recepción	1234
3.7.	Opina el autor	1240
3.8.	Teatro y cine	1242
3.9.	ANEXOS	1243
4.	<b>CAPÍTULO 4</b>	
4.1.	La dimensión icónica: <b>“CARICIAS”, LA PELÍCULA DE VENTURA PONS</b>	

4.2.	Del teatro al cine	1244
4.3.	Arquitectura de la adaptación	1250
4.4.	Reconocimiento internacional	1255
4.5.	Sintaxis fílmica	1257
4.5.1.	Los puntos de giro	1258
4.5.2.	Segmentación del film	1259
4.5.3.	Códigos sonoros	1263
4.5.4.	Códigos visuales	1266
4.5.5.	Secuencias del film	1268
4.5.6.	Estudio de una secuencia	1272
4.5.7.	Planos. Encuadres. Angulación	1275
4.6.	Valoración estética	1280
4.7.	Ficha técnica	1281
4.8.	El tratamiento de los temas en el cine	1288
4.9.	La otra interpretación	1291
4.10.	Ficha artística	1292
4.11.	Cronotopos	1304
4.12.	Valoración cultural y humana: el cine como reflexión	1307
4.13.	Opiniones	1311
4.14.	Aportaciones de la película al texto dramático	1313

## **SEXTA PARTE**

1.	CAPÍTULO 1	
1.1.	El autor: <b>SERGI BELBEL</b>	1316
2.	CAPÍTULO 2	
2.1.	El texto dramático: “ <b>MORIR</b> ”	1324
2.2.	Premios	1326
2.3.	Génesis	1329
2.4.	Título	1332
2.5.	Género	1334
2.6.	Estructura	1339



2.6.1.	Esquema de progresión	1343
2.6.2.	Esquema contenido-forma	1344
2.6.3.	Cuadro de presencias y conceptos	
		1345
2.7.	Análisis del contenido	1347
2.7.1.	Temática	1349
2.7.2.	Tramas	1359
2.7.3.	Personajes	1365
2.8.	Lenguaje	1402
2.9.	Acotaciones	1412
2.10.	Cronotopos	
2.10.1.	Marcadores temporales	1418
2.10.2.	Organizadores espaciales	1420
2.10.3.	Los objetos	1423
2.10.4.	El final	1426
3.	CAPÍTULO 3	
3.1.	La dimensión plástica: <b>LA PUESTA EN ESCENA DE “MORIR” DIRIGIDA POR SERGI BELBEL</b>	1427
3.2.	Opina el autor	1432
3.3.	El montaje	1434
3.4.	Ficha artística	1439
3.5.	Los actores	1441
3.6.	Las críticas	1444
3.7.	Del teatro al cine	1446
4.	CAPÍTULO 4	
4.1.	La dimensión icónica: <b>“MORIR (O NO)” DE VENTURA PONS</b>	
4.2.	Algo más sobre Ventura Pons	1448
4.3.	Proceso de creación del film	1452
4.4.	Lectura estructural del film	1454
4.5.	La interpretación	
		1456
4.6.	Ficha artística	1465
4.7.	Cronotopos: curiosidades y diferencias	
		1466
4.8.	Valoración técnica	1470
4.8.1.	Movimientos de cámara	1471

4.8.2.	Planos. Angulación	1474
4.8.3.	El sonido	1479
4.8.4.	Estudio de una secuencia	1481
4.8.5.	Ficha técnica	1484
4.9.	Valoración humana	1488
4.10.	Aportaciones de la película al texto literario	1491

## SÉPTIMA PARTE

1.	CAPÍTULO 1	
1.1.	El autor: <b>JORDI SÁNCHEZ</b>	1496
1.2.	Datos bio-bibliográficos	1497
1.3.	Contextualización	1501
1.4.	Constantes temáticas	1509
2.	CAPÍTULO 2	
2.1.	El texto literario: <b>“KRÁMPACK”</b>	
2.2.	Proceso creador	1513
2.3.	Título	1517
2.4.	Temática	1520
2.5.	Tramas	1522
	2.5.1. Significado de cada acto	1524
	2.5.2. Relación entre actos	1528
	2.5.3. Conflicto y evolución	1529
2.6.	Estructura	1530
	2.6.1. Gráfica	1534
2.7.	Cronotopos	
	2.7.1. El tiempo	1535
	2.7.2. El lugar	1539
2.8.	Acotaciones	1540
2.9.	Género	1547
2.10.	Personajes	1551
	2.10.1. Cuadro específico	1553
	2.10.2. Mapa de relaciones	1585
2.11.	Lenguaje	1586
2.12.	Simbología de los objetos	1591
2.13.	El final	1593
	2.14. Algo más sobre el texto y el autor	1597
3.	CAPÍTULO 3	

3.1.	La dimensión plástica: <b>LA PUESTA EN ESCENA DE “KRÁMPACK” DIRIGIDA POR JOSEP MARIA MESTRES</b>	
3.2.	Aspectos generales	1598
3.3.	El director Mestres	1602
3.4.	La puesta en escena	1603
3.5.	Una compañía de actores	1605
3.6.	La dramaturgia	1612
3.7.	El lugar y el tiempo	1614
3.8.	Ficha técnico-artística	1618
4.	<b>CAPÍTULO 4</b>	
4.1.	La dimensión icónica: <b>LA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE CESC GAY</b>	
4.2.	El director como narrador cinematográfico	1619
4.3.	Premios	1621
4.4.	Lectura plural del film: puntos de giro	1622
4.5.	Fisonomía estructural del film	1627
4.6.	Interpretación: aportaciones	1632
4.7.	Cronotopos	
4.7.1.	Transformaciones significativas en el tiempo	1642
4.7.2.	Cambios de espacio	1643
4.8.	Ficha técnico-artística	1645
4.9.	Sintaxis fílmica: Planos. Encuadres	1647
4.10.	Movimientos de cámara. Angulaciones	1648
4.11.	Otros códigos cinematográficos	1649
4.12.	Aportaciones de la película	1652
4.13.	Valores	1654
4.13.1.	Conclusiones	1657

## **CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS ESTUDIADAS**

## OCTAVA PARTE

### 1. CAPÍTULO 1

1.1.	<b>LA RECEPCIÓN</b>	
1.2.	Enfoques de la Estética de la Recepción	1664
1.3.	Teorías y crítica literaria	1673
1.4.	Teorías y crítica teatral	1676
1.5.	Teorías y crítica cinematográfica	1680
1.6.	La Deconstrucción	1696
1.7.	Texto literario, Texto espectacular y Texto cinematográfico	1700
1.8.	El lector como conocedor del discurso	1702
1.9.	Aportaciones al lector y al espectador	1705
1.10.	Relaciones autor-lector. Relaciones autor-espectador	1707
1.11.	Relaciones director-espectador	1713
1.12.	Tipologías de lectores y espectadores, hoy	1717
1.13.	Literatura, Teatro, Cine: La conciencia social	1723
1.14.	Los efectos del éxito	1727
1.15.	El espectador como decodificador	1733
1.16.	El espectador como interlocutor	1735

## NOVENA PARTE

### 1. CAPÍTULO 1

1.1.	<b>CONCLUSIONES</b>	1739
	1. 1. 1. Actualización hasta hoy	1745
	1. 1. 2. Conclusiones generales	1766
	1. 1. 3. Deducciones propias	1788
	1. 1. 4. Síntesis de las aportaciones	1819
	1. 1. 5. Sugerencias y otras líneas de investigación	1825

**BIBLIOGRAFÍA**  
**APÉNDICES**

1830

- Fotocopia de la página de EL MUNDO que inspiró a Ignacio del Moral*
- Borrador de “La Mirada...”*
- Notificaciones*
- Fragmento de correspondencia con F. Montserrat*
- Fotografías de la puesta en escena de F. Montserrat.*
- Fotografías de la puesta en escena de Ernesto Caballero.*
- Fragmentos del guión de “Bwana”.*
- Entrevista a Joan Potau, guionista de “Bwana”.*
- Fotogramas de la película “Bwana”, de Imanol Uribe.*
- Programa de mano de la obra “Testamento”.*
- Fotografías de la puesta en escena de Gerardo Vera.*
- Fragmentos del guión de la película “Amic/amat”.*
- Fotogramas de la película de Ventura Pons.*
- Webs de Ventura Pons.*
- Fotografías de “Algún día trabajaremos juntas” de M. A. Egea.*

- Críticas
- Puesta en escena de Josep Montanyés.
- Programa de mano de la obra de Egea.
- Cartel de la película “Actrices” de Ventura Pons.
- Fotogramas de la película de Pons.
- Dramaturgos catalanes contemporáneos.
- Programa de mano de “Caricias”.
- Fotografías de la puesta en escena de Guillermo Heras.
- Publicidad de la obra.
- Crítica de Eduardo Hato Tecglen.
- Apuntes de dirección de Guillermo Heras.
- Obra de Mark Rothko.
- Cartelera de la película “Caricias” de Ventura Pons.
- Fotogramas del Film.
- Programa de mano de “Morir “, de Sergi Belbel.
- Fotografías de la puesta en escena.
- Otros actos relacionados con el texto.
- Cartelera de la película de Ventura Pons.
- Fotogramas del film.
- Nota de presentación en la Berlinale.
- Fotografías de la puesta en escena de “Krampack”, obra de teatro de Jordi Sánchez.
- Cartelera de la película de Cecs Gay.
- Fotogramas de la película.
- Estadísticas de cine.

*-Estadísticas de teatro.*

*-Datos del Ministerio de Educación.*

NOTA. ESTA TESIS DE DOCTORADO SE INSERTA DENTRO DEL  
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN SOBRE TEATRO DEL

**CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL  
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS**

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid)

José Romera Castillo (Director)

[jromera@flog.uned.es](mailto:jromera@flog.uned.es)

Las actividades del Centro pueden verse en la página web:

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

Una de las líneas de investigación, llevadas a cabo en el seno del Centro, versa sobre lo teatral. Entre sus actividades destacamos las siguientes:

**I.- HISTORIA DEL TEATRO REPRESENTADO EN ESPAÑA**

(Proyecto de Investigación dirigido por el Dr. José Romera Castillo)

En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías<sup>292</sup>, inserto en el Instituto de Investigación de la UNED, dentro del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española -con la colaboración de la Dr<sup>a</sup>. Pilar Espín Templado, Profesora Titular de Literatura Española, el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, Profesor Titular de Literatura Española y M<sup>a</sup>. Clementa Millán, Profesora Titular de Literatura Española-, se han llevado a cabo las siguientes investigaciones sobre la actividad escénica en distintos lugares de España (y otros de México e Italia) durante los siglos XIX y XX, fundamentalmente. Este proyecto de investigación ha sido subvencionado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Cultura) y el Ministerio de Ciencia y Tecnología, en cuatro ocasiones: PB90-1014 (1991-1993), PB96-0002 (1997-2000); BFF2000-0081 (2000-2003) y BFF2003-07342 (2004-2006).

---

<sup>292</sup> Una amplia historia del Centro de Investigación, realizada por José Romera Castillo, puede verse en *Signa* (1999), págs. 151-177 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

## 1.- INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR EL DR. JOSÉ ROMERA CASTILLO

### 1.1.- Tesis de Doctorado<sup>293</sup>

#### 1.1.1.- Siglo XIX<sup>294</sup>

- 1.- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, enero de 1991). Publicada en microforma (Madrid: UNED / El Progreso, 1991) y parte de ella como *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio* (Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', 1999; con prólogo de José Romera Castillo). Premio Extraordinario de Doctorado.
- 2.- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio: *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (defendida en la UNED, diciembre de 1993). Publicada en microforma (Madrid: UNED / El Progreso, 1994) y posteriormente parte de ella como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998; con prólogo de José Romera Castillo). Premio Extraordinario de Doctorado.
- 3.- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel: *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (defendida en la UNED, diciembre de 1994). Publicada en microforma (Madrid: UNED / El Progreso, 1995) y parte de ella como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio* (Madrid: Támesis, 1997, Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º. XXVIII)<sup>295</sup>.
- 4.- LÓPEZ CABRERA, María del Mar: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (defendida en la UNED, enero de 1995). Publicada en microforma (Madrid: UNED / El Progreso, 1995) y parte de ella con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003).
- 5.- TORRES LARA, Agustina: *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, septiembre de 1996). Inédita.

---

<sup>293</sup> Las carteleras de las (casi) todas tesis de doctorado pueden verse en "Estudios sobre teatro" de nuestra página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

<sup>294</sup> Del proyecto (sobre el siglo XIX) se han derivado varios trabajos como los de José Romera Castillo, "Teatro regional español en el siglo XIX (Bibliografía)", en José Romera, Antonio Lorente y Ana M<sup>a</sup>. Freire (eds.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero* (Madrid: UNED, 1993, t. II, págs. 705-718); "Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9 (2000), págs. 259-421 (también en la página web <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>); "El personaje en escena (Un método de estudio)", en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia II. El personaje teatral* (Vigo: Universidade, 1998, págs. 77-108) y "Algo más sobre la presencia del teatro de Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles del siglo XIX", en M<sup>a</sup>. Rosario Ozaeta et alii (eds.), *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora* (Madrid: UNED / Departamento de Filología Francesa, 2004, págs. 193-203).

<sup>295</sup> Continuado con dos libros más: *El teatro López de Ayala. La escena en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]* (Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2002, con prólogo de José Romera Castillo) y *Entre bambalinas. Estampas teatrales. Un recorrido por la vida social y cultural del Badajoz del siglo XIX* (Badajoz: Caja de Badajoz, 2003)..



- 6.- RUIBAL OUTES, Tomás: *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, abril de 1997). Publicada en microforma (Madrid: UNED / El Progreso, 1998) y con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 529 págs., con prólogo de José Romera Castillo).
- 7.- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía: *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, junio de 1997). Publicada en microforma (Madrid: UNED / El Progreso, 1998) y parte de ella como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX* (León: Universidad, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).
- 8.- OCAMPO VIGO, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (defendida en la UNED, abril de 2001). Publicada parte de ella con el mismo título (Madrid: UNED, 2002; con prólogo de José Romera Castillo)<sup>296</sup>.

### 1.1.2.- Siglo XX<sup>297</sup>

- 9.- REUS BOYD-SWAN, Francisco: *El teatro en Alicante (1900-1910)* (defendida en la UNED, septiembre de 1991). Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1992) y parte de ella como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio* (Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", nº. XXIII).
- 10.- LINARES VALCÁRCEL, Francisco: *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (defendida en la UNED, diciembre de 1997). Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1998) y parte de ella como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 1999; con prólogo de José Romera Castillo). Premio Extraordinario de Doctorado.
- 11.- OCHANDO MADRIGAL, Emilia: *La vida escénica en Albacete (1924-1936)* (defendida en la UNED, febrero de 1998). Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1998) y parte de ella como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).
- 12.- CERDA MUÑOS, Alfredo: *La actividad escénica en Guadalajara (México): 1920-1990* (defendida en la UNED, septiembre de 1999). Publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990* (Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002 + un CD -con la cartelera-; con prólogo de José Romera Castillo).
- 13.- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral: *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (defendida en la UNED, diciembre de 1999). Publicada parte de

---

<sup>296</sup> En el Departamento de Historia del Arte, de la UNED, se defendió la tesis de doctorado de Juana María Balsalobre García, *Imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, bajo la dirección del Dr. José Enrique García Melero (diciembre, 1997). Publicada en microforma por la UNED en 1998.

<sup>297</sup> Cf. José Romera Castillo, "El 98 y el teatro representado en España a fines de siglo (Un procedimiento de estudio y ecos del acontecimiento histórico)", en M<sup>a</sup>. José Porro Herrera (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Otros'98: literatura y cine* (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, págs. 45-57) y "Sobre un teatro (en) vivo", en Salvador Montesa (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental* (Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2002, págs. 45-62) -sobre puestas en escena del teatro español en los años 70-.

ella como *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, Florencia: Alinea, 2003). Doctorado Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado.

14.- GONZÁLEZ-BLANCH ROCA, Paloma: *El teatro en Segovia (1918-1936)* (defendida en la UNED, noviembre de 2004). Inédita.

15.- MAH, André: *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (defendida en la UNED, junio de 1997). Publicada en microforma (Madrid: UNED, 1997).

Vid. además la tesis de Eva Ocampo Vigo (nº. 8 del s. XIX).

### 1.2.- Memorias de Investigación y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) (inéditas)<sup>298</sup>

#### 1.2.1.- Siglo XIX

1.- *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (julio, 1984).

2.- *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Somalo Fernández (octubre, 1988)<sup>299</sup>.

3.- *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (octubre, 1988).

4.- *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (octubre, 1992).

5.- *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (octubre, 1992).

6.- *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (octubre, 1996).

#### 1.2.2.- Siglo XX

7.- *Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: 'Ulf' de Juan Carlos Gené)*, de Graciela Frega (octubre, 1991).

Hay otras en proceso de realización.

## 2.- INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR LA DR<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. PILAR ESPÍN TEMPLADO

### 2.1.- Tesis de doctorado (Siglos XIX y XX)

1.- APARICIO MORENO, Paulino: *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924*, de Paulino Aparicio Moreno (defendida en la UNED, septiembre de 2000). Publicada en microforma (Madrid: UNED, 2001).

2.- BENITO ARGÁIZ, Inmaculada: *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (defendida en la Universidad de La Rioja, noviembre de 2003; bajo la codirección Miguel Ángel Muro Munilla). Inédita.

### 2.2.- Memorias de Investigación y DEA (Siglos XIX y XX, inéditas)

---

<sup>298</sup> Todas las tesis de doctorado han surgido de Memorias de Investigación (defendidas anteriormente). Todas la tesis publicadas en microforma recogen las investigaciones en su integridad.

<sup>299</sup> Siguiendo nuestro modelo de análisis, María Ángel Somalo Fernández defendió su tesis de doctorado, *El teatro en Logroño (1901-1950)*, bajo la dirección de Julián Bravo Vega, en la Universidad de La Rioja (en diciembre de 2004), cuyo tribunal fue presidido por el prof. José Romera Castillo.

- 1.- *La vida escénica en Barcelona 1855-1865: Teatro Principal y Teatro Circo*, de Carlos Cervelló Español (curso 2002-2003).
- 2.- *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (octubre, 1999).
- 3.- *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (septiembre, 1995).
- 4.- *Reconstrucción de la cartelera teatral en Castellón de la Plana en el segundo tercio del siglo XX (1931-1949)*, de Miguel Solsona (2002).
- 5.- *El teatro en Málaga a principios del siglo XX (1907-1908)*, de Pablo García Martínez (2002).
- 6.- *El teatro en Málaga en el primer tercio del siglo XX. Cartelera teatral de 1909-1910*, de José Manuel Sánchez Andreu (abril, 2003).
- 7.- *La parodia lírica en el último tercio del siglo XIX: las óperas de Tomás Bretón parodiadas por Salvador M<sup>a</sup>. Granés*, de Julián García León (abril, 2003).

### **3.- INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR EL DR. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO**

#### **3.1.- Tesis de Doctorado (Siglo XX)**

- 1.- VÁZQUEZ HONRRUBIA, Ana: *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (defendida en la UNED, junio de 2004). Publicada parte de ella como *Llanes. Teatro y Variedades 1923-1938* (Llanes: El Oriente de Asturias, 2004).
- 2.- REGIDOR NIETO, M<sup>a</sup>. del Pilar: *Textos teatrales de Sergi Belbel, Joseph M<sup>a</sup>. Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)* (defendida en la UNED, mayo de 2004).
- 3.- TRANCÓN PÉREZ, Santiago: *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* (defendida en la UNED, diciembre de 2004).
- 4.- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia: *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero* (defendida en la UNED, 2005).

#### **3.2.- Memorias de Investigación y DEA (Siglo XX, inéditas)**

- 1.- *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (septiembre, 1998).
- 2.- *Reconstrucción de la vida escénica en Córdoba (1939-1946)*, de Francisco Jesús Montero Merino (septiembre, 2001).
- 3.- *Fermín Cabal: entre la modernidad y la postmodernidad*, de Antonio José Domínguez Rodríguez (septiembre, 1998).
- 4.- *Don Manolito y su época*, de María Jesús Ruiz Sánchez (septiembre, 1999).
- 5.- *La articulación del amor y el desamor en la obra de Paloma Pedrero, Carmen Resino y Pilar Pombo*, de María Dolores Puerta Agüero (septiembre, 2001).
- 6.- *Espacio escenográfico. Percepción, sentido e historia*, de José Antonio Gómez Varela (septiembre, 2001).
- 7.- *La censura y los dramaturgos. El caso de Antonio Buero Vallejo*. de Yoshimi Isono (2003).
- 8.- *Acercamiento a la obra teatral de Juan Germán Schroeder*, de Pedro Luis Camuñas Rosell (2003).

9.- *El exilio: teatro de vanguardia: “El hombre que hizo un milagro” y “El emplazado”*. Dos farsas de Paulino Masip, de José María Cano Gosálvez. (2003).

#### 4.- INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR LA DR.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> CLEMENTA MILLÁN

##### 4.1.- Memoria de Investigación (Siglo XX, inédita)

1.- *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (junio, 1999).

#### II.- ACTAS DE CONGRESOS INTERNACIONALES<sup>300</sup>

José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

José Romera Castillo (ed.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002).

\_\_\_\_\_. *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).

\_\_\_\_\_. *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004).

\_\_\_\_\_. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005).

\_\_\_\_\_. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, en prensa.

#### III.- PUBLICACIONES DE TEXTOS TEATRALES<sup>301</sup>

- José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico) y La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: UNED, 1999).
- Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2000).
- José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles gloriosus* (Madrid: UNED, 2002).
- Juan Mayorga: *Cartas de amor a Stalin*, en *Signa* 9 (2000), pp. 211-255 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).

#### IV.- REVISTA *SIGNA*<sup>302</sup>

El Centro edita, anualmente, bajo la dirección del profesor José Romera, la revista *SIGNA* en dos formatos:

- a) Impreso (Madrid: UNED).

---

<sup>300</sup> Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994) y *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995); *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998) y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001) y *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

<sup>301</sup> Todas han sido editadas (con un prólogo) de José Romera Castillo.

<sup>302</sup> Cf. de José Romera Castillo, "El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del [SELITEN@T](mailto:SELITEN@T)", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs 123-141).

- b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

La revista (en los 13 números editados hasta el momento) ha publicado diversos trabajos sobre teatro. Por ejemplo:

- En el número 9 (2000) se puede encontrar lo siguiente:
  - a) La sección monográfica *Sobre teatro de los años noventa* (págs. 93-210).
  - b) La pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (págs. 211-255).
  - c) José Romera Castillo, "Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX" (págs. 259-421).
- En el número 12 (2003), aparece un apartado monográfico, *En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas* (págs. 323-546)<sup>303</sup>.

## V.- PUBLICACIONES DE JOSÉ ROMERA CASTILLO SOBRE TEATRO

### 1.- Libros

- *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988).
- *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998).
- *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993).
- *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid: UNED, 1996).

### 2.- Edición / Prólogo de obras teatrales

- Pedro Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas, mala es de guardar y El galán fantasma* (Barcelona: Plaza & Janés, 1984) [Nueva edición en Madrid: Libertarias, 1999.]
- Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén y El cementerio de los pájaros* (Barcelona: Plaza & Janés, 1986); *Carmen Carmen* (Madrid: Espasa-Calpe, 1998); *Cristóbal Colón* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990) y *Las manzanas del viernes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1999).
- Fernando Almena: *Discretamente muerto y otros textos breves* (Madrid: Fundamentos, 2000).
- Además de numerosos artículos.

## VI.- OTRAS PUBLICACIONES

- M<sup>a</sup>. Pilar ESPÍN TEMPLADO, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995):
- Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo* (Madrid: UNED, 2001).

---

<sup>303</sup> Para más datos, cf. Alicia Yllera, "Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica" y José Romera Castillo, "Índices de Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica", *Signa* 8 (1999), págs. 69-72 y 73-86, respectivamente. (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).





