



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**MÁSTER OFICIAL EN PROFESOR DE EDUCACIÓN
SECUNDARIA Y BACHILLERATO**

CURSO: 2016-2017

**APROVECHAMIENTO DIDÁCTICO DEL CINE EN
LA CLASE DE LITERATURA**

AUTOR: DAVID MACÓN GARCÍA

TUTORA: PILAR CELMA VALERO

ÍNDICE:

1-INTRODUCCIÓN.....	4
1.1.-Justificación.....	4
1.2.-Hipótesis planteadas a lo largo del trabajo.....	5
1.3.-Metodología utilizada para la elaboración de este trabajo.....	5
2-LITERATURA Y CINE.....	7
2.1-Orígenes del cine.....	7
2.2-El lenguaje cinematográfico.....	8
2.2.1-Encuadre.....	9
2.2.2-Angulación.....	10
2.2.3-Movimiento.....	11
2.3-El guion cinematográfico.....	12
2.4-El montaje.....	13
2.5-Literatura y cine.....	14
2.5.1-Diferencias, similitudes y préstamos.....	15
2.5.2-Teatro y cine.....	18
2.6-Adaptación al cine de obras literarias.....	20
3-EL TEATRO ESPAÑOL A PARTIR DE 1940.....	24
3.1.-Teatro español a partir de 1940.....	24
3.2.-Teatro en el exilio.....	24
3.3.-Años de posguerra.....	24
3.3.1.-Miguel Mihura.....	25
3.4.-Teatro realista, comprometido y de denuncia social.....	25
3.4.1.-Bueno Vallejo.....	26
3.4.2.-Alfonso Sastre.....	26
3.5-Teatro de los sesenta.....	27
3.6.-Teatro de las últimas décadas.....	27
3.6.1.Nuevas formas de teatro.....	27

3.7.-Obras seleccionadas para la propuesta didáctica.....	28
4-NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA: ANALÍISIS COMPARATIVO ENTRE LA OBRA LITERARIA Y EL FILM.....	29
4.1. -Estructura de la obra literaria.....	29
4.2. -Estructura del film.....	30
4.3. -La obra literaria y el film.....	31
4.4. -Personajes.....	32
4.5. -Espacio.....	33
4.6. -Tiempo.....	33
4.7. -Lenguaje.....	34
4.8. -Conclusión.....	34
5-PROPUESTA DIDÁCTICA.....	35
5.1.-Cuestión inicial: ¿Por qué enseñar cine en el aula?.....	35
5.2.-Justificación.....	36
5.3.-Objetivos.....	36
5.4.-Elementos transversales.....	38
5.5.-Contenidos, criterios de evaluación y estándares de aprendizaje evaluables.....	38
5.6.-Competencias clave.....	40
5.7. - Justificación didáctica y metodológica.....	41
5.8.-Actividades y distribución temporal.....	42
5.9.-Evaluación.....	74
6-PROPUESTA DIDÁCTICA LLEVADA A CABO DURANTE EL PERIODO DE PRÁCTICAS.....	75
6.1.-Consideraciones iniciales.....	75
6.2.-Contexto del centro.....	76
6.3.-Características del centro.....	76
6.4.-Características del aula.....	77
6.5.-Aplicación didáctica.....	77
7-CONCLUSIONES FINALES.....	94

Aprovechamiento didáctico del cine en la clase de literatura

7.1.-Respuestas a las hipótesis planteadas en el trabajo.....	95
8-BIBLIOGRAFÍA.....	97

1-INTRODUCCIÓN

1.1.Justificación

El presente trabajo pretende el planteamiento de una propuesta didáctica original e innovadora que favorezca el aprendizaje de la materia de lengua y literatura, más concretamente de la literatura, por parte del alumno de secundaria.

Para llevar a cabo este proyecto se apuesta por el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación. La tecnología cada vez está más presente y es más necesaria en nuestra vida diaria, además de ser un elemento clave para acercarse a los alumnos.

En este trabajo de fin de máster, por tanto, la propuesta se centra más en el aprendizaje de la literatura que en el de la lengua, y lo que se persigue es el aprendizaje de la materia literaria a través del apoyo de la tecnología, que se utilizará para acercar una disciplina que genera gran interés en el alumno como es el cine a la enseñanza de la literatura.

El cine tendrá un papel protagonista, pero no solo como favorecedor del aprendizaje de la literatura, sino que a través del considerado como séptimo arte también se intentará inculcar a los alumnos el gusto por la lectura, enseñándoles como el cine y la literatura pueden ser dos disciplinas complementarias y que la actividad de visionar un film no debe sustituir a la de la lectura literaria ni viceversa, sino que será una experiencia mucho más enriquecedora si se combinan ambas actividades.

Por lo tanto, durante las siete sesiones que comprenden la propuesta didáctica, los alumnos no solo aprenderán conocimientos literarios, también adquirirán conocimientos variados, sobre todo de cinematografía, ya que los alumnos tienen que diferenciar entre el proceso de leer y escribir una novela y el de visionar y rodar un film, y para ello es preciso que conozcan ambas disciplinas.

1.2.Hipótesis planteadas a lo largo del trabajo

La tecnología debe ser un elemento primordial en la enseñanza del siglo XXI, por ello, en este trabajo pretendo acercar la tecnología al aula a través del cine.

A día de hoy el cine y la literatura son considerados como disciplinas un tanto contrapuestas. Con el presente trabajo pretendo demostrar que esta visión no se corresponde con la realidad porque ambas disciplinas pueden ser complementarias.

También se hará un análisis comparativo entre una obra literaria, la cual va a ser el eje de la propuesta didáctica, y su adaptación cinematográfica. Así mismo, en el presente trabajo de intentará dar respuesta a las siguientes cuestiones:

-¿Qué valoración tienen los alumnos sobre la lectura y sobre el cine?

-¿Es posible integrar el cine en el aula como un elemento favorecedor del aprendizaje de la literatura?

-¿Puede inculcarse en el alumno el gusto por la lectura a través del cine?

-¿Es posible la complementación de la literatura y el cine?

1.3. Metodología utilizada para la elaboración de este trabajo

Para llevar a cabo esta propuesta didáctica nos adentraremos levemente en el mundo del cine para así después analizar las relaciones de esta disciplina con la literatura. Se analizará brevemente la historia del cine en relación con la literatura, así como algunos elementos cinematográficos esenciales para la composición de un film.

También estará presente el tema de la relación entre teatro y cine, ya que el tema elegido para elaborar esta propuesta didáctica es el de: El teatro español a partir de 1936.

Aprovechamiento didáctico del cine en la clase de literatura

También se realizará un análisis comparativo de la obra que supone el eje central de la propuesta didáctica (*Ninette y un señor de Murcia*) en relación con su adaptación cinematográfica (*Ninette*).

A continuación se presentará la propuesta didáctica cuyo planteamiento es el objetivo principal de este trabajo. También se reflejará y analizará la puesta en práctica de forma parcial de esta propuesta didáctica durante el periodo de prácticas del máster.

Finalmente, el resultado de la propuesta didáctica será evaluado y analizado en la conclusión del trabajo, donde además se resolverán las cuestiones planteadas a lo largo del mismo.

2-LITERATURA Y CINE

2.1-Orígenes del cine

Más de un siglo ha pasado ya desde que los hermanos Lumière realizaran en París la primera proyección cinematográfica. De hecho se considera esa fecha, la del 28 de diciembre de 1895, como la fecha del nacimiento del cinematógrafo. *El regador regado*, *La salida de los obreros de la fábrica* y *La llegada del tren* fueron los tres cortometrajes que se proyectaron. Especialmente anecdótico fue el de *La llegada del tren*, en el que los espectadores veían un tren acercarse a través de la pantalla e hizo que cundiese el pánico y muchos saliesen despavoridos de la sala.

Antes de la aparición del cinematógrafo, Thomas Alva Edison, en 1891, ya había comercializado el kinetoscopio, que era una especie de caja de madera, más o menos de un metro de alto, con una pequeña abertura en la parte superior a través de la cual se podía visionar una película corta según se iba girando una manija. Sin embargo, su máximo inconveniente era que solo lo podía visionar una persona.

Al principio se concibió el cine como un mero espectáculo un tanto irrelevante, pero poco a poco fue ganando importancia, gracias, entre otros, a George Méliès, un ilusionista que se servía del cinematógrafo para sus espectáculos. De hecho, se le considera uno de los pioneros en el uso de efectos especiales. Más tarde usaría esos recursos en el cine, destacando su película *El viaje a la luna*, de 1902. A partir de ese momento comenzaron a surgir numerosos estudios fílmicos.

Es la época del cine mudo, es decir, del sonido no sincronizado con las imágenes. En un principio se le añadía música en directo como complemento al visionado del film, pero con los avances técnicos que van surgiendo se logra introducir música en las películas. También era frecuente la presencia de un narrador que explicara lo que iba sucediendo en el film para que los espectadores lo entendiesen mejor.

Otro hito importante en el cine fue la creación de un lenguaje cinematográfico, donde destaca sobre todas las demás la figura de David Griffith. Hasta entonces, aunque se habían hecho adaptaciones de novelas o de obras de teatro al cine, la cámara

permanecía fija y filmaba lo que ocurría en escena, como una especie de teatro filmado. Pero a partir de la irrupción de Griffith y de otros grandes cineastas como Eisenstein, la forma de contar una historia a través del cine cambia. Comienzan a surgir numerosas corrientes cinematográficas e incluso se empieza a ver el cine como un medio para hacer propaganda política.

En 1923 aparece el *phonofilm*, el invento definitivo para incorporar el sonido al cine, algo que se llevaba intentando desde la aparición de éste. Hasta entonces, el cine mudo había avanzado bastante técnicamente y la aparición del cine sonoro supuso en un principio un retroceso en ese aspecto, ya que para incorporarlo se volvía de nuevo a la cámara fija. El cine perdía ese elemento narrativo que le da la movilidad de la cámara.

De hecho, hubo grandes cineastas, como Charles Chaplin, que en un principio estuvieron en contra de la incorporación del sonido al cine y siguieron haciendo cine mudo. La incorporación del sonido al cine trajo muchas consecuencias:

Otras de las consecuencias inmediatas de la implantación del sonoro fue el hundimiento de las carreras profesionales de actores y actrices que, después de superar una etapa en la que habían tenido que desprenderse progresivamente y a veces con gran dificultad de las expresiones faciales y los gestos grandilocuentes propios del teatro, poseían un timbre de voz, una entonación o una falta de dominio del lenguaje verbal que les impidieron adaptarse a las nuevas exigencias del medio. (Pérez Millán, 2014, p.29)

Otro hito importante fue la aparición del cine en color en 1935, aunque ya desde 1917 se rodaba en Technicolor, en dos colores, pero que se fue perfeccionando en los años posteriores hasta rodarse en tres.

Estos fueron los primeros pasos del cine, que, como podemos observar ha pasado por una evolución tanto técnica como temática muy amplia hasta llegar a ser lo que es hoy en día, una importante fuente de cultura y entretenimiento que ejerce una gran influencia en la sociedad. Además, económicamente, el cine se ha convertido en una gran industria que genera grandes cantidades de dinero.

2.2-El lenguaje cinematográfico

El lenguaje del cine es visual o, mejor dicho, icónico. Parte de la fotografía y se amplía después incorporando el sonido. De hecho, el llamado cine mudo nunca fue mudo del todo, ya que se le incluía sonido. Las características del lenguaje

cinematográfico que se expondrán a continuación están basadas en la teoría del lenguaje cinematográfico de Romaguera i Ramió (1999).

La base del lenguaje cinematográfico es, por lo tanto, la imagen, pero hay una gramática fílmica más compleja. El conocimiento de esta gramática tendría un inmenso beneficio en el espectador, que podría realizar una mejor lectura de los films, conociendo el sentido de los planos y escenas.

De esta forma, podríamos decir que el plano es la unidad cinematográfica por excelencia. El plano está compuesto por una serie de fotogramas que, consecutivamente, forman una unidad temporal. Hay otra denominación de plano que se utiliza sobre todo en los rodajes: toma. Las tres características esenciales del plano son: el encuadre, la angulación y el movimiento.

2.2.1-Encuadre

Según Romaguera i Ramió (1999, p.19) “Encuadre es el espacio transversal que abarca el visor de la cámara y que luego reproducirá la pantalla.” Además, el espacio longitudinal que se visiona es el campo (de ahí la profundidad de campo).

Existen distintos tipos de planos según las características del encuadre; es decir, según la distancia entre visor y sujeto u objeto.

➤ Plano de detalle

Es aquel que acerca una parte de un rostro o de un objeto. Como todos los planos, tiene un fin dramático, que es el de mostrar algo que es vital en la narración. Su efecto es impactante, ya que dirige la atención del espectador a un elemento concreto.

➤ Primer plano

Muestra el rostro humano o el objeto en su totalidad. En este plano es muy importante la expresión del intérprete. Resulta menos impactante que el plano definido anteriormente, aunque lo que realmente influye en el impacto es el momento dramático por el que esté atravesando el film.

➤ Plano medio

El plano medio largo es aquel que muestra la figura humana por encima de su cintura, mientras que el plano medio corto muestra a la figura a la altura del pecho. Es importante en este tipo de planos que los intérpretes tengan un lenguaje corporal adecuado a su papel. Además, en este plano se puede presenciar en pantalla más de una figura.

- Plano americano

Este plano muestra la figura a partir de la altura de las rodillas.

- Plano general

Muestra al sujeto en su totalidad en un espacio abierto, compartido con otros sujetos. Suele usarse este plano para situaciones grupales, ya que el sujeto tiene mucho menos protagonismo que en los planos anteriores. Suele tener una función descriptiva.

- Gran plano general

También posee una función descriptiva. Este plano muestra el espacio donde se desarrolla la acción en su totalidad.

- Plano secuencia

Plano en el que se rueda sin interrupción espacio-temporal todo lo que ocurre en escena. No hay, por tanto, ningún tipo de montaje.

2.2.2-Angulación

La angulación es el ángulo o punto de vista que la cámara toma con relación al referente, es decir, al sujeto que se capta. Hay diferentes tipos de ángulos según el sentido que se le quiera dar al plano.

- Ángulo neutro

En este ángulo la cámara está a la misma altura que los ojos de los personajes.

- Ángulo inclinado

La cámara cambia su eje, a derecha o a izquierda de la vertical. Tiene una función dramática y en ocasiones se utiliza como efecto estético.

➤ Ángulo picado

En este ángulo, la cámara está situada por encima del sujeto referente, que aparece así minimizado. Se suele emplear para dar término a una situación dramática.

➤ Ángulo contrapicado

Al contrario que en el ángulo picado, la cámara se sitúa por debajo del referente, dándole a este una imagen de prepotencia, ya que queda magnificado. Se suele usar para reflejar una situación triunfal del sujeto.

Finalmente, es preciso señalar que todos estos tipos de angulaciones pueden ser tomadas desde el punto de vista de la cámara (planos objetivos) o bien desde el punto de vista del referente (planos subjetivos). El plano subjetivo es un recurso narrativo en el que el espectador ve como a través de los ojos del personaje. Esto suele resaltar el estado de ánimo del personaje, su punto de vista, etc.

2.2.3-Movimiento

A través de los desplazamientos de la cámara o de la manipulación de objetivos, el plano posee movimiento. Existen varias posibilidades de introducir el movimiento.

➤ Panorámica

Puede ser horizontal, vertical, oblicua, circular o de balanceo y barrido. Se produce cuando la cámara, sin desplazarse, gira sobre su eje.

➤ *Travelling*

Se produce cuando la cámara se mueve sobre la base en la que está apoyada. Hay distintos tipos de *travelling* en función del referente: frontal (cuando se acerca o se aleja de cara al sujeto), lateral (en paralelo a la situación que se está describiendo), circular (movimiento que rodea la escena que se muestra) y divergente (se aleja del centro de la situación principal).

Los movimientos también pueden ser descriptivos, cuando la cámara describe una situación o un espacio, o dramáticos, cuando la cámara, a través de los planos, expresa la subjetividad del personaje o bien define una relación existente entre dos objetos o personajes de la acción.

Estas son las tres características fundamentales del plano que conforman la gramática cinematográfica, pero hay otros elementos esenciales que le dan sentido a esta gramática.

Uno de esos elementos es el tratamiento de la luz. La luz es necesaria para el correcto visionado de la imagen y hay distintos tipos de luces que se pueden emplear: luz naturalista, expresionista, contrastada, ambiental, decorativa, etc. La luminosidad es un componente estilístico esencial en el cine.

Otro elemento de vital importancia en el cine es el sonido. Un buen film tiene que tener un buen sonido, o lo que es lo mismo, tiene que conjuntar de forma perfecta y con armonía los ruidos, voces y músicas, que han de estar debidamente mezcladas y grabadas.

Finalmente, otro aspecto importante es la duración los planos y secuencias, que tienen una continuidad narrativa. La duración es fundamental para el manejo del ritmo que se le quiera dar a la película.

2.3-El guion cinematográfico

Al término de una película, aquello que el espectador retiene en la memoria es la historia, el argumento, y el argumento tiene su origen en el guion cinematográfico, que constituye el núcleo del film, un guion que posteriormente será interpretado y transformado en film por los técnicos y especialistas del cine.

La calidad de un guion cinematográfico es mucho más perceptible para el espectador que el montaje o que cualquier aspecto técnico del film. Es más, cuando un espectador critica el argumento de una película, de forma indirecta está criticando el guion.

El primer paso a la hora de confeccionar un guion es elaborar un argumento a partir del tema que se quiere desarrollar. Después habrá que desarrollar la idea redactando la sinopsis, donde se concretan ya detalles como el tiempo en el que se explica la historia, el lugar donde transcurre, los personajes protagonistas, los ambientes, etc.

Es justo en esta fase cuando el guionista debe convencer a un productor del interés que va a generar la película, del buen rendimiento que pueda tener y de la viabilidad de llevar el proyecto a cabo. Es una fase crucial. Muchos guiones cinematográficos acaban en el olvido debido a la falta de interés por parte de los productores.

Una vez hallada la persona que invierta y produzca el film, llegaría el momento de elaborar un preguión, donde ya se insertan los diálogos. En este momento la narración ya estaría completa y habría que dar el paso de convertir el guion literario en guion técnico en el que ya se precisen los aspectos técnicos, es decir, en el que ya se incluya el lenguaje fílmico de cada plano.

Se detallará, por tanto, en cada fragmento la posición de la cámara, el tipo de plano, la angulación, el movimiento que debe realizarse, el decorado, vestuario y ambientación, así como los ruidos, sonidos y efectos especiales que requiera cada escena.

En definitiva, el guion es la parte más sustancial del film. Es el elemento fundamental para determinar su éxito o su fracaso. Además, es la parte de la creación de un film que lleva más tiempo en elaborarse y en el que además de la imaginación narrativa, el guionista ha de tener una capacidad notable para expresarse.

Como ya se ha señalado anteriormente, muchos guiones mueren al no encontrar un productor interesado en ellos. Sin embargo, hay autores que sostienen la pervivencia de este tipo de guiones como un tipo de género literario:

Un guion no realizado, un guion que no ha llegado a existir como película, que ha debido permanecer como proyecto, no es algo que forme parte del cine. Debe considerársele como un nuevo y anómalo género literario subsidiario, ni más ni menos seductor que el libreto de una ópera cuya música no hubiera llegado a componerse. (Gimferrer, 1999, p.142)

2.4-El montaje

Una vez está todo el material rodado llega el momento del montaje. El montaje es otra tarea que pasa desapercibida para el espectador. Es la última fase, a través de la cual se pueden incluso corregir errores de rodaje. Los que se encargan de esta tarea son los montadores, que son los que manipulan el espacio y el tiempo y trabajan con las imágenes y los sonidos.

A través de la elipsis se da un salto en el tiempo hacia adelante. El salto hacia atrás se hace mediante el llamado *flash-back*. Estos saltos temporales tienen una función claramente narrativa.

En cuanto a la manipulación del espacio, el montador utiliza el *raccord* para cambiar de un escenario a otro sin perder verosimilitud. Esto requiere la implicación del espectador para que asocie ideas y no pierda el hilo del discurso narrativo.

Hay otro recurso que emplean los montadores, que es el de la variación del punto de vista donde el montador ordena el material de tal modo que el espectador vea dos o más versiones del mismo hecho desde distinto ángulo.

Hay varios tipos de montajes. Llamamos montaje lineal a aquel en el que las escenas se suceden cronológicamente. En el montaje paralelo se nos muestran de forma simultánea dos o más escenas. Por su parte, el montaje invertido es el que utiliza los saltos temporales con las técnicas del *flash-back* y del *flash-forward*.

2.5-Literatura y cine

La aparición del cine implicó una revolución en la vida cotidiana de las personas, puesto que nacía una nueva fuente de conocimiento, de entretenimiento y de creatividad. El cine refleja, al igual que la novela, la vida de la gente. Desde su nacimiento, el cine ha recibido una gran influencia de la literatura, pero también ha acabado influyendo notablemente en ella.

Entra dentro de la normalidad el hecho de que literatura y cine se hayan influido tanto entre ambas, ya que las dos son artes narrativas, cada una con su propio lenguaje específico, pero que comparten ciertos elementos. Ambas disciplinas se dedican a narrar, una a través de las palabras y otra a través de las imágenes. Cine y literatura no necesariamente tienen que contraponerse.

Probablemente fue en los primeros años de vida del cine cuando más ejerció la literatura su influencia, ya que el cine recurrió a la literatura tomando, además de temas literarios, también técnicas literarias y formas narrativas.

Como se ha adelantado antes, en estos inicios del cine destacó especialmente la figura de David Griffith, que fue uno de los pioneros en adaptar técnicas literarias al cine. De hecho, Griffith planteó la creación de una gramática para el cine tomando

como referencia la obra de Charles Dickens, de la cual tomaría una serie de recursos narrativos que después utilizaría en sus películas. Así lo destaca Gimferrer, para quien “a partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica, en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el plano general” (Gimferrer, 1999, p.17).

Muchos fueron los que equipararon la aparición del cine con la de la imprenta en el siglo XV. El cine comenzó a incidir en el melodrama, el folletín e incluso en el teatro, con la corriente cinematográfica francesa llamada *Film d'art*, que intentó crear un cine literario tomando elementos teatrales y contratando a directores y actores de teatro. Con la aparición del cine sonoro, la conjunción entre teatro y cine fue aún mayor.

Han sido muchas las reflexiones que se han hecho sobre la relación entre literatura y cine, pero una gran mayoría de ellas se centran solo en el caso de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Realmente, es una relación que aún no se ha investigado en profundidad.

2.5.1 Diferencias, similitudes y préstamos

Hay muchas similitudes entre ambas disciplinas, préstamos de una a otra, pero también tienen grandes diferencias. Quizás una de las diferencias más llamativas sea la capacidad de sintetizar que tiene el cine con respecto a la literatura, ya que lo que en una novela puede ocupar páginas enteras, como una descripción de un lugar o de una situación, el cine puede resumirlo en una sola secuencia. De hecho, en la descripción de escenarios, aun reconociendo que algunas novelas son más detallistas que otras en este aspecto, la acción del relato literario se detiene para introducir dicha descripción. Sin embargo, el cine puede introducir la descripción de un escenario sin necesidad de detener la acción, sino de una forma simultánea.

Otra importante diferencia radica en la expresión del movimiento, expresión que resulta mucho más sencilla en el cine que en la literatura, ya que el cine en sí posee movimiento mientras que la literatura no.

Sin embargo, también el cine tiene sus inconvenientes si lo comparamos con la literatura. Uno de esos inconvenientes es el tiempo, y es que el cine, en lo que respecta

al tiempo, se maneja en una perspectiva unidimensional. Su tiempo es siempre el presente, ya que incluso cuando utiliza sus propios recursos narrativos para mostrar, por ejemplo, el pasado, a través de los *flash backs*, lo que vemos también se nos muestra en presente:

El cine, pues, ha creado una nueva clase de relato cuya particularidad más notable consiste en que su sintaxis, por la fuerza de las cosas, no utiliza más que un tiempo y un modo: el presente y el indicativo. La imagen está, efectivamente, presente y únicamente presente. Atrae necesariamente al presente, el pasado y el futuro, en el sentido de que no existen imágenes en *futuro* ni imágenes *en pasado*. Por eso el relato cinematográfico se ha visto obligado a recurrir al procedimiento del *flas-back* para expresar el pasado (Gutiérrez Carbajo, 1993, p.129).

Por su parte, la literatura, a través del lenguaje, sí que posee ese matiz del tiempo gracias sobre todo a los modos y tiempos verbales. Por lo tanto, la literatura puede emplear ese matiz temporal de presente, pasado y futuro e incluso combinar los tres tiempos por un fin estético. Es por la condición de tener cada una un lenguaje diferente por la que es inevitable la traducción de algunos elementos del lenguaje literario al fílmico:

Hay muchos elementos propios del lenguaje literario que el cine no puede cubrir como, por ejemplo, una narración no tradicional. Para ser más exactos, el cine todavía no ha encontrado un recurso cinematográfico equivalente al monólogo interior. Para representar este procedimiento, se suele utilizar la *voice over*, pero en ningún caso se semeja en su totalidad al efecto provocado por la técnica literaria. (Palacios Arribas, 2014, p.11)

Estas diferencias hacen que, sobre todo hasta la llegada del cine sonoro, la literatura fuera el instrumento más adecuado para reflejar mundos interiores e invitar a reflexionar, mientras que el cine estaría más centrado en la acción. Aunque, a partir de la aparición del cine sonoro, éste explora nuevas formas de expresión y consigue también el objetivo de hacer reflexionar al espectador.

Otra importante diferencia está en el proceso de creación. La escritura de una obra literaria es un proceso íntimo, en el cual, de forma general, solo participa una persona: el escritor. Sin embargo, en la elaboración de un film participa un gran número de personas. Además, también hay una contraposición entre el proceso de leer y el proceso de visionar un film, es decir, entre el lector y el espectador:

Aprovechamiento didáctico del cine en la clase de literatura

El lector de una obra literaria es activo en su labor, mientras que el espectador que ve una película se encuentra en una situación pasiva. De hecho, de esta realidad surge la concepción generalizada de que la literatura está dirigida a personas con un cierto bagaje cultural –pues se necesita una cierta competencia literaria y lingüística para entender un texto literario- y que el cine no necesita bajo ningún concepto a un público educado. (Palacios Arribas, 2014, p.9)

Aunque, como hemos visto, tienen diferencias muy notables, cine y literatura comparten también muchas similitudes, como la sucesión de imágenes en el cine y la de palabras en la literatura, que les dan atributos comunes como la secuencialidad y la temporalidad. El orden de planos vendría a ser lo mismo que el orden del discurso.

Al convivir ambas disciplinas era inevitable que se produjese un intercambio de características de una a otra, un proceso de préstamos. Multitud de elementos característicos de la literatura fueron tomados y posteriormente perfeccionados por el cine, para después ser tomados de nuevo por la literatura. Esto ocurrió, por ejemplo, con la novela negra de los años cuarenta, que influyó poderosamente en el cine negro para que, posteriormente, éste tuviese su influencia sobre la propia novela negra.

Otro aspecto en el que se puede ver la relación tan estrecha que mantenían ambas artes es la irrupción en el cine de escritores, una irrupción que cada vez fue siendo más activa. Destacados escritores, como William Faulkner o Scott Fitzgerald, participaron en guiones de películas. Aparte de la colaboración entre directores de cine y escritores, también fue corriente ver a escritores metidos en el papel de directores de cine, como Jean Genet o André Malraux.

Hay incluso obras, literarias y cinematográficas, en las que se mezclan ambos lenguajes, lo cual corrobora la estrecha relación que tienen ambas disciplinas. Existen las llamadas novelas-film, que combinan aspectos de ambas disciplinas. Un ejemplo de novela-film es la obra *El poeta y la princesa o el cabaret de la cotorra*, de Pío Baroja. También podemos destacar la obra de Jacinto Benavente *Vidas cruzadas: cinedrama en dos partes* como una obra que mezcla ambas materias, o *La manzana*, poema fotográfico de León Felipe.

La literatura encontró en el cine infinidad de recursos estéticos que podía aprovechar. En ocasiones se tomó incluso terminología procedente del cine, sobre todo para ciertas formas descriptivas. También se toman del cine elementos como la elipsis,

los puntos de vista, los diálogos cortos y coloquiales, descripciones muy visuales e incluso la estructuración de la narración en secuencias.

No obstante, el legado del cine que más frecuentemente se utiliza en la literatura se aprecia en las descripciones. Se tiende a señalar el punto óptico desde el que se describe y además se le da una mayor importancia al movimiento de los personajes y a su posición espacial.

El punto óptico en el cine es el que refleja una cámara con la cual el espectador se identifica como que fuesen los ojos del mismo espectador y por ello se experimenta el inconsciente óptico que se puede conseguir con los medios de la cámara. Esta es una característica del cine que la literatura no puede poseer. Sin embargo, sí que se le empieza a dar más importancia al punto de vista óptico y, en algunas ocasiones se pueden observar descripciones en novelas como si se hiciesen desde el punto de vista de una cámara de cine.

2.5.2-Teatro y cine

El teatro y el cine son dos disciplinas artísticas que guardan mucha relación. De hecho, en los inicios del cine sonoro apareció el llamado teatro filmado. En este tipo de films se colocaba una cámara fija que encuadraba toda la escena, como si fuesen los ojos de un espectador. Esta incorporación del teatro al cine, así como la incorporación de la palabra “es una labor lenta, apenas esbozada en los años treinta –en los que se da sólo puro teatro filmado o casi sólo puro cine que incrusta las posibilidades del sonoro en el lenguaje fundado en el mudo” (Gimferrer, 1999, p.97).

Una gran diferencia entre teatro y cine es el grado de realismo, que es mucho mayor en el cine. Es una gran ventaja que tiene el cine, que posee una multitud de recursos que el teatro no tiene. Así, por ejemplo, en una escena rodada en un espacio exterior, el teatro se servirá de decorados para intentar darle verosimilitud a la escena, mientras que el cine puede rodarse en prácticamente cualquier espacio, obteniendo ese grado de realismo que el teatro no puede adquirir.

Por otra parte, una ventaja del teatro frente al cine es la realidad escénica. Los espectadores de una obra teatral saben que el espectáculo que están viendo está ocurriendo en ese mismo instante, mientras que los espectadores de cine ven un

espectáculo diferido, creado y rodado en el pasado. Esta característica teatral debe ser aprovechada, como señala Gimferrer: “está realidad escénica debe ser estilizada, debe diferenciarse en algo de la realidad bruta vivida por el espectador, ya que, de no darse esta diferencia, no podría percibirse como espectáculo.” (1999, p.95)

En lo que respecta a las adaptaciones fílmicas de obras teatrales también existen algunas dificultades por las diferencias entre ambos medios. No podemos señalar como antecedente de estas adaptaciones el llamado teatro filmado, ya que no era una adaptación cinematográfica como tal, sino la filmación de una obra teatral tal cual se representa.

Durante un tiempo se concibió que una adaptación cinematográfica de una obra teatral debía eliminar toda la teatralidad, por lo que en lugar de pensar en cómo adaptar las escenas teatrales al lenguaje fílmico, lo que se hacía era filmar elementos que no pueden aparecer en un escenario. De ahí que en muchas de estas adaptaciones de introdujeran escenas de relleno absolutamente prescindibles que en realidad empeoraban la calidad del film. Algunos autores hablan de “teatro dentro del cine”:

no se alude a la filmación de obras teatrales que se presenta exclusivamente como tal, sin reelaboración fílmica, ni tampoco está haciendo referencia a las adaptaciones que se proponen crear una obra fílmica válida y autónoma partiendo de una adaptación teatral, sino a las obras que tienen por centro último de su concepción estética la exploración en la noción de espectáculo, común a teatro y cine, y el ahondamiento en esas comarcas limítrofes de cuya vecindad y contagio puede nacer un sistema de vasos comunicantes entre la escena y la pantalla” (Gimferrer, 1999, p.103)

Ni siquiera es necesario para realizar una buena adaptación modificar la estructura de la obra teatral, sino darle el procedimiento cinematográfico apropiado. Lo que sí supone una gran diferencia entre ambas disciplinas y un aspecto a tener en cuenta en las adaptaciones es el tratamiento de la palabra. La palabra tiene un mayor peso en el teatro que en el cine, por lo que en una adaptación, puede darse el problema de la integración de la palabra.

Otro aspecto que diferencia ambas disciplinas es el tiempo, que en el teatro normalmente es líneal, mientras que el cine lo maneja a su antojo, con técnicas que ya hemos visto como el *flash-back* o *flash forward*.

En definitiva, quizás el carácter más narrativo del cine le aproxime más a la novela que al teatro, ya que el cine utiliza el montaje como un recurso narrativo. La diferencia más destacada reside en la visión. En el teatro hay una visión obligatoriamente frontal mientras que el cine proporciona distintas visiones debido a los ángulos y movimientos de la cámara. Esto significa que el espectador de cine es un espectador más pasivo, es decir, un espectador que ve lo que el director del film quiere que vea, mientras que un espectador teatral ha de ser a la fuerza más activo.

No ha de verse ni buscar una confrontación entre teatro y cine, ya que “el teatro no ha empobrecido al cine ni éste ha desvirtuado la naturaleza del hecho dramático. Son dos formas estéticas que se han enriquecido mutuamente, de la misma forma que han resultado provechosas las interrelaciones entre cine y novela” (Gutiérrez Carbajo, 1993, p.82).

2.6-Adaptaciones al cine de obras literarias

Desde la existencia del cine, las adaptaciones de novelas u obras de teatro a éste han sido constantes y en algunos casos muy polémicas, ya que siempre se tiende a la comparación entre la obra original y el film. Si bien, hay que tener en cuenta que las adaptaciones son para otro medio que posee sus normas y su lenguaje propio. El cine usa herramientas expresivas distintas a las de la novela.

En muchas ocasiones los espectadores nos decepcionamos ante una adaptación porque buscamos una fidelidad absoluta del film respecto a la obra literaria, sin percatarnos de que, aunque ambas disciplinas poseen un fin narrativo, una adaptación fílmica tiene un autor también ajeno a la obra literaria y que la adaptación es otra obra distinta con su propio lenguaje, el lenguaje fílmico, aunque esté basada en la obra literaria. Por todo esto, hay autores que defienden el uso del término ‘recreación’ en lugar de ‘adaptación’ para referirse a la versión cinematográfica de una obra literaria.

Podemos decir, por tanto, que “una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen- el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra- produce la novela en el lector.” (Gimferrer, 1999, p.65)

Hay numerosas adaptaciones, a lo largo de la historia del cine, que han surgido por la fama previa de las obras literarias, que, frecuentemente, a corto plazo, se vuelven más exitosas, y es que una obra rara vez tendrá tantos lectores como espectadores tenga el film.

Pero también sucede lo contrario, un autor no reconocido con una obra poco conocida se puede convertir en un autor afamado de obras más exitosas gracias al éxito del film basado en su obra y así su novela convertirse en *best seller*. De hecho, es probable que muchas novelas se escriban ya pensadas en un posible salto a la gran pantalla en el futuro.

También existen novelas escritas partiendo del guion de la película, aunque es un fenómeno menos frecuente, producido o bien debido al éxito del film o bien porque se piensa que puede ser beneficioso para ambos. En ocasiones incluso se lanzan a la vez libro y film.

En cuanto a las obras, todas tienen posibilidades de adaptación, aunque hay novelas y obras de teatro que se prestan más a ello, incluso que tienen una estructura muy cinematográfica. Siempre serán más fáciles de adaptar obras, por ejemplo, realistas o naturalistas que obras de carácter simbolista, ya que las primeras son más de tipo descriptivo y las segundas son más imaginativas y en ellas el guionista debe interpretar pasajes.

Es inusual ver novelas ampliamente reconocidas por la crítica y que están consideradas como clásicos de la literatura con una adaptación cinematográfica tan buena como para ser también un clásico del cine. Sin embargo, son muchos más los casos de novelas de calidad menor que poseen muy buenas adaptaciones.

En estos casos de novelas difíciles de adaptar es aconsejable contar con la ayuda y consejo del autor de la obra, algo que sucede en muchas adaptaciones, con el fin de hacer una buena interpretación de las ideas de su obra. Hay casos de autores a los que no les gustaron sus textos en la gran pantalla y que debido a estas malas experiencias ya no ceden sus derechos. No obstante, el que una novela sea adaptada al cine le da más fama al escritor y coloca su obra en el escaparate cinematográfico, un escaparate que, probablemente, llegará a más público.

Otro aspecto a tener en cuenta en las adaptaciones es la incorporación del sonido. Además, un guionista se puede encontrar con muchas dificultades a la hora de adaptar una obra literaria, desde tiempos y lugares difíciles de reflejar hasta la reducción o comprensión de la extensión de la obra original para ajustarla a la duración del film:

En cuanto a la extensión, es evidente que no existe una correspondencia entre novela y guion cinematográfico: mientras una novela tiene unas cuatrocientas páginas de media, el guion oscila en torno a las cien páginas. El adaptador deberá, por tanto, concentrar la historia, es decir, sustraer aquello que considere esencial y eliminar todo lo que no contribuya al desenlace. (Palacios Arribas, 2014, p.13)

Además, por causas comerciales o exigencias de producción, se pueden producir cambios significativos, tales como sustituir finales tristes por finales alegres o eliminar personajes, espacios o vestuarios.

No obstante, también existen films que han resultado un fracaso por ajustarse demasiado a la versión literaria, por ejemplo, llenando la película de demasiados diálogos, impidiendo así la fluidez visual. Si comparamos la película de *Ninette y un señor de Murcia* (1965) de Fernando Fernán Gómez con la película *Ninette* (2005) de José Luis Garci, ambas basadas en la obra de Mihura, podemos comprobar como en el caso de la primera apenas cambia prácticamente los diálogos de la obra de Mihura, mientras que en la de Garci, comprime más los diálogos, los modifica y realiza una mejor adaptación.

En ocasiones, las variaciones vienen dadas debido a licencias que se permiten los guionistas, como suprimir pasajes, limitar el número de personajes o reconstruir diálogos. En otros casos, en lugar de suprimir, añaden pasajes, lo que acentúa las diferencias con la obra original. Para realizar una adaptación hay que tomar este tipo de decisiones, ya que hay que comprimir una obra literaria en un film y, para ello, se tiene que decidir que sucesos son susceptibles de ser suprimidos, cuales son tan relevantes como para conservarlos y cuáles pueden ser modificados.

En muchas ocasiones, además, el film lleva un título distinto al de la obra literaria y, si no se especifica que es una adaptación, muchos de los espectadores no se percatarán de ello, minimizándose así los beneficios que pueda tener la obra literaria gracias a su versión cinematográfica. Es ampliamente conocida, por ejemplo, la película de Francis Ford Coppola llamada *Apocalipsis Now* (1979) y, sin embargo, poca gente

sabe que dicha película es una adaptación libre de la novela de Joseph Conrad titulada *El corazón de las tinieblas*.

En definitiva, el tema de las adaptaciones literarias al cine es un tema muy polémico y que genera mucho debate, en el que influye mucho el gusto personal. Pero hay que tener en cuenta que obra literaria, guion cinematográfico y film son medios que cuentan cada uno con su propio lenguaje, por lo que es muy complejo realizar una buena adaptación, ya que el cineasta deberá utilizar recursos propios del cine aunque esto le distancie de la obra original:

Una buena adaptación no depende de su grado de fidelidad al texto. Teniendo en cuenta las diferencias que existen entre ver una película y leer un libro, una buena adaptación será aquella que mantenga la sensación que produce la lectura del libro. Esta perpetuará el llamado espíritu de la obra, esa esencia sobre la que se construye la historia y que permanece en la mente del lector una vez acabado el texto. (Palacios Arribas, 2014, p.17)

3- EL TEATRO ESPAÑOL A PARTIR DE 1940

Por cuestiones que tienen que ver con la fecha en la que se iba a impartir la propuesta didáctica que más adelante se expondrá y el curso para la que se ha elaborado, segundo de bachillerato, el tema sobre el que se basará la propuesta será el del teatro español a partir de 1940.

3.1.-Teatro español a partir de 1940

Después de la guerra civil la situación del país, en general, y del teatro, en particular, no era muy alentadora, ya que algunos de los autores más importantes y más innovadores, como García Lorca o Valle Inclán, habían muerto. Otros varios autores se exiliaron. Se inicia así un periodo donde tenemos un teatro realizado por los autores exiliados (teatro en el exilio) y otro por los autores que permanecieron en España (teatro de posguerra).

3.2-Teatro en el exilio

La lista de dramaturgos exiliados es extensa. El tema más frecuente de sus obras era la situación española del momento. También eran comunes las obras atemporales o incluso obras ambientadas en lugares de la zona donde el autor está exiliado.

Destacan en este grupo de dramaturgos en el exilio nombres como los de Pedro Salinas, Rafael Alberti, Max Aub o Alejandro Casona, con obras tan representativas como *El chantajista* (Salinas), *Noche de guerra en el museo del prado* (Alberti), *Morir por cerrar los ojos* (Aub) o *La dama del alba* (Casona).

3.3-Años de la posguerra

Durante la posguerra, el país sufría una especie de estancamiento general que afectaba a todos los estamentos, una situación previsible dada la circunstancia de que se venía de una cruenta guerra entre “hermanos”.

El teatro de esta década (1939-1949) es un teatro, literariamente hablando, pobre. El público acudía al teatro a evadirse de la cruda realidad que sufría el país. Las obras no eran nada comprometidas en el ámbito social (de hecho, muchas ensalzaban el régimen de Franco) ni tampoco innovadoras. Esto es debido a la férrea censura y a la pérdida, como ya señalamos antes, de varios dramaturgos importantes e innovadores, ya sea porque murieron o porque estaban exiliados. Los autores más destacados son José María Pemán, Edgar Neville, Víctor Ruiz de Iriarte, Muñoz Seca (creador del astracán) o Adolfo Torrado (que crea el torradismo).

El astracán es un subgénero teatral que se caracteriza por buscar la comicidad absoluta aun a costa de la inverosimilitud. Para ello se sirve de chistes y palabras vulgares o soeces. Por su parte, el torradismo era otro subgénero que se incluye dentro del abanico de la comedia de evasión de posguerra.

Ya antes de la guerra habían estrenado grandes autores como Enrique Jardiel Poncela, Carlos Arniches y Miguel Mihura, que son los autores que más sobresalieron en estos años de posguerra por su teatro vanguardista.

3.3.1-Miguel Mihura

Junto a Jardiel Poncela es el gran maestro del teatro de humor. Ambos fueron aclamados por el público y la crítica. La obra más destacada de Miguel Mihura es *Tres sombreros de copa*, obra que, aunque fue escrita en 1932, no se pudo estrenar hasta 20 años después, en 1952.

Del teatro de Miguel Mihura destaca especialmente su humor, que rompe con los moldes tradicionales. Su humor radica en muchas ocasiones en el absurdo, juegos de palabras y en giros lingüísticos inesperados.

Otras importantes obras de Mihura son *Maribel y la extraña familia*, *El caso de la señora estupenda* o *Ninette y un señor de Murcia*, obra ésta última que será analizada aquí posteriormente debido a su importancia en la propuesta didáctica.

3.4-Teatro realista, comprometido y de denuncia social

A partir de los años 50 surge un teatro crítico con un compromiso social. Destaca sobre todo la figura de Antonio Buero Vallejo, que introduce una gran renovación en el

teatro español, que ya no será un teatro de evasión, sino un teatro de realismo social. Es su obra *Historia de una escalera* de 1949 la que marca el inicio de este nuevo teatro.

A pesar de tener que lidiar con la censura franquista, estos dramaturgos conciben el teatro como un instrumento para transformar la sociedad española del momento. Además de Buero Vallejo destacó especialmente Alfonso Sastre.

3.4.1-Buero Vallejo

El teatro de Buero Vallejo es de una gran profundidad histórica. Es un teatro ético que busca la verdad, aunque sea dolorosa. También es trágico, cada personaje de sus obras es el responsable de sus actos, de los cuales debe asumir sus consecuencias, sin importar el condicionamiento de la sociedad.

Sus obras son realistas; es decir, son completamente verosímiles tanto en sus diálogos como en sus escenarios o en sus personajes. Su trayectoria consta de tres etapas:

- Etapa realista: se caracteriza porque sus obras reflejan la realidad contemporánea. Examinan críticamente la sociedad española. La acción se desarrolla en un tiempo real y en espacios concretos y los hechos se presentan en orden cronológico. Destaca en esta etapa *Historia de una escalera*.
- Etapa historicista: comienza en 1958, cuando Buero escribe obras históricas en las que utiliza el pasado para reflexionar sobre el presente. Es otra forma de burlar la censura. Destacan obras como *Un soñador para el pueblo*.
- Última etapa: en esta etapa las obras toman un punto de vista subjetivo, ya que al espectador no se le muestra la realidad sino la visión subjetiva de algún personaje.

3.4.2-Alfonso Sastre

Alfonso Sastre realiza un teatro de agitación social, en el que se impone lo social a lo individual. Le preocupa el ser humano y su relación con la sociedad. Escribe un teatro de protesta que incita a cambiar la sociedad. Una de sus obras más destacadas es *Escuadra hacia la muerte*, estrenada en 1953, obra que, junto a *Historia de una escalera* de Buero, inician esta etapa de teatro realista.

Entre su producción dramática destacan las obras que tratan sobre el tema de la culpabilidad, como *Escuadra hacia la muerte*; los dramas que se centran en el mito de Saturno, como *La mordaza*; los dramas de la revolución, como *El cubo de la basura*, o las obras de tema histórico, como *La sangre de Dios*.

3.5.-Teatro de los sesenta

En la década de los sesenta surgen nuevos nombres, una generación de dramaturgos que seguirán los pasos de Buero Vallejo y Alfonso Sastre y su teatro realista. Son autores jóvenes entre los que pueden destacarse obras como *La camisa* de Lauro Olmo; *El teatrillo de Don Ramón*, de José Martín Recuerda; *Telarañas* de Carlos Muñiz; y autores como José María Rodríguez Méndez, Ricardo Rodríguez Buded o Antonio Gala.

3.6-Teatro de las últimas décadas

Si la generación realista se centra en la creación de textos, surge a partir de los 70 otra generación de autores que buscan crear espectáculos. La ideología y la literariedad quedan en un segundo plano. Lo que importa es el teatro en sí. Se buscan nuevas formas de hacer teatro.

Destaca Fernando Arrabal, que crea el teatro *pánico*, que se caracteriza por ser vanguardista e innovador. Muchas de sus obras forman parte del teatro del absurdo, como *Cementerio de automóviles*. También destacan autores como Francisco Nieva que, al igual que Arrabal, presenta un teatro del absurdo liberador y purificador; José Luis Alonso de Santos, cuyas obras más relevantes son *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*; o José Sanchís Sinisterra, del que destaca la obra *¡Ay, Carmela!*

3.6.1-Nuevas formas de teatro

A partir de los años setenta se supera definitivamente el teatro realista y surgen nuevas formas dramáticas muy conectadas con el teatro independiente, que es un tipo de teatro que se opone al teatro comercial. El texto pierde su importancia en favor del espectáculo, al igual que lo pierde el individualismo en favor del conjunto.

Destaca el Teatro Experimental Independiente o grupos independientes que aún

hoy se mantienen en activo como *Els joglars*, *Els comediants*, *La Cuadra* o algo más tardíos como *La Fura dels Baus*.

3.7-Obras seleccionadas para la propuesta didáctica

➤ *Historia de una escalera*

Es una de las obras (si no la que más) más importantes del tema, de ahí la obligada elección. La acción transcurre en los descansillos de una escalera. La obra marca el inicio del teatro social.

➤ *¡Ay, Carmela!*

Se trata de una obra de José Sanchís Sinisterra, de 1987, que se sitúa en la Guerra Civil española. Un grupo de cómicos que actúan para las tropas republicanas son capturados por el bando nacional y les hacen prisioneros. La única opción que tienen de salvar sus vidas es dar un exitoso espectáculo para los soldados del bando nacional, cuya ideología, evidentemente, es la opuesta a los cómicos. Elegí esta obra debido a que es una obra moderna que tuvo un éxito notable tanto en teatro como en cine.

➤ *Bajarse al moro*

Obra de José Luis Alonso de Santos escrita en 1985, que cosechó un gran éxito. Trata temas conflictivos como la violencia o la droga. Es una obra que se utiliza mucho para fomentar la lectura en los institutos, por ello, y porque es relativamente moderna, la seleccioné.

➤ *Ninette y un señor de Murcia*

La obra está escrita en 1964 y trata sobre Andrés, un murciano que decide ir a París seducido por las historias que cuenta su amigo Armando, que vive allí. En París conocerá a Ninette, de la que se enamorará perdidamente.

4-NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA OBRA LITERARIA Y EL FILM

A continuación, se procederá a un análisis comparativo entre la obra de Miguel Mihura *Ninette y un señor de Murcia* y la adaptación cinematográfica de esta obra, dirigida por José Luis Garci, estrenada en 2005 y adaptada con el nombre de *Ninette*. En el film, Garci no solo adapta esta obra, sino la posterior continuación que escribió Mihura: *Ninette: modas de París*. Como tan solo nos interesa analizar la primera de las obras, tendremos en cuenta solo los primeros 66 minutos del film, que son los que se corresponden con la adaptación de *Ninette y un señor de Murcia*.

Para realizar este análisis he tomado como referencia la estructura de los análisis de novelas y sus adaptaciones cinematográficas que realiza Rolando Villanueva (2001).

4.1-Estructura de la obra literaria

Ninette y un señor de Murcia es una comedia de teatro escrita por Miguel Mihura que fue estrenada en el Teatro de la Comedia, de Madrid, el tres de septiembre de 1964. La extensión de la obra es de 108 páginas y se divide en dos actos. El primer acto se divide a su vez en el prólogo, y dos cuadros.

La acción se desarrolla íntegramente en París, en los años sesenta. Concretamente, la acción solo se desarrolla en una casa de París, en la que a lo largo de la obra confluirán todos los personajes. En total hay cinco personajes. La estructura de la obra es abierta, deja un final abierto que, de hecho, años más tarde, continuaría el propio Mihura con la obra *Ninette: modas de París*.

El acto primero comienza con un prólogo en el que Andrés, el protagonista de la obra junto con Ninette, a través de un monólogo, nos introduce en la historia y explica los motivos de su viaje a París y su llegada a la ciudad. Ya se encuentra en la pensión que le ha conseguido su amigo Armando, que es la casa de una familia de españoles emigrados, Don Pedro, Doña Bernarda y la hija de ambos: Ninette.

A continuación, comienza el cuadro primero, donde se describe la casa donde se alojará Andrés y tiene su primer contacto con Doña Bernarda, madre de Ninette, después con Armando y finalmente con Ninette, la causa de que ya, desde el primer día, Andrés no pueda salir de la casa. Este primer cuadro se correspondería con la introducción del conflicto, finaliza con el inicio del romance entre Ninette y Andrés.

El cuadro segundo comienza en el mismo escenario. Andrés sigue teniendo la voluntad de ver París y su amigo Armando de hacer planes con él y con otras chicas, pero la voluntad de Ninette se impone y Andrés no llega a salir de la casa con la falsa excusa de que se encuentra enfermo. De esta forma, Ninette y Andrés siguen llevando a cabo su romance secreto. El cuadro acaba con el descubrimiento tanto por parte de Andrés como por parte del lector/espectador de que Ninette tiene un novio llamado René.

En el acto segundo, aunque no se menciona expresamente, ha pasado un tiempo (más o menos un mes). Enseguida se nos muestra que la situación sigue siendo la misma. Andrés sigue sin salir de la casa y ahora está fingiendo tener un esguince para que nadie sospeche que la razón por la que rehúsa salir es porque, debido a su aventura con Ninette, ésta ha roto su relación con René, quien está esperando en la calle a Andrés para ajustar cuentas con él. Todo el mundo ve ya sospechosa la actitud de Andrés, y éste le confiesa su relación a Armando y en ese momento, Ninette les confiesa a ambos que está embarazada de Andrés. Es el momento de mayor climax del nudo.

Finalmente llega el desenlace, se van resolviendo los conflictos. Ninette consigue que René les deje tranquilos. Le confiesa el embarazo a sus padres que, aunque en un principio no se lo toman nada bien y quieren obligar a la pareja a casarse, finalmente deciden irse a vivir a España junto con Ninette y Andrés, que acepta resignado el hecho de tener que contraer matrimonio y finalmente se va de París sin haber visto la ciudad.

4.2-Estructura del film

La película *Ninette* fue llevada al cine en 2005. La película fue ganadora del premio Goya a la mejor dirección artística (Gil Parrondo) y fue candidato a otros seis: el de mejor actor de reparto (Enrique Villén), mejor guion adaptado (José Luis Garcí y Horacio Valcárcel), mejor música original (Gil Parrondo), mejor fotografía (Raúl Pérez

Cubero), mejor montaje (Miguel González Sinde) y mejor sonido (M. Rejas y J.A. Bermúdez).

La película comienza en Murcia, donde a modo de introducción y a través de los diálogos de los personajes que introduce, se le da al espectador las razones de la marcha de Andrés a París. Una vez en París, la acción transcurre como en la obra, en el interior de la casa, donde se inicia la relación entre Ninette y Andrés.

Después la historia continuará de nuevo en Murcia en la parte del film que corresponde con la obra posterior *Ninette: modas en París*, que como ya se ha señalado no se analizará.

4.3-La obra literaria y el film

La primera diferencia medianamente relevante la encontramos en la introducción. La obra comienza con un monólogo de Andrés en el que explica las razones de su viaje a París, seducido por lo que cuenta su amigo Armando de la gran ciudad. La acción se sitúa, por tanto, ya de inicio en París.

Esto no ocurre, sin embargo, en el film, que sitúa la acción inicialmente en Murcia, en la casa de Andrés. Introduce tres personajes secundarios que conversan sobre París y las anécdotas que de sus vivencias allí les cuenta Armando.

No hay diferencias muy sustanciales en las secuencias posteriores. Una vez en París, Andrés conoce primero a Doña Bernarda, pero en el film la conoce en la escalera y en el libro en la habitación.

Se introduce un personaje en la película del todo irrelevante en la trama, el vecino de arriba. Apenas sale tres veces y casi no tiene parlamento. El fin de su aparición es puramente cómico. Sale varias veces en la película subiendo o bajando las escaleras del portal, y al cruzarse con Ninette, se queda tan deslumbrado por la belleza de ésta, que se cae por las escaleras, algo que le vuelve a suceder más adelante. En su última aparición este personaje aparece escandalosamente vendado. Se trata, por tanto, de un personaje introducido para dotar de más comicidad al film.

El encuentro entre Andrés y Ninette también es ligeramente diferente. Ninette se cambia de ropa con la puerta abierta, algo que no se detalla en el libro y así queda más

remarcada la liberalidad de Ninette. Además, a lo largo del film el erotismo es mucho más acentuado en la obra.

Aparte de detalles sin importancia, las diferencias más sustanciales las encontramos en la adaptación del segundo acto, ya que en la película se omite, por ejemplo, la relación que hasta entonces mantenía Ninette con otro hombre llamado René. La figura de René es olvidada del todo en el film, lo que cambia un tanto la acción. En la obra Andrés sigue sin salir porque René hace guardia en la calle. Sin embargo, en el film, al no existir la figura de René, la razón por la que el protagonista lleva un mes ya allí sin salir es, exclusivamente, por su relación con Ninette.

Finalmente, también hay diferencias en el desenlace de la obra. La adaptación de la obra en el film acaba con el enfado de Pedro tras enterarse del embarazo de su hija. La escena siguiente ya da a entender que Andrés y Ninette se han casado y ya están viviendo en Murcia. No cuenta el film, sin embargo, la imposición de Pedro y sus amigos comunistas de que la pareja se case, ni de la amenaza contra Armando si Andrés no se casa, ni de la resignación de Andrés por contraer matrimonio, ya que no le hace mucha ilusión.

4.4-Personajes

➤ Andrés:

Es junto a Ninette, el protagonista de la obra. Es un hombre de unos treinta y cinco años, soltero y como se ve a lo largo de la obra con muy poco carácter. Nunca se impone en ningún momento de la obra, ni siquiera al hecho de tener que casarse. Tampoco consigue salir a ver París por más que lo intente, ya que siempre cede a la imposición de los demás personajes. En el film está encarnado por Carlos Hipólito, quien, aunque es un tanto mayor para el personaje, lo hace a la perfección. Refleja fielmente la personalidad de Andrés.

➤ Ninette:

Es la actriz Elsa Pataky la que da vida al personaje de Ninette. Consigue reflejar de forma excelente la liberalidad de Ninette, así como su carácter irracional y dominante, ya que consigue que Andrés siempre diga y haga lo que ella quiere.

➤ Armando:

Este personaje está interpretado magníficamente por Enrique Villén; de hecho, fue nominado al goya por mejor actor de reparto. Refleja con mucha precisión la personalidad de Armando, un personaje con más carácter que Andrés, un poco malhumorado, que intenta también imponer sus planes de ocio sobre los de Andrés. Es quizás el personaje más cómico de la obra.

➤ Doña Bernarda y Don Pedro: Personajes interpretados por Fernando Delgado y Beatriz Carvajal. Son personajes también muy bien plasmados. Fernando Delgado logra transmitir esos valores tan comunistas pero a la vez tan tradicionales que tiene el personaje de Don Pedro. Por su parte, apreciamos en Doña Bernarda esa personalidad que Beatriz Carvajal le imprime al personaje, refleja muy bien su personalidad de ‘verdulera’.

4.5-Espacio

En cuanto al espacio, la acción de la obra se desarrolla tan solo en el interior de la casa de París en la que viven Ninette y su familia. En el film, exceptuando el inicio que nos sitúa en la casa de Andrés en Murcia, el resto, al igual que la obra se desarrollará en la casa de Ninette. Además, hay una gran fidelidad con respecto a las descripciones que se dan en la obra, apareciendo, por ejemplo, los retratos de Pablo Iglesias, Lenin y Lerroux tal y como refleja la obra.

4.6-Tiempo

En lo que respecta al tiempo, la obra se sitúa en los años sesenta en París. El orden cronológico que se sigue tanto en la obra como en la película es lineal y ambas siguen el mismo orden, salvo algún diálogo que en la película se adelanta. La única referencia temporal que hay en la obra es al comienzo del segundo acto, donde se nos dice que Andrés lleva en París 32 días. En el film se dice que lleva mes y medio. Por otra parte, el tiempo narrativo, lógicamente, es algo más rápido en el film, que suprime bastantes diálogos, por lo que tiene un ritmo narrativo mayor.

4.7-Lenguaje

En cuanto al lenguaje, destaca el habla coloquial de los personajes. Además, tanto en la obra como en el film, hay momentos en los que mezclan francés y español. El guion reduce de forma notable el número de diálogos, lo cual dota al film de un mayor ritmo narrativo.

4.8-Conclusión

Es una buena adaptación cinematográfica de la obra literaria. El guion está muy bien adaptado y los actores encarnan a la perfección a los personajes, reflejando fielmente la personalidad, el carácter y la psicología de cada uno. Además, los escenarios están muy bien reflejados. En definitiva, aunque haya alguna modificación respecto a la trama original, es una adaptación bastante fiel a la obra literaria.

5-PROPUESTA DIDÁCTICA

5.1-Cuestión iniciales: ¿Por qué enseñar cine en el aula?

El cine es un referente cultural básico en la sociedad actual que no debe descuidarse en ningún aspecto, tampoco en el de su educación. En el ámbito educacional nunca se le ha valorado tanto como para considerarse que debería existir dentro de la carrera escolar una educación cinematográfica básica. Esto es un error si consideramos que uno de los principales objetivos educacionales es formar ciudadanos críticos teniendo en cuenta que en la vida diaria tenemos una gran fuente de información audiovisual y que no nos han enseñado a ser espectadores críticos.

El cine puede llegar a convertirse, como lo ha sido en ocasiones en su corta historia, en un medio usado con fin de manipular a las masas. Es muy conocido como en la Alemania nazi o en la Italia fascista se hacían películas propagandísticas del régimen.

Una película es mucho más compleja de lo que parece, ya que hay multitud de elementos visuales y sonoros que nos pueden pasar desapercibidos a priori, pero que se mantienen en el subconsciente. Para neutralizar estos efectos es necesaria una educación audiovisual. Un ejemplo de esto sería la publicidad, que se vale frecuentemente de la percepción subliminal:

Recepción de estímulos sensoriales que penetran en el cerebro por debajo del umbral de intensidad o frecuencia que nos permitiría detectarlos, y de los que, por tanto, no llegamos a ser conscientes pero nos afectarían igualmente, o más si cabe, y podrían acabar determinando algunas actitudes nuestras sin que conociéramos el motivo. (Pérez Millán, 2016, p.25)

Prácticamente desde su nacimiento, los niños tienen un contacto diario con la

imagen audiovisual a través de la televisión. La imagen audiovisual tiene la característica de mostrarnos como real lo que no lo es, ya que incluso los famosos programas de realidad llamados comúnmente *reality shows* tienen bastante preparación y guionización.

En definitiva, si uno de los objetivos de la educación es el de formar ciudadanos críticos, debería considerarse, al menos en algún curso de secundaria, la enseñanza de ciertos aspectos del cine, para que los adolescentes, que llevan viendo cine desde que eran niños, dejen de formar parte de la audiencia pasiva y se convierta en un espectador activo y crítico.

5.2-Justificación

La presente propuesta didáctica se ha elaborado de acuerdo al currículum de segundo de bachillerato para la asignatura de Lengua española y Literatura II publicado por el Ministerio de Educación en la Orden EDU 363 del 4 de mayo de 2015.

En esta propuesta se trabajará el tema del teatro español a partir de 1940. El tema se trabajará a través del cine, por lo tanto, además de los conocimientos del tema que se impartirá, el alumno adquirirá también conocimientos cinematográficos.

Esta propuesta se desarrollará en siete sesiones de cincuenta minutos cada una. La propuesta se desarrollará al inicio del tercer trimestre, puesto que es uno de los temas finales del bloque de Educación Literaria.

5.3-Objetivos

Los objetivos que se persiguen con esta propuesta, tomando como referencia el Real Decreto 1105/2014, son los siguientes:

-Comprender discursos orales y escritos de los diferentes contextos de la vida social y cultural y especialmente en los ámbitos académico y de los medios de comunicación.

-Expresarse oralmente y por escrito mediante discursos coherentes, correctos y adecuados a las diversas situaciones de comunicación y a las diferentes finalidades comunicativas, especialmente en el ámbito académico.

Aprovechamiento didáctico del cine en la clase de literatura

-Obtener, interpretar y valorar informaciones de diversos tipos y opiniones diferentes, utilizando con autonomía y espíritu crítico medios tradicionales y las tecnologías de la información y la comunicación.

-Adquirir conocimientos sociolingüísticos y discursivos para utilizarlos en la comprensión, el análisis y el comentario de textos y en la planificación, la composición y la corrección de las propias producciones.

-Analizar los diferentes usos sociales de las lenguas y evitar los estereotipos lingüísticos que suponen juicios de valor y prejuicios.

-Leer y valorar críticamente obras y fragmentos representativos de la Literatura en lengua castellana, como expresión de diferentes contextos históricos y sociales y como forma de enriquecimiento personal.

-Utilizar la lectura literaria como forma de adquisición de nuevos conocimientos y como fuente de reflexión, de enriquecimiento personal y de placer, apreciando lo que el texto literario tiene de representación e interpretación del mundo.

-Favorecer la lectura de obras representativas de la literatura española.

Por otra parte, también pretendemos cumplir en esta propuesta con los siguientes objetivos didácticos:

-Conocer la historia del teatro español durante la segunda mitad del siglo XX, así como sus diferentes etapas y los autores y obras dramáticas más significativas.

-Reconocer la importancia que tiene el cine en la vida diaria.

-Reconocer que las actividades de leer una obra literaria y visionar un film no son opuestas sino complementarias.

-Valorar y analizar versiones cinematográficas que se han llevado a cabo basadas en obras dramáticas de la segunda mitad del siglo XX.

-Reconocer e identificar el lenguaje cinematográfico.

-Identificar las diferencias más significativas entre la literatura y el cine.

-Analizar, comentar y comparar una obra dramática con su correspondiente versión cinematográfica.

-Orientar al alumno a concebir de una manera más crítica el cine y no solo como un medio de entretenimiento.

5.4-Elementos transversales

En esta propuesta didáctica se trabajarán una serie de elementos transversales que complementarán el aprendizaje de la materia por parte de los alumnos. Evidentemente, al tratarse de la materia de Lengua castellana y Literatura, se trabajarán la comprensión lectora y la expresión oral y escrita, siempre a través del uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

Además, se fomentará y valorará la capacidad de emprender de los alumnos y se les inculcará una educación cívica y constitucional. Las clases se desarrollarán en un clima de respeto e igualdad bajo la supervisión del docente.

Para finalizar, también se trabajarán temas que favorezcan el desarrollo de la empatía de los alumnos por la sociedad y el mundo que los rodea, buscando la sensibilización sobre algunos problemas serios que afectan a la sociedad en la que vivimos.

5.5.- Contenidos, criterios de evaluación y estándares de aprendizaje evaluables

➤ CONTENIDOS

-El teatro posterior a 1939. Principales tendencias. Miguel Mihura y Antonio Buero Vallejo.

-El teatro. De la década de los sesenta a la actualidad: nuevas formas dramáticas. El teatro independiente. Últimos dramaturgos. Características temáticas y formales. José Luis Alonso de Santos, Fernando Fernán Gómez y Juan Mayorga.

➤ CRITERIOS DE EVALUACIÓN

-Conocer los aspectos temáticos y formales de los principales movimientos literarios del siglo XX hasta nuestros días, así como los autores y obras más significativos.

-Leer y analizar textos literarios representativos de la historia de la literatura del siglo XX hasta nuestros días, identificando las características temáticas y formales y relacionándolas con el contexto, el movimiento, el género al que pertenece y la obra del autor y constatando la evolución histórica de temas y formas.

-Interpretar de manera crítica fragmentos u obras de la literatura del siglo XX hasta nuestros días, reconociendo las ideas que manifiestan la relación de la obra con su contexto histórico, artístico y cultural.

-Desarrollar por escrito un tema de la historia de la literatura del siglo XX hasta nuestros días, exponiendo con rigor, claridad y coherencia y aportando una visión personal.

-Elaborar un trabajo de carácter académico en soporte papel o digital sobre un tema del currículo de Literatura consultando fuentes diversas, adoptando un punto de vista crítico y personal y utilizando las tecnologías de la información.

➤ ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES

-Desarrolla por escrito con coherencia y corrección las características temáticas y formales de los principales movimientos del siglo XX hasta nuestros días, mencionando los autores y obras más representativas.

-Analiza fragmentos literarios del siglo XX, o en su caso obras completas, hasta nuestros días, relacionando el contenido y las formas de expresión con la trayectoria y estilo de su autor, su género y el movimiento literario al que pertenece.

-Compara distintos textos de diferentes épocas, describiendo la evolución de temas y formas.

-Interpreta de manera crítica fragmentos u obras completas significativas de la literatura del siglo XX hasta nuestros días, reconociendo las ideas que manifiestan la relación de la obra con su contexto histórico, artístico y cultural.

-Desarrolla por escrito un tema de la literatura del siglo XX hasta nuestros días, exponiendo las ideas con rigor, claridad, coherencia y corrección y aportando una visión personal.

-Lee textos informativos en papel o en formato digital sobre un tema del currículo de Literatura del siglo XX hasta nuestros días, extrayendo la información relevante para ampliar conocimientos sobre el tema.

5.6-Competencias

En el desarrollo de esta Propuesta didáctica se trabajarán las siguientes competencias:

- Comunicación lingüística

Esta competencia se desarrollará de forma constante en la propuesta, ya que en ella los alumnos tendrán que producir textos, tanto escritos como orales. Podrán valorar la comunicación lingüística a través de los diálogos teatrales, y a crear esos diálogos a través del cine. La expresión oral también será un elemento clave en esta propuesta.

- Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología

Esta competencia se trabajará en la unidad a través del desarrollo de un trabajo de investigación por parte de los alumnos. Para la evaluación, los alumnos deberán realizar un trabajo basado en el análisis comparativo entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica.

- Competencia digital

Los alumnos trabajarán esta competencia de forma constante. El uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación será fundamental en el desarrollo de la Propuesta didáctica a través del cine, que es el eje sobre el que gira la propuesta.

- Aprender a aprender

Los alumnos desarrollarán esta competencia notablemente. Se favorecerá el aprendizaje autónomo del alumno en el que el docente actúe como guía. Esto será muy visible en el trabajo de evaluación. Por lo tanto, el alumno participará y será el máximo protagonista en todos los procesos de aprendizaje.

- Sentido de iniciativa y espíritu emprendedor

Esta competencia se trabajará con el fomento del trabajo en equipo, ya que los alumnos realizarán más de una actividad en grupo. Además, tendrán plena libertad creativa a la hora de adaptar el fragmento que seleccionen de la obra literaria *Ninette y un señor de Murcia* para realizar su propia adaptación al cine.

- Conciencia y expresiones culturales

En la propuesta, los alumnos trabajarán la relación de la literatura con otro arte como es el cine. Los alumnos conocerán como es el entramado interior del llamado séptimo arte. Además, esto servirá para fomentar en ellos un espíritu crítico, ya que en lugar de ser espectadores pasivos tendrán que ser activos, así adquirirán una conciencia audiovisual crítica.

5.7-Justificación didáctica y metodológica

Para lograr adquirir las competencias propuestas, así como para el cumplimiento de los objetivos, se propondrá una metodología didáctica que consiga que el aprendizaje sea eficaz.

Para ello, además de incluir las competencias como un elemento esencial, se realizará un tratamiento graduado del tema, planificando la enseñanza del nuevo conocimiento en base a lo que el alumno ya sabe, es decir, al conocimiento previo del alumno, intentando así que los nuevos conocimientos que se adquieran se consoliden bien sin la necesidad de basarse en aprendizajes memorísticos. Por ello, en la propuesta didáctica, la comunicación entre docente y alumno será fundamental desde el principio

para conocer qué conocimientos posee el alumno sobre el tema, para después completar o aumentar ese conocimiento.

Hay que despertar y mantener la motivación del alumno, y para ello, se propone un planteamiento donde el papel del alumno sea esencial, fomentando su participación y autonomía. Por ello, se realizarán actividades que despierten su motivación. Estas metodologías activas facilitarán la participación e implicación del alumnado.

La participación activa debe, además, apoyarse en la cooperación. El aprendizaje cooperativo hará que el alumno aprenda mediante el intercambio de ideas, siempre preservando un clima adecuado en el aula. Así, mediante el trabajo en grupo, el alumno podrá desarrollar la capacidad de trabajo en equipo.

El alumno tiene que ser consciente de que son aprendizajes útiles, que fomentan su interés. Para ello, la metodología activa facilitará la participación y la adquisición y uso de los conocimientos en situaciones reales.

El uso de las TIC es fundamental en la propuesta, en la cual se emplearán activamente, ya que uno de los objetos de estudio de la propuesta es el cine. También los alumnos tendrán que realizar actividades de investigación para las que tendrán que hacer uso de internet.

Las actividades propuestas serán de distinta naturaleza para facilitar el aprendizaje y el interés de los alumnos. Además, se fomentará el desarrollo de la capacidad del alumno para expresarse en público mediante presentaciones orales y debates.

5.8-Actividades y distribución temporal

PRIMERA SESIÓN

Comenzaremos explicando a los alumnos qué es lo que se va a hacer durante las siete sesiones de esta propuesta didáctica. Así, los alumnos conocerán desde el primer momento cuáles son los objetivos de esta propuesta y cuál será su papel en ella. También se detallará cómo se va a evaluar esta propuesta: los alumnos deberán realizar un pequeño análisis comparativo entre la obra literaria de Miguel Mihura llamada *Ninette y un señor de Murcia* y una adaptación cinematográfica de dicha obra, la película de José Luis Garci estrenada en 2005: *Ninette*. Para realizar dicho análisis se les

guiará. Repartiremos esta plantilla con los puntos que tiene que tener el trabajo de evaluación:

EVALUACIÓN TEMA TEATRO Y CINE

Obra: *Ninette y un señor de Murcia*

Autor: Miguel Mihura

Película: *Ninette*

Director: *José Luis Garci*

1-Lee la obra de Miguel Mihura y haz un pequeño resumen.

2-Imagina que eres un director de cine y quieres llevar la obra al cine:

- ¿Mantendrías los mismos episodios en el mismo orden?
- ¿Sería fiel a la obra literaria en lo que respecta al guion, la historia, los personajes o la ambientación?
- ¿A qué actores y actrices elegirías para representar a cada personaje de la obra en la película?

3-Realiza un análisis comparativo entre la obra literaria y la película:

- Estructura de la obra de Mihura.
- Estructura del film.
- Análisis del espacio: ¿Cómo están reflejados en el film los escenarios de la obra literaria? ¿Se añade algún escenario más?
- Análisis del tiempo: ¿Se produce el mismo tratamiento del tiempo en la obra y en su adaptación cinematográfica?
- Lenguaje y guion: Analiza el guion, si se ha acertado mucho o se ha modificado demasiado.
- Señala aquellos episodios de la obra de Mihura que en el film se han modificado o eliminado. Después señala también los elementos que se hayan añadido en la película sin estar en la obra.

4-¿Cuál es la escena que más te ha llamado la atención en la obra de Mihura? ¿Qué te parece la forma en la que se ha escenificado dicha escena en la película? ¿Qué cambios introducirías en la escena de la película para, a tu juicio, lograr una mejor adaptación?

5 - Análisis de los personajes:

- **Analiza los personajes de la obra literaria.**
- **En tu opinión ¿reflejan fielmente en la película la personalidad que tienen en la obra literaria? ¿Tienen los mismos conflictos? ¿Cómo son?**

6-Conclusión:

- Haz un breve resumen de las diferencias entre el libro y la película.**
- Expón tu opinión personal sobre la obra de Miguel Mihura y sobre la película, así como de la adaptación de la obra al cine.**

A continuación, en los siguientes diez minutos, los alumnos darán su opinión acerca de la relación entre literatura y cine, si diferencian entre leer una obra literaria y ver su adaptación cinematográfica, si prefieren una a la otra, etc. Además, realizarán una pequeña encuesta.

Durante los treinta minutos restantes, les daremos a los alumnos nociones básicas sobre el cine: les explicaremos algunos elementos del lenguaje cinematográfico y sobre todo se incidirá en la diferencia que hay entre una obra literaria y su versión cinematográfica: que en ningún caso una puede sustituir a la otra, ya que, aunque basada en la obra literaria, la versión cinematográfica tiene su propia autonomía. Se insistirá especialmente, por tanto, en las adaptaciones cinematográficas para que el alumno aprecie la diferencia entre la lectura y el visionado de un film y que ambas actividades son complementarias y que no necesariamente una tiene que excluir a la otra.

Les explicaremos que el trabajo consistente en el análisis comparativo entre la obra *Ninette y un señor de Murcia* y su versión cinematográfica les va a suponer un 70% de su nota final en la evaluación de esta propuesta didáctica. Además, les proporcionaremos a los alumnos libros electrónicos del centro con la obra de *Ninette y un señor de Murcia* cuya lectura es obligatoria para la realización del trabajo de evaluación.

Puesto que la siguiente sesión tratará sobre la obra *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, se les dará los fragmentos que se comentarán a los alumnos, así como

una serie de actividades para que trabajen en casa con dichos fragmentos. Los fragmentos y las actividades son los siguientes:

Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared que rompe en ángulo junto al primer peldaño, formando en el primer término derecho un entrante con una sucia ventana lateral. Al final del tramo la barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay dos puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV.

El espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea de tiempos que han pasado. Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo.

*(Nada más levantarse el telón vemos cruzar y subir fatigosamente al **Cobrador de la luz**, portando su grasienta cartera. Se detiene unos segundos para respirar y llama después con los nudillos en las cuatro puertas. Vuelve al I, donde le espera ya en el quicio la **Señora Generosa**: una pobre mujer de unos cincuenta y cinco años.)*

Cobrador.— La luz. Dos pesetas. *(Le tiende el recibo. La puerta III se abre y aparece **Paca**, mujer de unos cincuenta años, gorda y de ademanes desenvueltos. El **Cobrador** repite, tendiéndole el recibo.)* La luz. Cuatro diez.

Generosa.— *(Mirando el recibo.)* ¡Dios mío! ¡Cada vez más caro! No sé cómo vamos a poder vivir.

(Se mete.)

Paca.— ¡Ya, ya! *(Al **Cobrador**.)* ¿Es que no saben hacer otra cosa que elevar la tarifa? ¡Menuda ladronera es la Compañía! ¡Les debía dar vergüenza chuparnos la sangre de esa manera! *(El **Cobrador** se encoge de hombros.)* ¡Y todavía se ríe!

Cobrador.— No me río, señora. *(A **Elvira**, que abrió la puerta II.)* Buenos días. La luz. Seis sesenta y cinco.

*(**Elvira**, una linda muchacha vestida de calle, recoge el recibo y se mete.)*

Paca.— Se ríe por dentro. ¡Buenos pájaros son todos ustedes! Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.

Cobrador.— Mire lo que dice, señora. Y no falte.

Paca.— ¡Cochinos!

Cobrador.— Bueno, ¿me paga o no? Tengo prisa.

Paca.— ¡Ya va, hombre! Se aprovechan de que una no es nadie, que si no...

*(Se mete rezongando. **Generosa** sale y paga al **Cobrador**. Después cierra la puerta. El **Cobrador** aporrea otra vez el IV, que es abierto inmediatamente por **Doña Asunción**, señora de luto, delgada y consumida.)*

Cobrador.— La luz. Tres veinte.

Doña Asunción.— *(Cogiendo el recibo.)* Sí, claro... Buenos días. Espere un momento, por favor. Voy adentro...

*(Se mete. **Paca** sale refunfuñando, mientras cuenta las monedas.)*

Paca.— ¡Ahí va!

(Se las da de golpe.)

Cobrador.— *(Después de contarlas.)* Está bien.

Paca.— ¡Está muy mal! ¡A ver si hay suerte, hombre, al bajar la escalera!
(*Cierra con un portazo. Elvira sale.*)

Elvira.— Aquí tiene usted. (*Contándole la moneda fraccionaria.*) Cuarenta..., cincuenta..., sesenta... y cinco.

Cobrador.— Está bien.
(*Se lleva un dedo a la gorra y se dirige al IV.*)

Elvira.— (*Hacia dentro.*) ¿No sales, papá?
(*Espera en el quicio. Doña Asunción vuelve a salir, ensayando sonrisas.*)

Doña Asunción.— ¡Cuánto lo siento! Me va a tener que perdonar. Como me ha cogido después de la compra y mi hijo no está...
(*Don Manuel, padre de Elvira, sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos.*)

Don Manuel.— (*A Doña Asunción.*) Buenos días. (*A su hija.*) Vamos.

Doña Asunción.— ¡Buenos días! ¡Buenos días, Elvirita! ¡No te había visto!

Elvira.— Buenos días, doña Asunción.

Cobrador.— Perdona, señora, pero tengo prisa.

Doña Asunción.— Sí, sí... Le decía que ahora da la casualidad que no puedo... ¿No podría volver luego?

Cobrador.— Mire, señora: no es la primera vez que pasa y...

Doña Asunción.— ¿Qué dice?

Cobrador.— Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortar el fluido.

Doña Asunción.— ¡Pero si es una casualidad, se lo aseguro! Es que mi hijo no está, y...

Cobrador.— ¡Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una señora en vez de abonarse a tanto alzado. Tendré que cortar.

(*Elvira habla en voz baja con su padre.*)

Doña Asunción.— (*Casi perdida la compostura.*) ¡No lo haga, por Dios! Yo le prometo...

Cobrador.— Pida a algún vecino...

Don Manuel.— (*Después de atender a lo que le susurra su hija.*) Perdona que intervenga, señora.
(*Cogiéndole el recibo.*)

Doña Asunción.— No, don Manuel. ¡No faltaba más!

Don Manuel.— ¡Si no tiene importancia! Ya me lo devolverá cuando pueda.

Doña Asunción.— Esta misma tarde; de verdad.

Don Manuel.— Sin prisa, sin prisa. (*Al Cobrador.*) Aquí tiene.

Cobrador.— Está bien. (*Se lleva la mano a la gorra.*) Buenos días.
(*Se va.*)

Don Manuel.— (*Al Cobrador.*) Buenos días.

Doña Asunción.— (*Al Cobrador.*) Buenos días. Muchísimas gracias, don Manuel. Esta misma tarde...

Don Manuel.— (*Entregándole el recibo.*) ¿Para qué se va a molestar? No merece la pena. Y Fernando, ¿qué se hace?
(*Elvira se acerca y le coge del brazo.*)

Doña Asunción.— En su papelería. Pero no está contento. ¡El sueldo es tan pequeño! Y no es porque sea mi hijo, pero él vale mucho y merece otra cosa. ¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué sé yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos. Y escribe cosas también, y poesías. ¡Más bonitas! Ya le diré que dedique alguna a Elvirita.

Elvira.— (*Turbada.*) Déjelo, señora.

Doña Asunción.— Te lo mereces, hija. (*A Don Manuel.*) No es porque esté delante, pero ¡qué preciosísima se ha puesto Elvirita! Es una clavellina. El hombre

que se la lleve...

Don Manuel.— Bueno, bueno. No siga, que me la va a malear. Lo dicho, doña Asunción. (Se *quita el sombrero y le da la mano.*) Recuerdos a Fernandito. Buenos días. **Elvira.**— Buenos días.

(*Inician la marcha.*)

Doña Asunción.— Buenos días. Y un millón de gracias... Adiós.

...

Fernando.— (*Empujándola y cerrando de golpe.*) ¡Anda, anda para adentro! (*Con un suspiro de disgusto, vuelve a recostarse en el pasamanos. Pausa.*)

Urbano llega al primer rellano. *Viste traje azul mahón. Es un muchacho fuerte y moreno, de fisonomía ruda, pero expresiva: un proletario. Fernando lo mira avanzar en silencio. Urbano comienza a subir la escalera y se detiene al verle.*)

Urbano.— ¡Hola! ¿Qué haces ahí?

Fernando.— Hola, Urbano. Nada.

Urbano.— Tienes cara de enfado.

Fernando.— No es nada.

Urbano.— Baja al «casinillo». (*Señalando el hueco de la ventana.*) Te invito a un cigarro. (*Pausa.*) ¡Baja, hombre! (**Fernando empieza a bajar sin prisa.**) Algo te pasa. (*Sacando la petaca.*) ¿No se puede saber?

Fernando.— (*Que ha llegado.*) Nada, lo de siempre... (*Se recuestan en la pared del «casinillo». Mientras hacen los pitillos.*) ¿Qué estoy harto de todo esto!

Urbano.— (*Riendo.*) Eso es ya muy viejo. Creí que te ocurría algo.

Fernando.— Puedes reírte. Pero te aseguro que no sé cómo aguanto. (*Breve pausa.*) En fin, ¡para qué hablar! ¿Qué hay por tu fábrica?

Urbano.— ¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos la gente se sindicó a toda prisa. A ver cuándo nos imitáis los dependientes.

Fernando.— No me interesan esas cosas.

Urbano.— Porque eres tonto. No sé de qué te sirve tanta lectura.

Fernando.— ¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio de esos líos?

Urbano.— Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dices cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

Fernando.— No me creo nada. Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos.

Urbano.— Y a los demás que los parta un rayo.

Fernando.— ¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo.

Urbano.— ¿Se puede uno reír?

Fernando.— Haz lo que te de la gana.

Urbano.— (*Sonriendo.*) Escucha, papanatas. Para subir solo, como dices, tendrías que trabajar todos los días diez horas en la papelería; no podrías faltar nunca, como has hecho hoy...

Fernando.— ¿Cómo lo sabes?

Urbano.— ¡Porque lo dice tu cara, simple! Y déjame continuar. No podrías tumbarte a hacer versitos ni a pensar en las musarañas; buscarías trabajos particulares para redondear el presupuesto y te acostarías a las tres de la mañana contento de ahorrar sueño y dinero. Porque tendrías que ahorrar, ahorrar como una urraca; quitándolo de la comida, del vestido, del tabaco... Y cuando llevases un montón de años haciendo eso, y ensayando negocios y buscando caminos, acabarías por verte solicitando cualquier miserable empleo para no morirte de hambre... No tienes tú madera para esa vida.

Fernando.— Ya lo veremos. Desde mañana mismo...

Urbano.— (*Riendo.*) Siempre es desde mañana. ¿Por qué no lo has hecho desde ayer, o desde hace un mes? (*Breve pausa.*) Porque no puedes. Porque eres un soñador. ¡Y un gandul! (**Fernando le mira lívido, conteniéndose, y hace un movimiento para marcharse.**) ¡Espera, hombre! No te enfades. Todo esto te lo digo como un amigo. (*Pausa.*)

Fernando.— (*Más calmado y levemente despreciativo.*) ¿Sabes lo que te digo? Que el tiempo lo dirá todo. Y que te emplazo. (**Urbano le mira.**) Sí, te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos, para entonces, quién ha llegado más lejos; si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos.

Urbano.— Ya sé que yo no llegaré muy lejos; y tampoco tú llegarás. Si yo llego, llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este «casinillo».

Fernando.— Yo, no. (*Pausa.*) Aunque quizá no sean muchos diez años... (*Pausa.*)

Urbano.— (*Riendo.*) ¡Vamos! Parece que no estás muy seguro.

Fernando.— No es eso, Urbano. ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes murmuramos... Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas. (*Pausa.*) Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos..., ¡sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo... perdiendo día tras día... (*Pausa.*) Por eso es preciso cortar por lo sano.

Urbano.— ¿Y qué vas a hacer?

Fernando.— No lo sé. Pero ya haré algo.

Urbano.— ¿Y quieres hacerlo solo?

Fernando.— Solo.

Urbano.— ¿Completamente?

(*Pausa.*)

Fernando.— Claro.

Urbano.— Pues te voy a dar un consejo. Aunque no lo creas, siempre necesitamos de los demás. No podrás luchar solo sin cansarte.

Fernando.— ¿Me vas a volver a hablar del sindicato?

Urbano.— No. Quiero decirte que, si verdaderamente vas a luchar, para evitar el desaliento necesitarás...

(*Se detiene.*)

Fernando.— ¿Qué?

Urbano.— Una mujer.

Fernando.— Ése no es problema. Ya sabes que...

Urbano.— Ya sé que eres un buen mozo con muchos éxitos. Y eso te perjudica; eres demasiado buen mozo. Lo que te hace falta es dejar todos esos noviazgos y enamorarte de verdad. (*Pausa.*) Hace tiempo que no hablamos de estas cosas... Antes, si a ti o a mí nos gustaba Fulanita, nos lo decíamos en seguida. (*Pausa.*) ¿No hay nada serio ahora?

Fernando.— (*Reservado*) Pudiera ser.

Urbano.— No se tratará de mi hermana, ¿verdad?

Fernando.— ¿De tu hermana? ¿De cuál?

Urbano.— De Trini.

Fernando.— No, no.

Urbano.— Pues de Rosita, ni hablar.

Fernando.— Ni hablar.

(*Pausa.*)

Urbano.— Porque la hija de la señora Generosa no creo que te haya llamado la atención... (*Pausa. Le mira de reojo, con ansiedad.*) ¿O es ella? ¿Es Carmina?

(*Pausa.*)

Fernando.— No.

Urbano.— (*Ríe y le palmorea la espalda.*) ¡Está bien, hombre! ¡No busco más!

Ya me lo dirás cuando quieras. ¿Otro cigarrillo?

Fernando.— No. (*Pausa breve.*) Alguien sube.

(*Miran hacia el hueco.*)

Urbano.— Es mi hermana.

...

(*Ambas se meten y cierran. Fernando, abrumado, llega a recostarse en la barandilla. Pausa. Repentinamente se endereza y espera, de cara al público. Carmina sube con la cacharro. Sus miradas se cruzan. Ella intenta pasar, con los ojos bajos. Fernando la detiene por un brazo.*)

Fernando.— Carmina.

Carmina.— Déjeme...

Fernando.— No, Carmina. Me huyes constantemente y esta vez tienes que escucharme.

Carmina.— Por favor. Fernando... ¡Suélteme!

Fernando.— Cuando éramos chicos nos tuteábamos... ¿Por qué no me tuteas ahora?

(*Pausa.*) ¿Ya no te acuerdas de aquel tiempo? Yo era tu novio y tú eras mi novia... Mi novia... Y nos sentábamos aquí (*Señalando a los peldaños*), en ese escalón, cansados de jugar..., a seguir jugando a los novios.

Carmina.— Cállese.

Fernando.— Entonces me tuteabas y... me querías.

Carmina.— Era una niña... Ya no me acuerdo.

Fernando.— Eras una mujercita preciosa. Y sigues siéndolo. Y no puedes haber olvidado. ¡Yo no he olvidado! Carmina, aquel tiempo es el único recuerdo maravilloso que conservo en medio de la sordidez en que vivimos. Y quería decirte... que siempre... has sido para mí lo que eras antes.

Carmina.— ¡No te burles de mí!

Fernando.— ¡Te lo juro!

Carmina.— ¿Y todas... ésas con quien has paseado y... que has besado?

Fernando.— Tienes razón. Comprendo que no me creas. Pero un hombre... Es muy difícil de explicar. A ti, precisamente, no podía hablarte..., ni besarte... ¡Porque te quería, te quería y te quiero!

Carmina.— No puedo creerte.

(*Intenta marcharse.*)

Fernando.— No, no. Te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas... y que me creas. Ven. (*La lleva al primer peldaño.*) Como entonces. (*Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado. Le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.*)

Carmina.— ¡Si nos ven!

Fernando.— ¡Qué nos importa! Carmina, por favor, créeme. No puedo vivir sin ti. Estoy desesperado. Me ahoga la ordinariez que nos rodea. Necesito que me quieras y que me consueles. Si no me ayudas, no podré salir adelante.

Carmina.— ¿Por qué no se lo pides a Elvira? (*Pausa. Él la mira, excitado y alegre.*)

Fernando.— ¡Me quieres! ¡Lo sabía! ¡Tenías que quererme! (*Le levanta la cabeza. Ella sonrío involuntariamente.*) ¡Carmina, mi Carmina! (*Va a besarla, pero ella le detiene.*)

Carmina.— ¿Y Elvira?

Fernando.— ¡La detesto! Quiere cazarme con su dinero. ¡No la puedo ver!
Carmina.— (*Con una risita.*) ¡Yo tampoco! (*Ríen, felices.*)
Fernando.— Ahora tendría que preguntarte yo: ¿Y Urbano?
Carmina.— ¡Es un buen chico! ¡Yo estoy loca por él! (**Fernando** *seenfurreña.*) ¡Tonto!
Fernando.— (*Abrazándola por el talle.*) Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional...
Carmina.— (*Reprensiva.*) ¡Fernando!
Fernando.— Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito...
Carmina.— (*Que le ha escuchado extasiada.*) ¡Qué felices seremos!
Fernando.— ¡Carmina!
(*Se inclina para besarla y da un golpe con el pie a la lechera, que se derrama estrepitosamente. Temblorosos, se levantan los dos y miran, asombrados, la gran mancha blanca en el suelo.*)

Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar.

(*Al comenzar el acto se encuentran en escena Generosa, Carmina, Paca, Trini y el Señor Juan. Éste es un viejo alto y escuálido, de aire quijotesco, que cultiva unos anacrónicos bigotes lacios. El tiempo transcurrido se advierte en los demás: Paca y Generosa han encanecido mucho. Trini es ya una mujer madura, aunque airosa. Carmina conserva todavía su belleza: una belleza que empieza a marchitarse. Todos siguen pobremente vestidos, aunque con trajes más modernos. Las puertas I y III están abiertas de par en par. Las II y IV, cerradas. Todos los presentes se encuentran apoyados en el pasamanos, mirando por el hueco.*)

Generosa y **Carmina** están llorando; la hija rodea con un brazo la espalda de su madre. A poco, **Generosa** baja el tramo y sigue mirando desde el primer rellano. **Carmina** la sigue después.)

Carmina.— Ande, madre... (**Generosa** la aparta, sin dejar de mirar a través de sus lágrimas.) Ande...

(*Ella mira también. Sollozan de nuevo y se abrazan a medias, sin dejar de mirar.*)

Generosa.— Ya llegan al portal... (*Pausa.*) Casi no se le ve...

Señor Juan.— (*Arriba, a su mujer.*) ¡Cómo sudaban! Se conoce que pesa mucho.

(*Paca le hace señas de que calle.*)

Generosa.— (*Abrazada a su hija.*) Solas, hija mía. ¡Solas! (*Pausa. De pronto se desase y sube lo más aprisa que puede la escalera. Carmina la sigue. Al tiempo que suben.*) Déjeme mirar por su balcón, Paca. ¡Déjeme mirar!

Paca.— Sí, mujer.

(*Generosa entra presurosa en el III. Tras ella, Carmina y Paca.*)

Trini.— (*A su padre, que se recuesta en la barandilla, pensativo.*) ¿No entra, padre?

Señor Juan.— No, hija. ¿Para qué? Ya he visto arrancar muchos coches fúnebres en esta vida. (*Pausa.*) ¿Te acuerdas del de doña Asunción? Fue un entierro

de primera, con caja de terciopelo...

Trini.— Dicen que lo pagó don Manuel.

Señor Juan.— Es muy posible. Aunque el entierro de don Manuel fue menos lujoso.

Trini.— Es que ése lo pagaron los hijos.

Señor Juan.— Claro. (*Pausa.*) Y ahora, Gregorio. No sé cómo ha podido durar estos diez años. Desde la jubilación no levantó cabeza. (*Pausa.*) ¡A todos nos llegará la hora!

Trini.— (*Juntándosele.*) ¡Padre, no diga eso!

Señor Juan.— ¡Si es la verdad, hija! Y quizá muy pronto.

Trini.— No piense en esas cosas. Usted está muy bien todavía...

Señor Juan.— No lo creas. Eso es por fuera. Por dentro... me duelen muchas cosas. (*Se acerca, como al descuido, a la puerta IV. Mira a Trini. Señala tímidamente a la puerta.*) Esto. Esto me matará.

Trini.— (*Acercándose.*) No, padre. Rosita es buena...

Señor Juan.— (*Separándose de nuevo y con triste sonrisa.*) ¡Buena! (*Se asoma a su casa. Suspira. Pasa junto al II y escucha un momento.*) Estos no han chistado.

Trini.— No.

(*El padre se detiene después ante la puerta I. Apoya las manos en el marco y mira al interior vacío.*)

Señor Juan.— ¡Ya no jugaremos más a las cartas, viejo amigo!

Trini.— (*Que se le aproxima, entristecida, y tira de él.*) Vamos adentro, padre.

Señor Juan.— Se quedan con el día y la noche... Con el día y la noche.

(*Mirando al I.*) Con un hijo que es un bandido...

Trini.— Padre, deje eso.

(*Pausa.*)

Señor Juan.— Ya nos llegará a todos.

(*Ella mueve la cabeza, desaprobando. Generosa, rendida, sale del III, llevando a los lados a Paca y a Carmina.*)

Paca.— ¡Ea! No hay que llorar más. Ahora a vivir, A salir adelante.

Generosa.— No tengo fuerzas...

Paca.— ¡Pues se inventan! No faltaba más.

Generosa.— ¡Era tan bueno mi Gregorio!

Paca.— Todos nos tenemos que morir. Es ley de vida.

Generosa.— Mi Gregorio...

Paca.— Hala. Ahora barremos entre las dos la casa. Y mi Trini irá luego por la compra y hará la comida. ¿Me oyes, Trini?

Trini.— Sí, madre.

Generosa.— Yo me moriré pronto también.

Carmina.— ¡Madre!

Paca.— ¿Quién piensa en morir?

Generosa.— Sólo quisiera dejar a esta hija... con un hombre de bien... antes de morirme.

Paca.— ¡Mejor sin morirse!

Generosa.— ¡Para qué!...

Paca.— ¡Para tener nietos, alma mía! ¿No le gustaría tener nietos?

(*Pausa.*)

Generosa.— ¡Mi Gregorio!...

Paca.— Bueno. Se acabó. Vamos adentro. ¿Pasas, Juan?

Señor Juan.— Luego entraré un ratito. ¡Lo dicho, Generosa! ¡Y a tener ánimo!

(*La abraza.*)

Generosa.— Gracias...

(*El Señor Juan y Trini entran, en su casa y cierran. Generosa, Paca y*

Carmina se dirigen al I.)

Generosa.— (Antes de entrar.)

...

Pepe.— Estás cada día más guapa... Mejoras con los años, como el vino.

Trini.— (*Volviéndose de pronto.*) Si te has creído que soy tonta como Rosa, te equivocas.

Pepe.— No te pongas así, pichón.

Trini.— ¿No te da vergüenza haber estado haciendo el golfo mientras tu padre se moría? ¿No te has dado cuenta de que tu madre y tu hermana están ahí (*Señalando*), llorando todavía porque hoy le dan tierra? Y ahora, ¿qué van a hacer? Matarse a coser, ¿verdad? (*Él se encoge de hombros.*) A ti no te importa nada. ¡Puah! Me das asco.

Pepe.— Siempre estáis pensando en el dinero. ¡Las mujeres no sabéis más que pedir dinero!

Trini.— Y tú no sabes más que sacárselo a las mujeres. ¡Porque eres un chulo despreciable!

Pepe.— (*Sonriendo.*) Bueno, pichón, no te enfades. ¡Cómo te pones por un piropo!

(*Urbano, que viene con su ropita de paseo, se ha parado al escuchar las últimas palabras y sube rabioso mientras va diciendo.*)

Urbano.— ¡Ese piropo y otros muchos te los vas a tragar ahora mismo! (*Llega a él y le agarra por las solapas, zarandeándole.*) ¡No quiero verte molestar a Trini! ¿Me oyes?

Pepe.— Urbano, que no es para tanto...

Urbano.— ¡Canalla! ¿Qué quieres? ¿Perderla a ella también? ¡Granuja! (*Le inclina sobre la barandilla.*) ¿Qué no has valido ni para venir a presidir el duelo de tu padre! ¡Un día te tiro! ¡Te tiro!

(*Sale Rosa, desalada, del IV para interponerse. Intenta separarlos y golpea a Urbano para que suelte.*)

Rosa.— ¡Déjale! ¡Tú no tienes que pegarle!

Trini.— (*Con mansedumbre.*) Urbano tiene razón... Que no se meta conmigo.

Rosa.— ¡Cállate tú, mosquita muerta!

Trini.— (*Dolida.*) ¡Rosa!

Rosa.— (A **Urbano.**) ¡Déjale, te digo!

Urbano.— (*Sin soltar a Pepe.*) ¡Todavía le defiendes, imbécil!

Pepe.— ¡Sin insultar!

Urbano.— (*Sin hacerle caso.*) Venir a perderte por un guiñapo como éste... Por un golfo... Un cobarde.

Pepe.— Urbano, esas palabras...

Urbano.— ¡Cállate!

Rosa.— ¿Y a ti qué te importa? ¿Me meto yo en tus asuntos? ¿Me meto en si rondas a Fulanita o te soplan a Menganita? Más vale cargar con Pepe que querer cargar con quien no quiere nadie...

Urbano.— ¡Rosa!

(*Se abre el III y sale el Señor Juan, enloquecido.*)

Señor Juan.— ¡Callad! ¡Callad ya! ¡Me vais a matar! Sí, me moriré. ¡Me moriré, como Gregorio!

Trini.— (*Se abalanza a hacia él, gritando.*) ¡Padre, no!

Señor Juan.— (*Apartándola.*) ¡Déjame! (A **Pepe.**) ¿Por qué no te la llevaste a otra casa? ¡Teníais que quedaros aquí para acabar de amargarnos la vida!

Trini.— ¡Calle, padre!

Señor Juan.— Sí. Mejor es callar. (A **Urbano.**) Y tú: suelta a ese trapo.

Urbano.—(Lanzando a **Pepe** sobre **Rosa**.) Anda. Carga con él.

(**Paca** sale del I y cierra.)

Paca.— ¿Qué bronca es ésta? ¿No sabéis que ha habido un muerto aquí?
¡Brutos!

Urbano.— Madre tiene razón. No tenemos ningún respeto por el duelo de esas pobres.

Paca.— ¡Claro que tengo razón! (A **Trini**.) ¿Qué haces aquí todavía? ¡Anda a la compra! (**Trini** agacha la cabeza y baja la escalera. **Paca** interpela a su marido.)
¿Y tú que tienes que ver ni mezclarte con esta basura? (Por **Pepe** y **Rosa**. Ésta, al sentirse aludida por su madre, entra en el IV y cierra de golpe.) ¡Vamos adentro!
(Lleva al **Señor Juan** a su puerta. Desde allí, a **Urbano**.) ¿Se acabó ya el entierro?

Urbano.— Sí. Madre.

Paca.— ¿Pues por qué no vas a decirlo?

Urbano.— Ahora mismo.

(**Pepe** empieza a bajar componiéndose el traje. **Paca** y el **Señor Juan** se meten y cierran.)

Pepe.— (Ya en el primer rellano, mirando a **Urbano** de reojo.) ¡Llamarme cobarde a mí, cuando si no me enredo a golpes es por el asco que me dan! ¡Cobarde a mí! (Pausa.) ¡Peste de vecinos! Ni tienen educación, ni saben tratar a la gente, ni...

...

Carmina.— ¿Terminó el...?

Urbano.— Sí.

Carmina.— (Enjugándose una lágrima.) Muchas gracias, Urbano. Has sido muy bueno con nosotras.

Urbano.— (Balbuciente.) No tiene importancia. Ya sabes que yo..., que nosotros... estamos dispuestos...

Carmina.— Gracias. Lo sé.

(Pausa. Baja la escalera con él a su lado.)

Urbano.— ¿Vas... vas a la compra?

Carmina.— Sí.

Urbano.— Déjalo. Luego irá Trini. No os molestéis vosotras por nada.

Carmina.— Iba a ir ella, pero se le habrá olvidado. (Pausa.)

Urbano.— (Parándose.) Carmina...

Carmina.— ¿Qué?

Urbano.— ¿Puedo preguntarte... qué vais a hacer ahora?

Carmina.— No lo sé... Coseremos.

Urbano.— ¿Podréis salir adelante?

Carmina.— No lo sé.

Urbano.— La pensión de tu padre no era mucho, pero sin ella...

Carmina.— Calla, por favor.

Urbano.— Dispensa... He hecho mal en recordártelo.

Carmina.— No es eso.

(Intenta seguir.)

Urbano.— (Interponiéndose.) Carmina, yo...

Carmina.— (Atajándole rápida.) Tú eres muy bueno. Muy bueno. Has hecho todo lo posible por nosotras. Te lo agradezco mucho.

Urbano.— Eso no es nada. Aún quisiera hacer mucho más.

Carmina.— Ya habéis hecho bastante. Gracias de todos modos. (Se dispone a seguir.)

Urbano.— ¡Espera, por favor! (Llevándola al «casinillo.») Carmina, yo..., yo te quiero. (Ella sonrío tristemente.) Te quiero hace muchos años, tú lo sabes. Perdona que te lo diga hoy: soy un bruto. Es que no quisiera verte pasar privaciones ni un solo

día. Ni a ti ni a tu madre. Me harías muy feliz si..., si me dijeras... que puedo esperar. (*Pausa. Ella baja la vista.*) Ya sé que no me quieres. No me extraña, porque yo no valgo nada. Soy muy poco para ti. Pero yo procuraría hacerte dichosa. (*Pausa.*) No me contestas...

Carmina.— Yo... había pensado permanecer soltera.

Urbano.— (*Inclinando la cabeza.*) Quizá continúas queriendo a algún otro...

Carmina.— (*Con disgusto.*) ¡No, no!

Urbano.— Entonces, es que... te desagrada mi persona.

Carmina.— ¡Oh, no!

Urbano.— Ya sé que no soy más que un obrero. No tengo cultura ni puedo aspirar a ser nada importante... Así es mejor. Así no tendré que sufrir ninguna decepción, como otros sufren.

Carmina.— Urbano, te pido que...

Urbano.— Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil... Pero si tú me aceptas yo subiré. ¡Subiré, sí! ¡Porque cuando te tenga a mi lado me sentiré lleno de energías para trabajar! ¡Para trabajar por ti! Y me perfeccionaré en la mecánica y ganaré más. (*Ella asiente tristemente, en silencio, traspasada por el recuerdo de un momento semejante.*) Viviríamos juntos: tu madre, tú y yo. Le daríamos a la vieja un poco de alegría en los años que le quedasen de vida. Y tú me harías feliz. (*Pausa.*) Acéptame, te lo suplico.

Carmina.— ¡Eres muy bueno!

Urbano.— Carmina, te lo ruego. Consiente en ser mi novia. Déjame ayudarte con ese título.

Carmina.— (*Llora refugiándose en sus brazos.*) ¡Gracias, gracias!

Urbano.— (*Enajenado.*) Entonces... ¿Sí? (*Ella asiente.*) ¡Gracias yo a ti! ¡No te merezco! (*Quedan un momento abrazados. Se separan con las manos cogidas. Ella le sonrío entre lágrimas. Paca sale de su casa. Echa una automática ojeada inquisitiva sobre el rellano y le parece ver algo en el «casinillo». Se acerca al IV para ver mejor, asomándose a la barandilla, y los reconoce.*)

Paca.— ¿Qué hacéis ahí?

Urbano.— (*Asomándose con Carmina.*) Le estaba explicando a Carmina... el entierro.

Pasaron velozmente veinte años más. Es ya nuestra época. La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos. El casero ha pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concedidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes, blanqueadas. (*Una viejecita consumida y arrugada, de obesidad malsana y cabellos completamente blancos, desemboca, fatigada, en el primer rellano. Es Paca. Camina lentamente, apoyándose en la barandilla, y lleva en la otra mano un capacho lleno de bultos.*)

Paca.— (*Entrecortadamente.*) ¡Qué vieja estoy! (*Acaricia la barandilla.*) ¡Tan vieja como tú! ¡Uf! (*Pausa.*) ¡Y qué sola! Ya no soy nada para mis hijos ni para mi nieta. ¡Un estorbo! (*Pausa.*) ¡Pues no me da la gana de serlo, demonio! (*Pausa. Resollando.*) ¡Hoj! ¡Qué escalerita! Ya podía poner ascensor el ladrón del casero. Hueco no falta. Lo que falta son ganas de rascarse el bolsillo. (*Pausa.*) En cambio, mi Juan la subía de dos en dos... hasta el día mismo de morirse. Y yo, que no puedo con ella..., no me muero ni con polvorones. (*Pausa.*) Bueno, y ahora que no me oye nadie. ¿Yo quiero o no quiero morirme? (*Pausa.*) Yo no quiero morirme. (*Pausa.*) Lo que quiero (*Ha llegado al segundo rellano y dedica una ojeada al I*), es poder charlar con Generosa, y con Juan... (*Pausa. Se encamina a su puerta.*) ¡Pobre Generosa! ¡Ni los huesos quedarán! (*Pausa. Abre con su llave. Al entrar.*) ¡Y que me haga un poco más de caso mi nieta, demonio!

...

(**Urbano** le da el brazo. Suben lentamente, silenciosos. De peldaño en peldaño se oye la dificultosa respiración de ella. Llegan finalmente y entran. A punto de cerrar, **Urbano** ve a **Fernando**, el padre, que sale del II y emboca la escalera.

Vacila un poco y al fin se decide a llamarle cuando ya ha bajado unos peldaños.)

Urbano.— Fernando.

Fernando.— (*Volviéndose.*) Hola. ¿Qué quieres?

Urbano.— Un momento. Haz el favor.

Fernando.— Tengo prisa.

Urbano.— Es sólo un minuto.

Fernando.— ¿Qué quieres?

Urbano.— Quiero hablarte de tu hijo.

Fernando.— ¿De cuál de los dos?

Urbano.— De Fernando.

Fernando.— ¿Y qué tienes que decir de Fernando?

Urbano.— Que harías bien impidiéndole que sonsacase a mi Carmina.

Fernando.— ¿Acaso crees que me gusta la cosa? Ya le hemos dicho todo lo necesario. No podemos hacer más.

Urbano.— ¿Luego lo sabías?

Fernando.— Claro que lo sé. Haría falta estar ciego...

Urbano.— Lo sabías y te alegrabas, ¿no?

Fernando.— ¿Qué me alegraba?

Urbano.— ¡Sí! Te alegrabas. Te alegrabas de ver a tu hijo tan parecido a ti mismo... De encontrarle tan irresistible como lo eras tú hace treinta años. (*Pausa.*)

Fernando.— No quiero escucharte. Adiós. (*Va a marcharse.*)

Urbano.— ¡Espera! Antes hay que dejar terminada esta cuestión. Tu hijo...

Fernando.— (*Sube y se enfrenta con él.*) Mi hijo es una víctima, como lo fui yo. A mi hijo le gusta Carmina porque ella se le ha puesto delante. Ella es quien le saca de sus casillas. Con mucha mayor razón podría yo decirte que la vigilaras.

Urbano.— ¡Ah, en cuanto a ella puedes estar seguro! Antes la deslomo que permitir que se entienda con tu Fernandito. Es a él a quien tienes que sujetar y encarrilar. Porque es como tú eras: un tenorio y un vago.

Fernando.— ¿Yo un vago?

Urbano.— Sí. ¿Dónde han ido a parar tus proyectos de trabajo? No has sabido hacer más que mirar por encima del hombro a los demás. ¡Pero no te has emancipado, no te has libertado! (*Pegando en el pasamanos.*) ¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!

Fernando.— Sí, como tú. También tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad. (*Irónico.*) Ibais a arreglar las cosas para todos... Hasta para mí.

Urbano.— ¡Sí! ¡Hasta para los zánganos y cobardes como tú!

(**Carmina**, la madre, sale al descansillo después de escuchar un segundo e interviene. El altercado crece en violencia hasta su final.)

Carmina.— ¡Eso! ¡Un cobarde! ¡Eso es lo que has sido siempre! ¡Un gandul y un cobarde!

Urbano.— ¡Tú, cállate!

Carmina.— ¡No quiero! Tenía que decírselo. (**A Fernando.**) ¡Has sido un cobarde toda tu vida! Lo has sido para las cosas más insignificantes... y para las más importantes. (*Lacrimosa.*) ¡Te asustaste como una gallina cuando hacía falta ser un gallo con cresta y espolones!

Urbano.— (*Furioso.*) ¡Métete para adentro!

Carmina.— ¡No quiero! (**A Fernando.**) Y tu hijo es como tú: un cobarde, un vago y un embustero. Nunca se casará con mi hija, ¿entiendes? (*Se detiene, jadeante.*)

Fernando.— Ya procuraré yo que no haga esa tontería.

Urbano.— Para vosotros no sería una tontería, porque ella vale mil veces más que él.

Fernando.— Es tu opinión de padre. Muy respetable. (*Se abre el II y aparece Elvira, que escucha y los contempla.*) Pero Carmina es de la pasta de su familia. Es como Rosita...

Urbano.— (*Que se acerca a él rojo de rabia.*) Te voy a... (*Su mujer le sujeta.*)

Fernando.— ¡Sí! ¡A tirar por el hueco de la escalera! Es tu amenaza favorita. Otra de las cosas que no has sido capaz de hacer con nadie.

Elvira.— (*Avanzando.*) ¿Por qué te avienes a discutir con semejante gentuza?

(**Fernando, Hijo, y Manolín, ocupan la puerta y presencian la escena con disgustado asombro.) Vete a lo tuyo.**

Carmina.— ¡Una gentuza a la que no tiene usted derecho a hablar!

Elvira.— Y no la hablo.

Carmina.— ¡Debería darle vergüenza! ¡Porque usted tiene la culpa de todo esto!

Elvira.— ¿Yo?

Carmina.— Sí, usted, que ha sido siempre una zalamera y una entrometida...

Elvira.— ¿Y usted qué ha sido? ¡Una mosquita muerta! Pero le salió mal la combinación.

Fernando.— (*A su mujer.*) Estáis diciendo muchas tonterías...

(**Carmina, Hija; Paca, rosa y Trini se agolpan en su puerta.)**

Elvira.— ¡Tú te callas! (**A Carmina, por Fernando.**) ¿Cree usted que se lo quité? ¡Se lo regalaría de buena gana!

Fernando.— ¡Elvira, cállate! ¡Es vergonzoso!

Urbano.— (*A su mujer.*) ¡Carmina, no discutas eso!

Elvira.— (*Sin atender a su marido.*) Fue usted, que nunca supo retener a nadie, que no ha sido capaz de conmovier a nadie... ni de conmovirse.

Carmina.— ¡Usted, en cambio, se conmovió a tiempo! ¡Por eso se lo llevó!

Elvira.— ¡Cállese! ¡No tiene derecho a hablar! Ni usted ni nadie de su familia puede rozarse con personas decentes. Paca ha sido toda su vida una murmuradora... y una consentidora. (**A Urbano.**) ¡Cómo usted! Consentidores de los caprichos de Rosita... ¡Una cualquiera!

Rosa.— ¡Deslenguada! ¡Víbora! (*Se abalanza y la agarra del pelo. Todos vocean.*)

Carmina pretende pegar a Elvira. Urbano trata de separarlas. Fernando sujeta a su mujer. Entre los dos consiguen separarlas a medias. Fernando, Hijo, con el asco y la amargura pintados en su faz, avanza despacio por detrás del grupo y baja los escalones, sin dejar de mirar, tanteando la pared a sus espaldas. Con desesperada actitud sigue escuchando desde el «casinillo» la disputa de los mayores.)

Fernando.— ¡Basta! ¡Basta ya!

Urbano.— (*A los suyos.*) ¡Adentro todos!

Rosa.— (**A Elvira.**) ¡Si yo me junté con Pepe y me salió mal, usted cazó a Fernando!

Elvira.— ¡Yo no he cazado a nadie!

Rosa.— ¡A Fernando!

Carmina.— ¡Sí! ¡A Fernando!

Rosa.— Y le ha durado. Pero es tan chulo como Pepe.

Fernando.— ¿Cómo?

Urbano.— (*Enfrentándose con él.*) ¡Claro que sí! ¡En eso llevan razón! Has sido un cazador de dotes. En el fondo, igual que Pepe. ¡Peor! ¡Porque tú has sabido nadar y guardar la ropa!

Fernando.— ¡No te parto la cabeza porque...! (*Las mujeres los sujetan ahora.*)

Urbano.— ¡Porque no puedes! ¡Porque no te atreves! ¡Pero a tu niño se la partiré yo como le vea rondar a Carmina!

Paca.— ¡Eso! ¡A limpiarse de mi nieta!

Urbano.— (*Con grandes voces.*) ¡Y se acabó! ¡Adentro todos!

(*Los empuja rudamente.*)

Rosa.— (*Antes de entrar, a Elvira.*) ¡Pécora!

Carmina.— (*Lo mismo.*) ¡Enredadora!

Elvira.— ¡Escandalosas! ¡Ordinarias!

(**Urbano logra hacer entrar a los suyos y cierra con un tremendo portazo.**)

Fernando.— (A **Elvira** y **Manolín**.) ¡Vosotros, para dentro también!

Elvira.— (*Después de considerarle un momento con desprecio.*) ¡Y tú a lo tuyo, que ni para eso vales!

(*Su marido la mira violento. Ella mete a **Manolín** de un empujón y cierra también con un portazo. **Fernando** baja tembloroso la escalera, con la lentitud de un vencido. Su hijo, **Fernando**, le ve cruzar y desaparecer con una mirada de espanto. La escalera queda en silencio. **Fernando, Hijo**, oculta la cabeza entre*

*las manos. Pausa larga. **Carmina, Hija**, sale con mucho sigilo de su casa y cierra la puerta sin ruido. Su cara no está menos descompuesta que la de **Fernando**. Mira por el hueco y después fija su vista, con ansiedad, en la esquina del «casinillo». Baja tímidamente unos peldaños, sin dejar de mirar. **Fernando** la siente y se asoma.)*

Fernando, Hijo.— ¡Carmina! (*Aunque esperaba su presencia, ella no puede reprimir un suspiro de susto. Se miran un momento y en seguida ella baja corriendo y se arroja en sus brazos.*) ¡Carmina!...

Carmina, Hija.— ¡Fernando! Ya ves... Ya ves que no puede ser.

Fernando, Hijo.— ¡Sí puede ser! No te dejes vencer por su sordidez. ¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes. No comprenden... Yo lucharé para vencer. Lucharé por ti y por mí. Pero tienes que ayudarme, Carmina. Tienes que confiar en mí y en nuestro cariño.

Carmina, Hija.— ¡No podré!

Fernando, Hijo.— Podrás. Podrás... porque yo te lo pido. Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera... Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos marcharemos de aquí. Nos apoyaremos el uno en el otro. Me ayudarás a subir, a dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces. Me ayudarás, ¿verdad? Dime que sí, por favor. ¡Dímelo!

Carmina, Hija.— ¡Te necesito, Fernando! ¡No me dejes!

Fernando, Hijo. — ¡Pequeña! (*Quedan un momento abrazados. Después, él la lleva al primer escalón y la sienta junto a la pared, sentándose a su lado. Se cogen las manos y se miran arrobados.*) Carmina, voy a empezar en seguida a trabajar por ti. ¡Tengo muchos proyectos! (**Carmina**, la madre, sale de su casa con expresión inquieta y los divisa, entre disgustada y angustiada. Ellos no se dan cuenta.) Saldré de aquí. Dejaré a mis padres. No los quiero. Y te salvaré a ti. Vendrás conmigo.

Abandonaremos este nido de rencores y de brutalidad.

Carmina, Hija.— ¡Fernando! (**Fernando**, el padre, que sube la escalera, se detiene, estupefacto, al entrar en escena.)

Fernando, Hijo.— Sí, Carmina. Aquí sólo hay brutalidad e incomprensión para nosotros. Escúchame. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas. Primero me haré aparejador. ¡No es difícil! En unos años me haré un buen aparejador.

Ganaré mucho dinero y me solicitarán todas las empresas constructoras. Para entonces ya estaremos casados... Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio..., lejos de aquí. Pero no dejaré de estudiar por eso. ¡No, no, Carmina! Entonces me haré ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita...

Carmina, Hija.— ¡Fernando! ¡Qué felicidad!... ¡Qué felicidad!

Fernando, Hijo.— ¡Carmina! (*Se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos.*)

Historia de una escalera. Antonio Buero Vallejo

**ANTONIO BUERO VALLEJO: *HISTORIA DE UNA ESCALERA*.
ACTIVIDADES.**

1-Busca información acerca del autor y la obra:

- Pequeña biografía del autor.
- ¿En qué año se escribió la obra? ¿Cuándo y dónde se representó por primera vez?
- Resume el argumento de la obra.

2-Lee el fragmento de la obra y resume su contenido:

- Resume el contenido de los fragmentos: ¿A qué parte de la obra crees que pertenece?
- Analiza los personajes: cuántos y quiénes son, su papel en la escena, sus posturas, etc.
- Analiza los diálogos: ¿Son breves o largos? ¿Hay monólogos? Sí los hay, ¿de qué personaje son? ¿qué fin tienen?

3-Análisis de cada fragmento:

- ¿A qué género teatral (drama, comedia o tragedia) pertenece la obra?
- Analiza los tiempos verbales: ¿A qué tiempo (presente, pasado o futuro) hacen referencia? ¿Cuál es el tiempo verbal más repetido?
- Analiza las acotaciones: ¿son breves o extensas? ¿Son detalladas? Señala los adjetivos que veas en ellas y di de qué tipo son.
- A partir de las acotaciones, describe los espacios en los que se desarrollan las escenas.
- ¿Qué tipo de lenguaje (culto, coloquial o vulgar) se emplea?

SEGUNDA SESIÓN

La sesión se desarrollará en el aula multimedia. Durante los primeros diez minutos de clase introduciremos el tema sobre el que va a tratar la sesión, la obra de Buero Vallejo *Historia de una escalera*. A continuación, en los siguientes diez minutos se corregirán las actividades sobre los fragmentos que los alumnos debían realizar. El papel de los alumnos será desde un principio activo, tanto en la introducción al tema como en la corrección de las actividades.

A continuación, en los siguientes quince minutos, procederemos al visionado de tres fragmentos de la película *Historia de una escalera* correspondientes con los fragmentos de la obra literaria que los alumnos habrán trabajado previamente en casa. Para ello, dispondremos a la clase en grupos de cuatro y deberán realizar, entre los cuatro, las siguientes tres actividades:

1-Analiza los escenarios.

2-Análisis de los personajes.

3-Señala todas las modificaciones que veas que se haya producido en la película con respecto a la obra literaria.

Finalmente, en los últimos quince minutos, cada grupo irá poniendo en común los aspectos que han recogido de la película y con nuestra ayuda haremos un pequeño análisis comparativo entre los fragmentos de la obra literaria y los de la película. Antes de finalizar la sesión, se le entregará al alumno los fragmentos que debe leer para la siguiente clase de la obra *Bajarse al moro* de José Luis Alonso de Santos, así como una serie de actividades para que trabajen sobre esos fragmentos. Los fragmentos y las actividades que sobre ellos realizarán son los siguientes:

HABITACIÓN destartalada en una calle céntrica del Madrid antiguo. Posters por las paredes y un colchón en el suelo cubierto de almohadones. Sobre una mesa, revistas pop, como «Víbora», «Tótem», y otras. En un rincón una señal de tráfico, y en el otro una jardinera municipal. Sobre ella una jaula con un hámster. En el centro una mesita con aire moruno y unos sillones de mimbre de antes de la guerra. Además hay tiestos y otros cachivaches inesperados, como una cabeza de esclavo egipcio con una gorra puesta, y cosas por el estilo encontradas en el Rastro. A la derecha, formando un recodo, se ve la puerta que da a las escaleras de salida a la calle. A la izquierda, una ventana por la que entran los ruidos de la ciudad. Y al fondo, una cocinilla, una puerta que da al lavabo, y otra que da a un cuarto pequeño. Por las paredes anda una flauta, un mantón de manila, unos bafles que no suenan, un armario, una colección de llaves, la cara de Lennon, el espejo de la cenicienta y un horóscopo chino. Y, sin embargo, a pesar del aparente desorden, hay algo acogedor, relajante y bueno para los que están mal de los nervios; porque es un lugar tranquilo y pacífico donde el caos que uno lleva dentro se encuentra lógico y con ganas de tomar asiento. Al comenzar nuestra historia, en escena está Jaimito, un muchacho delgado de edad indefinida, haciendo sandalias de cuero. Suena «Chick Corea» en un cassette. Es la una de la tarde y entra el sol por la ventana de la habitación.

(Se abre la puerta de la calle, y aparece la cabeza de Chusa, veinticinco años, gordita, con cara de pan y gafas de aro).

CHUSA.— ¿Se puede pasar? ¿Estás visible? Que mira, ésta es Elena, una amiga muy maja. Pasa, pasa, Elena.

(Entra, y detrás Elena con una bolsa en la mano, guapa, de unos veintiún años, la cabeza a pájaros y buena ropa).

CHUSA.— Este es Jaimito, mi primo. Tiene un ojo de cristal y hace sandalias.

ELENA.— *(Tímidamente).* ¿Qué tal?

JAIMITO.— ¿Quieres también mi número de carnet de identidad? No te digo. ¿Se puede saber dónde has estado? No vienes en toda la noche, y ahora tan pirada como siempre.

CHUSA.— He estado en casa de ésta. ¿A que sí, tú? No se atrevía a ir sola a por sus cosas por si estaba su madre, y ya nos quedamos allí a dormir. *(Saca cosas de comer de los bolsillos).* ¿Quieres un bocata?

JAIMITO.— *(Levantándose del asiento muy enfadado, con la sandalia en la mano).* Ni bocata ni leches. Te llevas las pelias, y la llave, y me dejas aquí colgao, sin un duro... ¿No dijiste que ibas a por papelillo?

CHUSA.— Iba a por papelillo, pero me encontré a ésta, ya te lo he dicho. Y como estaba sola...

JAIMITO.— ¿Y ésta quién es?

CHUSA.— Es Elena.

ELENA.— Soy Elena.

JAIMITO.— Eso ya lo he oído, que no soy sordo. Elena.

ELENA.— Sí, Elena.

JAIMITO.— Que quién es, de qué va, de qué la conoces...

CHUSA.— De nada. Nos hemos conocido anoche, ya te lo he dicho.

JAIMITO.— ¿Otra vez? ¿Qué me has dicho tú a mí, a ver?

CHUSA.— Que es Elena, y que nos conocimos anoche. Eso es lo que te he dicho. Y que estaba sola.

ELENA.— *(Se acerca a Jaimito y le tiende la mano, presentándose).* Mucho gusto.

(Jaimito la mira con cara de pocos amigos, y le da la sandalia que lleva en la mano; ella la estrecha educadamente).

JAIMITO.— ¡Anda que...! Lo que yo te diga.

CHUSA.— (*A Elena*). Pon tus cosas por ahí. Mira, ese es el baño, ahí está el colchón. Tenemos «maría» plantada en ese tiesto, pero casi no crece, hay poca luz. (*Al ver la cara que está poniendo Jaimito*). Se va a quedar a vivir aquí.

JAIMITO.— Sí, encima de mí. Si no cabemos, tía, no cabemos. A todo el que encuentra lo mete aquí. El otro día al mudo, hoy a ésta. ¿Tú te has creído que esto es el refugio El Buen Pastor, o qué?

CHUSA.— No seas borde.

ELENA.— No quiero molestar. Si no queréis, no me quedo y me voy.

JAIMITO.— Eso es, no queremos.

CHUSA.— (*Enfrentándose con él*). No tiene casa. ¿Entiendes? Se ha escapado. Si la cogen por ahí tirada... No seas facha. ¿Dónde va a ir? No ves que no sabe, además...

JAIMITO.— Pues que haga un cursillo, no te jode. Yo lo que digo es que no cabemos. Y no digo más.

CHUSA.— Sólo es por unos días, hasta que se baje al moro conmigo.

JAIMITO.— ¿Que se va a bajar al moro contigo? Tú desde luego tienes mal la caja.

CHUSA.— ¡Bueno! (*Se desentiende de él y va hacia la cocina*). ¿Quieres un té, Elena?

ELENA.— Sí, gracias; con dos terrones.
(*Se sienta cómodamente para tomar el té. Jaimito la mira cada vez más preocupado, y Chusa canturrea desde la cocina mientras calienta el agua*).

JAIMITO.— ¿Y por qué vas a llevarla? Quieres que nos cojan, ¿no?

CHUSA.— (*Desde la cocina*). Será que me cojan a mí, porque a tí, ahí sentado...

JAIMITO.— Oye, no sé a qué viene eso. Sabes muy bien que no voy por lo de la cara sospechoso. Pero yo vendo, ¿no? ¿O me echas algo en cara?

CHUSA.— Lo único que te digo es que se va a venir conmigo, para sacar pelas. Y ya está.

JAIMITO.— Pues que venda aquí si quiere, pero ir, no. Si es una cría.

ELENA.— Es que como quiero viajar...

JAIMITO.— Pues hazte un crucero, tía. ¿Pero tú le has explicado a ésta de que va el rollo? A ver si se cree que esto es ir de cachondeo con Puente Cultural.

CHUSA.— (*De la cocina, con el té*). Tú no te metas; eso es cosa mía. ¿Con mucho azúcar has dicho, Elena?

ELENA.— Dos terrones.

CHUSA.— Es que no tenemos terrones aquí.

ELENA.— Bueno, pues regular de azúcar. Es que engorda. Trae, me la echo yo. ¿Sacarina no tenéis?

CHUSA.— No.

ELENA.— ¿Y la cucharilla, para darle vueltas?

JAIMITO.— Trae, te doy las vueltas con el dedo.

CHUSA.— (*Cortándole*). ¡Venga, tú! (*A Elena*). Mete la parte de atrás de la cuchara. (*A Jaimito*). ¿Tú quieres?

JAIMITO.— (*Seco*). No.
(*Beben las dos mientras él, malhumorado, vuelve a su trabajo con las sandalias*).

ELENA.— ¿Saco las cosas?

CHUSA.— Sí. No las pongas ahí. Ese es el rincón de Alberto; no le gusta que le desordenen ni le toquen nada. Ya le conocerás luego. Está chachi, te va a gustar. Es muy alto, fuerte, moreno, con una pinta que te caes. ¡Ah! Ese es Humphrey, el hámster. Le encanta la lechuga.

ELENA.— (*Al mirar al rincón de Alberto ve una porra sobre un mueble*). Parece una porra. (*Se acerca y la coge*). Oye, es igualita que la que llevan los...

JAIMITO.— (*A Chusa, que está llevando lo del té a la cocina*). Me vas a acabar

metiendo en un mal rollo por tu alma de monja recogetodo que tienes. Bueno, ¿y las pelias para el billete?

CHUSA.— (*Desde la cocina*). Las pones tú, que para eso te quedas aquí dándole a las sandalias, mientras yo ando de safari jugándomela.

JAIMITO.— A ti hoy la goma de la olla no te cierra. ¿Quién organiza aquí, eh? ¿Y quién controla para que todo salga bien?

CHUSA.— (*Volviendo de la cocina*). Santa Rita. (*A Elena ahora, al verla con la porra en la mano*). No toques eso; es de Alberto. Se mosquea rápido en cuanto nota que alguien ha andado ahí. Mete tus cosas aquí, en mi armario.

ELENA.— Es que es igualita. ¿Os habéis fijado como se parece a las que lleva la...?

JAIMITO.— (*Cortándola*). ¿Qué es eso?

ELENA.— ¿Esto? Pues ya he dicho, estaba aquí, que se parece a las...

JAIMITO.— No, eso. Eso que llevas debajo del brazo.

ELENA.— ¿Esto? «El País». «El País» de hoy. ¿Por qué?

JAIMITO.— Tú eres una tía tela de rara. ¿Por qué compras tú el periódico, a ver? ¿Estás buscando piso?

ELENA.— Es que mi madre, siempre que me escapo manda una foto a «El País», con un anuncio para que me encuentren. A ver si he salido... (*Hojea el periódico ante la mirada sorprendida de los otros dos*). Sí, mira, aquí está.

JAIMITO.— ¿Esta eres tú? Pues si te tienen que encontrar por la foto...

CHUSA.— La verdad, no te pareces nada.

ELENA.— Es de cuando era pequeña. Hace mucho que no me hago fotos. Salgo muy mal yo en las fotos.

JAIMITO.— Sí sales mal, sí. Tienes cara de loca.

ELENA.— Como estoy de frente... y luego el papel.

CHUSA.— (*Leyendo el pie de la foto*). «Vuelve a casa hija, que te perdono. Tu madre».

ELENA.— (*Recortando el trozo de periódico*). Hago colección.

JAIMITO.— ¿Y no tienes padre, o ése no te busca?

ELENA.— No, padre no tengo.

CHUSA.— Yo tampoco tengo padre. Es mejor.

(*Se abre de pronto la puerta de la calle y entra a todo correr Alberto, el otro habitante del piso, vestido de policía nacional. Tiene unos veinticinco años, alto, y buena presencia. Elena se queda blanca al verle*).

...

(*Han pasado varias horas. Son ahora las doce de la noche del mismo día. En escena, Alberto y Chusa discuten acaloradamente. Humphrey, el hámster, les mira un tanto melancólico, dando vueltas a su rueda*).

ALBERTO.— ¡Ah, yo no, ni hablar! A mí no me liéis.

CHUSA.— Venga, tío, no seas estrecho. ¿No te gusta?

ALBERTO.— No es eso. Es que una virgen es un lío. Que lo haga Jaimito.

CHUSA.— ¿Jaimito? Jaimito es un inútil para esas cosas. (*Le besa*). Además a ella le gustas más tú. No es tonta, no creas.

(*Alberto pasea nervioso por la habitación, vestido como siempre con su nuevecito traje de policía*).

ALBERTO.— Pues no me da a mí la gana, ya ves. Estamos en un país libre últimamente, ¿no? De algo tiene que servir la democracia, digo yo. Que lo haga otro. Te bajas a la calle y coges al primer salido que pase y te le subes. ¡Tiene que ser así, de golpe, ahora mismo porque me da la gana! ¿Pero tú que te crees que soy yo?

CHUSA.— Que nos vamos dentro de nada al moro, te lo he dicho. Y no va a ir así la pobre.

ALBERTO.— A mí no me metáis en vuestros líos. Yo de todo eso no quiero saber

nada, ni si vais ni si dejáis de ir. Y de esto, tampoco. Somos amigos, pero cada uno su vida, y sus cosas. El que vivamos juntos no quiere decir...

CHUSA.— Venga, quítate el uniforme, que va a subir y si te ve así se corta. Y deja de decir chorradas, que últimamente metes cada rollo que no hay quien te aguante.

(Chusa trata ahora de irle quitando la ropa).

ALBERTO.— *(Separándose de ella).* ¡Quieta! Sin tocar, que tocando vale más dinero. No quiero y no quiero. ¡Cómo sois las tías! Os pensáis que estamos siempre dispuestos. ¡Hale, al catre! Y ya está. Y nosotros tan contentos. ¡Pero bueno!

CHUSA.— Pues conmigo no le pones tantas pegas al asunto.

(Alberto se pone tenso ante la alusión de Chusa a sus relaciones).

ALBERTO.— ¿A qué viene eso ahora? Es otra cosa, ¿no? A ella no la conozco de nada. Tú a veces dirás también que no, digo yo. ¿O es que te metes en la cama con todo el que te lo pide?

CHUSA.— ¿Y a ti qué te importa con quién me meto yo en la cama?

ALBERTO.— ¿A mí? Pero si no es eso. Yo lo digo por lo de esta tía. Que me quieres liar otra vez.

CHUSA.— ¿Otra vez, verdad? Mira, vamos a dejarlo.

ALBERTO.— Lo único que quería decir, es que tú no te acuestas con todo el que te lo pide, ¿verdad?

CHUSA.— Si es así, un favor como éste... Contigo siempre he querido.

ALBERTO.— ¿Y ha sido un favor?

CHUSA.— No digo eso. Pues sí que nos entendemos hoy bien.

ALBERTO.— Yo no necesito que nadie me haga favores de este tipo, ¿entiendes?

Ni tampoco me gusta hacerlos. Era ya lo que faltaba.

CHUSA.— Eres un estúpido, eso es lo que eres.

(Se oye llegar a Elena y Jaimito por las escaleras. Están abriendo la puerta de la calle).

CHUSA.— Lo único que te digo es que puedes hacer lo que quieras, pero a mí no me vuelvas a hablar.

(Entran los otros dos, cargados de cervezas de litro, bolsas de patatas fritas, etc).

JAIMITO.— Ya está todo aquí. Lo que nos ha costado encontrar algo abierto.

Todo preparado para la bacanal romana: patatas fritas eróticas marca «La Riva», foiegras

de cerdo salido «El gorrino de oro», Mahou a tutiplén, y aceitunas rellenas de afrodisiacos «La olivarera malagueña».

(Ha ido colocándolo todo encima de una mesa. Traen vasos de la cocina, abren las cervezas y empiezan a beber).

ELENA.— *(Coqueta).* Hola, Alberto, ¿qué tal?

ALBERTO.— *(Agresivo).* Yo bien, ¿por qué?

ELENA.— *(Más coqueta aún).* No, por nada. Era sólo por saber cómo estabas, si estabas bien o no.

JAIMITO.— *(Poniendo el cassette).* Un poco de musiquita para ir creando ambiente.

(Se escucha a Los Chunguitos en una rumba flamenca apropiada para el momento. Siguen comiendo y bebiendo).

ELENA.— *(Acercándose a Chusa le da con el codo y le habla por lo bajo).*

¡Tiene el uniforme!

CHUSA.— *(Le contesta también por lo bajo).* Ya se lo quitará. O se lo quita él o se lo quitamos nosotros, no te preocupes. Acércate a él, dile algo.

ELENA.— *(Acercándose muy insinuante a Alberto).* ¿Bailamos?

ALBERTO.— No. Con el uniforme puesto no se puede bailar. Está prohibido.

ELENA.— *(Con una risita).* Pues quítatelo.

JAIMITO.— ¿Qué calor, no? (*Se quita el jersey*). Hace un calor aquí... ¿Tú no tienes calor? (*A Alberto*). Quítate algo.

ALBERTO.— Qué manía habéis cogido todos con que me quite la ropa. Quitáosla vosotros si queréis.

CHUSA.— Por lo menos quítate la pistola, a ver si nos vas a dar a uno.

ALBERTO.— (*Se la quita y la pone encima de su armario*). Sin tocarla, ¿eh? Que da calambre. (*Risita de Elena*).

(*Jaimito sirve cerveza y sigue bebiendo. Luego se pasan unos canutos. La música rumbera va subiendo y el clima se va calentando. Suenan en esto unos golpes muy fuertes en una pared de la habitación*).

CHUSA.— Ya está ahí el plasta ese incordiando.

JAIMITO.— Pasar de él. Que tire la casa si quiere. (*Canta ahora Jaimito la música del cassette y taconeá al ritmo flamenco*).

«... Pues me he enamora
y te quiero y te quiero,
y sólo deseo estar a tu lado,
soñar con tus ojos, besarte los labios,
sentirme en tus brazos,
que soy muy feliz.
Si me das a elegir,
entre tú y la gloria,
pa que hable la historia de mí
por los siglos,
ay amor, me quedo contigo...».

(*Se oye ahora una voz desde el otro lado del tabique, hablando a gritos*).

OFF.— ¡Tengo que dormir! ¡Bajen la música!

ELENA.— Si sólo son las doce. ¿Quién es? ¿Por qué se pone así?

JAIMITO.— Siempre está igual.

CHUSA.— Madruga el hombre, y claro...

JAIMITO.— Pues que no madrugue. (*Sigue con Los Chunguitos*).

«Si me das a elegir,
entre tú y ese cielo,
donde libre es el vuelo,
para ir a otros nidos,
ay amor, me quedo contigo.
Si me das a elegir,
entre tú y mis ideas,
que yo sin ellas,
soy un hombre perdido,
ay amor, me quedo contigo.
Pues me he enamora,
y te quiero y te quiero,
y sólo deseo estar a tu lado...».

(*Canta ahora Jaimito directamente a Elena, que le sonrío encantada*).

«Soñar con tus ojos,
besarte los labios,
sentirme en tus brazos
que soy muy feliz...».

ALBERTO.— (*Metiéndose en medio, un poco molesto de haber pasado a segundo plano*). Es un cura. Dice misa en las monjitas, ¿verdad? A las cinco de la mañana. Y el hombre no pega ojo.

CHUSA.— Me ha dicho la portera, que es muy maja, que el otro día se fue a quejar, y ella le dijo que en esta casa había libertad religiosa, y que lo que tenía que hacer era trabajar en algo decente, como Dios manda, y no andar con las monjas por

ahí a esas horas. *(Risas de los tres).*

(Jaimito sigue intentando canturrearle a Elena, pero Alberto está ya delante, descaradamente, y le sigue dando su explicación).

ALBERTO.— Que diga la misa por la tarde. Ahora ya dejan. O por la noche. Se tendría que perder la película de la tele, claro. Todo el día con la tele puesta, y nos tenemos que aguantar. Y luego nosotros ponemos la música, y jaleo.

JAIMITO.— El otro día me lo encuentro por la escalera y empieza a decir gilipolleces. Le dije que se mudara, y me dice el prenda que el que se tenía que mudar era yo, que huelo mal. No te jode. Están fastidiados porque están todos ahora medio en el paro. Se les está acabando el chollo. Alguna misa en las monjitas, y vale. Así está, medio ido.

CHUSA.— Eso es de no dormir.

JAIMITO.— Pues que duerma, hombre. *(A gritos hacia la pared).* ¡Que se eche la siesta!

«Pues me he enamorado,
y te quiero y te quiero,
y sólo deseo, estar a tu lado...».

(Canta ahora Jaimito mucho más alto. Se vuelven a oír, más altos también, los golpes en la pared. Y de pronto traspasa el tabique el palo de una escoba).

JAIMITO.— *(Parando el cassette).* ¡Huy, la hostia! ¡Que nos tira la casa! *(Agarra el palo y tira. El otro tira desde el otro lado. Finalmente el otro suelta y Jaimito se cae del tirón quedándose con el palo).*

CHUSA.— *(Se acerca al agujero y mira por él).* A ver...

JAIMITO.— ¿Qué ves?

CHUSA.— *(Mirando).* Un ojo. *(Habla a voces por el agujero).* ¡Qué pasa! ¡Que ha roto la pared! ¡A ver ahora, qué va a pasar! *(Se oyen gritos al otro lado).* Dice que va a llamar a la policía. Encima. *(A gritos otra vez).* ¡A quien tiene que llamar es a un albañil, a que arregle esto! ¡Y a un psiquiatra, tío loco!

ALBERTO.— Esperar, que voy. *(Se ajusta la pistola y la gorra y va hacia la puerta. Echa una última mirada a Elena y ésta le amaga una despedida con la mano, como si se fuese a la guerra. Sale).*

JAIMITO.— Cuando abra y le vea se caga.

(Se oye sonar el timbre de la otra casa).

ELENA.— Pensará que ha llegado volando; nada más descolgar el teléfono y...

CHUSA.— A ver si da más golpes ahora. *(Vuelve a mirar por el agujero y va contando a los otros dos lo que ve pasar en la casa de al lado).* Ya va a abrir. Ahora no se le ve... Ya, ya... Vuelve. Está blanco. Ahora mira el agujero, coge un tapón de una botella, se acerca, lo pone y... fin. *(Retirándose).*

ALBERTO.— *(Entrando triunfal).* Mañana viene el albañil. Ya de paso que nos arregle la cocina. *(Se ríen todos).*

CHUSA.— *(A Elena).* ¿Has visto lo bien que viene tener la bofia en casa? *(Alberto mira a Elena. Está ahora en plan de héroe de película. Y le sale el ramalazo conquistador. Por otro lado, Elena cada vez le gusta más, sobre todo desde que intentó acercarse a ella Jaimito. Esta se acerca a él y le pone orgullosa la mano en el brazo. Se miran).*

CHUSA.— Si queréis podéis meteros en el cuarto. No sea que ése quite el tapón y le dé algo.

ELENA.— Bueno, lo que tú digas.

ALBERTO.— Al fin y al cabo la policía está al servicio del ciudadano, y esto es un servicio público. *(Van hacia la habitación. Se vuelve desde la puerta).* ¡Qué liantes

sois! ¡Sí, los dos! No bajéis la música. Ahita. *(Se quita la gorra y la tira al aire muy chulo, en brindis torero).* Allá va, y que sea lo que Dios quiera. Va por vosotros.

ELENA.— Bueno, adiós.

(Al desaparecer los dos dentro del cuarto y cerrar la puerta, Jaimito y Chusa se quedan con la mirada perdida en el vacío. Lo que era un juego se ha convertido en soledad).

JAIMITO.— Qué suerte tiene el tío para todo. Y encima se queja. Es maja, ¿verdad?

CHUSA.— Creí que no te gustaba.

JAIMITO.— ¿A mí? Sólo digo que es muy guapa, y que está muy buena. Encima se meten ahí los dos...

CHUSA.— A ver. Si se mete uno solo la cosa es más difícil.

JAIMITO.— Yo creí que tú y Alberto..., vamos, que tú y él...

CHUSA.— ¿Quieres dejarlo ya?

(Chusa se pasea nerviosa por la habitación, y trata de distraerse haciendo algo. Coloca la mesa, mueve las sillas de sitio, y hace dos o tres cosas raras más. Va a la ventana y se queda mirando al infinito).

CHUSA.— *(Tratando de convencerse a sí misma ante la creciente angustia que le está entrando de pronto).* Esto no tiene importancia. Es una amiga. A ver si vamos a ponernos nosotros antiguos con esta bobada.

JAIMITO.— *(Baja el cassette).* No se oye nada... ¿Qué estarán haciendo?

CHUSA.— Crucigramas. *(Llega hasta el cassette y lo sube otra vez. Va al baño).* Hay que llamar al fontanero para que arregle de una maldita vez esa cisterna, que se sale. Me da la noche con ese ruido. *(Pausa).*

(Llaman en esto a la puerta de la calle. Va Jaimito a abrir. Lo hace, y entra Doña Antonia, medio llorando, con un gran disgusto encima).

(Noche del mismo día. En escena, Chusa cortándose las uñas, de muy mal humor. Se abre la puerta de la calle y entra Jaimito, cargado de nuevo con cervezas de litro, ginebra, patatas fritas, etc).

JAIMITO.— Y estoy aquí. ¿Qué? ¿He tardado mucho?

CHUSA.— Dos horas. Te lo puedes volver a llevar por donde lo has traído todo, si quieres. Aquí ya no hace falta.

JAIMITO.— ¿Dónde están? ¿Se han ido?

CHUSA.— *(De mala uva).* Ahí. *(Señala con la cabeza el cuarto).*

JAIMITO.— *(Se queda un momento en silencio, mirando la puerta cerrada).*

¡Joder! ¡También! Encima de que voy a por... ¿Y qué hacen?

CHUSA.— ¿Tú qué crees?

JAIMITO.— *(Sigue mirando descorazonado a la puerta).* ¿Hace mucho que...?

CHUSA.— Un rato.

JAIMITO.— No se oye nada.

CHUSA.— No. *(Se quedan los dos en silencio. Sólo se oye el cortauñas con el que Chusa sigue cortándose las uñas, ahora de los pies, haciéndose todo el daño que puede).* No corta. Seguro que lo has estado usando con las sandalias.

JAIMITO.— ¿Antes tampoco se ha oído nada?

CHUSA.— No, antes tampoco se ha oído nada.

JAIMITO.— Haberles dicho que esperaran, ¿no?

CHUSA.— Se lo he dicho.

JAIMITO.— ¿Y qué?

CHUSA.— Ya lo ves.

JAIMITO.— *(Acercándose más a la puerta, intentando escuchar).* ¿Y no has oído nada, nada, nada?

CHUSA.— Te crees que lo radian o qué. *(Se fija en que sigue con todo en sus brazos como un pasmarote. Le coge las bolsas y las pone sobre la mesa).* Ginebra y todo.

JAIMITO.— Era para animar esto un poco.

CHUSA.— No les ha hecho falta. Se la beberá su madre cuando venga.

JAIMITO.— (*Reaccionando*). Ese Alberto es que es un cabronazo. Me tiene ya hasta la... Se mete ahí, con ella, y ¡hala! Ni cerveza, ni ginebra, ni nada. (*Gritando*). ¿Para eso he traído yo las patatas fritas?

CHUSA.— No grites.

JAIMITO.— A mí, como un gilipollas, me manda a por patatas fritas. Y a ti, que eres su novia, te pone aquí de guardia.

CHUSA.— No soy su novia, y no estoy de guardia.

JAIMITO.— ¿Se ha quitado el uniforme?

CHUSA.— Ha entrado con él, pero supongo que se lo habrá quitado.

JAIMITO.— (*Merodea alrededor de la puerta, intentando adivinar cómo va lo de dentro*). No se lo quita ni para mear. Decía que no se iba a acostumbrar a llevarlo, ¿te acuerdas? Fíjate ahora. Todo el día de madero.

(*Sigue al lado de la puerta. Parece que va a llamar*).

CHUSA.— ¿Te quieres quitar de ahí y dejarlos en paz?

JAIMITO.— ¡Que no me da la gana! ¿Qué pasa, eh? Se mete ahí el tío que te gusta con otra chorva y tú aquí, tan tranquilamente. Es que eres, tía, como la sábana de abajo. ¡Qué pachorra, y qué...!

CHUSA.— ¿Quieres que me ponga a llorar o que llame a los bomberos? Además, ayer se lo pedimos nosotros, ¿no?

JAIMITO.— Ayer era ayer, y hoy es hoy. Estábamos los cuatro... era otra cosa. ¡Así no me da la gana!

CHUSA.— Tú no tienes nada que ver en esto, ni yo tampoco. No sé cómo no te das cuenta.

(*Coge un jersey grandón de su armario, se lo pone y va hacia la puerta de la calle*).

JAIMITO.— ¿A dónde vas?

CHUSA.— Por ahí, a dar una vuelta hasta que acabe el numerito. (*Dolida*). No me importa nada, ¿sabes?, pero no me apetece estar aquí de guardia, como tú dices.

JAIMITO.— Es un mariconazo. Siempre hace lo que le da la gana, y cuando le da la gana.

CHUSA.— Pues ella tampoco es manca. Ha sido la que menos ha querido esperar, qué te crees. (*Mira hacia la puerta*). Al fin y al cabo fue idea mía. Prepárale la cerveza y las patatas fritas para cuando salgan que tomen algo. Estarán cansados. (*Llaman a la puerta de la calle. Se miran*).

JAIMITO.— Abre, a ver si hay suerte y es otra vez su madre, y se les jode el plan.

(*Al abrir Chusa, vemos en el descansillo a dos chicos jóvenes, el pelo muy corto, buena ropa, y evidentemente de clase social alta*).

ABEL.— (*Desde fuera*). Venimos de parte de Sebas (*Cara de Chusa de no saber quién es*) el camarero del Pub Valentín, que os conoce; uno alto, con bigote...

CHUSA.— No sé quién es. (*A Jaimito*). ¿Tú sabes quién es? ¿Le conoces?

JAIMITO.— De vista. Es amigo de Ricardo, me parece.

(*Entran, Abel delante, y detrás el otro, Mancho, con pinta muy nerviosa y algo extraño en la cara*).

ABEL.— Nos ha dicho que vosotros a lo mejor teníais algo para vendernos.

JAIMITO.— No nos queda casi nada. (*A Chusa*). ¿Verdad?

ABEL.— Lo que sea..., unos gramos... Lo necesitamos, aunque sólo sea para un pico.

CHUSA.— De eso no tenemos, tú. No tenemos nada.

ABEL.— (*A Jaimito*). Has dicho antes que tenías un poco. Pues lo que sea, ya. No jodas ahora. A ver si te vas a volver atrás.

JAIMITO.— Oye, no, te he dicho que teníamos un poco, pero de chocolate, nada más. Nosotros a eso no le damos.

ABEL.— ¿Chocolate? Vamos, no jodas. *(Al otro, que está con el mono, cada vez más nervioso).* Este se cree que somos gilipollas. ¡Saca la navaja, mecagüen su puta madre!

(Saca de pronto Nancho una navaja y amenaza, nerviosísimo, a Jaimito y Chusa, que retroceden asustados).

ABEL.— ¡Venga! ¡Tráelo aquí ahora mismo, todo lo que tengáis! Si no *(A Mancho.)* le metes un navajazo a ese muerto de hambre de mierda. *(Se oyen en este momento ruidos y jadeos en la habitación. Abel retrocede asustado al oírlo. Coge luego de un rincón una especie de barra de hierro que se encuentra. Va hacia Jaimito, hablando a Mancho).* ¡Coge a ésa, que no grite! *(Mancho lo hace, poniendo amenazador el cuchillo en el cuello de Chusa, tapándole la boca con la otra mano. Abel amenaza con el hierro a Jaimito).* ¡Di al que esté ahí que salga! ¡Con cuidado! ¡Vamos!

JAIMITO.— *(Golpeando la puerta, tratando de aparentar normalidad, quedando muy falso su intento).* ¿Alberto? ¿Estás ahí? Oye, Alberto, a ver si puedes salir un momento. Sal si puedes. No pasa nada, pero sal. *(Se oye la voz de Alberto dentro refunfuñando, y las risas de Elena. Mancho acerca más el cuchillo a la garganta de Chusa).* ¡Alberto! *(Golpea ahora más fuerte).* ¡Sal, joder! ¡Sal de una vez! *(Se oye dentro a Alberto protestar, y ruidos confusos).*

ALBERTO.— *(Apareciendo en calzoncillos por detrás de la puerta).* ¡A ver qué cono pasa ahora...!

(Abel llega hasta él, con la barra en alto, y le empuja contra la pared).

ABEL.— ¡Quieto ahí! *(Da una patada a la puerta abriéndola del todo. Al fondo vemos a Elena, paralizada y desnuda. Reacciona tapándose con lo primero que pillá).* Estaban chingando, no te jode. ¡Sal, sal para fuera, no te quedes ahí, que te queremos ver bien!

(Sale Elena despacio, aterrada. Alberto trata de meterse, avanzando).

ALBERTO.— ¿Qué pasa? ¿A qué viene esto...?

ABEL.— *(Empujándole otra vez contra la pared, mucho más fuerte ahora, y levantando la barra sobre su cabeza).* ¡Que te estés quieto, mierda! *(A Elena).* ¡Venga, aquí! ¡Y no te tapes tanto, suelta eso! ¿Te da vergüenza? ¡Que lo sueltes, que te doy...! *(A Mancho, que está mirándola fijamente mientras sigue sujetando a Chusa).* ¿Está buena, eh? ¿Te la quieres tirar? ¡Vosotros quietos! *(Alberto mira a Jaimito desconcertado, y éste trata de ganar tiempo y bajar un poco el clima de violencia).*

JAIMITO.— Han venido a por caballo, de parte del Sebas... un amigo; pero ya les hemos dicho que no teníamos... y se han puesto, fijate. *(A Nancho).* ¡Suéltala, que no va a hacer nada, ¿verdad, Chusa? Cuidado con la navaja... Vamos a hablar... lo que sea... pero suéltala! *(Abel ha cogido la punta del vestido con que se medio tapa Elena poniéndoselo delante, y tira, mientras ella trata de retroceder sin soltar la prenda).*

ALBERTO.— Oye... que le vas a hacer daño a la chica... Nos sentamos y hablamos tranquis, tíos, entre colegas, ¿no? Nos lo hacemos bien... sin jaleos... lo que queráis.

JAIMITO.— ¡Pero suelta...! ¡Suéltala! ¡Que la sueltes!

(Se pone en medio. Abel amaga con la barra y Jaimito retrocede).

ABEL.— *(A Jaimito).* ¡Te parto la cabeza como te metas otra vez! *(A Elena).* ¡Que te doy a ti, gilipollas! Estabas chingando, ¿eh?

(Da un fuerte tirón y se queda con la ropa en la mano. Ella se refugia desnuda detrás de Alberto).

ALBERTO.— *(Cubriéndola, trata de ganar tiempo, y poder hacer algo).* Bueno, bueno, ¿qué pasa? Que queréis caballo. Es eso sólo. ¿Si os lo damos nos dejáis en paz? *(A Jaimito).* Pues dales el caballo de una vez. ¿A que lo necesitáis? Pues ya está. Yo os lo traigo si queréis, que sé dónde está, pero sin hacer nada a nadie. No armar

lío por estas cosas. Si necesitáis caballo...

ABEL.— (A Jaimito, amenazador). ¿No teníais, eh? ¡Te voy a partir a ti...!

JAIMITO.— ¡Pero suéltala! ¡Que la sueltes, que la vas a ahogar! (Jaimito retrocede asustado ante el amago de Abel. A una señal de Abel, Mancho destapa la boca a Chusa. Jaimito ahora intenta seguir con el plan de Alberto). Casi la ahogas. Es que tenemos poco, y no os conocíamos. Luego, si os ponéis así, a lo bestia... Dáselo, Alberto...

ALBERTO.— A ver, que preparen el dinero.

ABEL.— Ahora gratis, ¿está claro? Y sin cachondeos. ¡Todo lo que tengáis, sácalo! Si no nos tiramos a ésta, y a ti también...

JAIMITO.— A ti te ha entrado el mono violador hoy. No te lo montes así, tío, de verdad, que así no vas a ningún lado.

ALBERTO.— Si quieres pincharte, te pinchas y ya está. Te chutas bien y tranquilo.

JAIMITO.— Y si luego quieres follar, pues follamos, y no pasa nada, pero por las buenas, ¿verdad, Chusa?

ALBERTO.— Anda, guarda la navaja esa, y vamos a hablar...

ABEL.— Lo primero la harina. Venga, traedlo aquí, todo.

ALBERTO.— Está ahí dentro. Un momento, que lo saco. (Va al cuarto).

ABEL.— ¡Quieto! Que lo traiga este gilipollas. Venga, y cuidado.

JAIMITO.— (Va hacia el cuarto y mira a Alberto sin saber bien qué hacer. Finalmente decide seguir adelante como sea con lo que cree que pensaba hacer él). Bueno, pues voy yo, pero no te enrolles mal. (Trata de hacer una broma). Anda, Elena, sígueles haciendo un strip-tease aquí a los amigos mientras yo les traigo la harina: «Tariro, tariro...».

(Entra en el cuarto canturreando música de strip-tease, y se le oye seguir cantándolo dentro. Como la puerta ha quedado entreabierta y pueden acercarse y mirar lo que pasa dentro, Chusa trata de llamar la atención para que dejen de estar pendientes de él).

CHUSA.— (A Elena). Vas a coger frío, y tú, Alberto, también. Estás guapísimo en calzoncillos. Nos podíamos desnudar todos, y así estábamos todos igual...

(Tararea ahora la misma música de Jaimito). «Tariro, tariro...».

(De pronto aparece en la puerta del cuarto Jaimito con la ropa de policía de Alberto a medio poner, pistola en mano apuntando nerviosísimo).

JAIMITO.— ¡Manos arriba! ¡Aquí la policía! ¡Os mato si os movéis! ¡Arriba las manos! ¡Arriba las manos ahora mismo, y suelta eso! ¡Y tú! ¡Drogadictos, a la comisaría los dos, y a la cárcel! ¿Es que no oís? Cuento tres y disparo: ¡Una, dos y tres!

(De pronto se le escapa un tiro, que hace que todos reaccionen: Alberto y las dos mujeres tirándose al suelo, y Abel y Nancho abriendo la puerta y desapareciendo escaleras abajo a toda velocidad. Alberto se levanta, va hacia Jaimito, que se ha quedado paralizado mirando la pistola, se la quita, va a la puerta y sale detrás de ellos en calzoncillos. Se le oye fuera hablar con alguien).

OFF ALBERTO.— No, no es nada, padre. No se preocupe. Es que se me ha disparado al limpiarla, sin querer. ¿Un agujero en la pared? Ponga usted otro tapón. (Entra y cierra. Coge su ropa que se está quitando Jaimito, y se la pone. Elena se viste también).

ALBERTO.— Era el cura. Esos están ya a diez kilómetros. (Mira a Jaimito). Tú estás pirao. Si nos das a uno, ¿qué?, pero ¿has visto dónde has apuntado?

JAIMITO.— Se me ha escapado, Alberto, de verdad. No sé lo que ha pasado.

ALBERTO.— Ha pasado que has quitado el seguro, y casi matas a alguien. Has apretado el gatillo, si no no se dispara sola. Eso es lo que ha pasado. ¡La madre que le...! Trae la gorra, anda... Inútil.

CHUSA.— Ya está bien. Gracias a él no nos ha pasado nada, con tiro o sin tiro.

ELENA.— Voy a devolver.

CHUSA.— Pues échalo en el water, guapa, a ver si nos colocas aquí el zumo.

JAIMITO.— (*Sorprendidísimo aún de su propia heroicidad*). Anda que... (A Chusa). ¿Te has fijado? (*Simula con la mano la pistola y hace el tiro con la boca, soplando después el cañón*). ¡Pum!... (*Le da la risa*).

CHUSA.— (*Siguiéndole*). Muy bien, pistonudo. ¿Has visto cómo corrían? Y la cara que han puesto cuando te han visto salir con la pinta esa y la pistola. Es que parecías del Oeste. (*Se ríe también*).

ALBERTO.— (*Acabando de vestirse*). Eso, reiros. Casi matas a alguien, me puedo buscar un follón por tu culpa, y os reís.

JAIMITO.— Como vi que ibas tú a..., pues yo...

ALBERTO.— No es lo mismo. ¿Pero tú te crees que se puede manejar una pistola sin saber? Y yo no iba a disparar, ni mucho menos. ¡A quién se le ocurre liarse a tiros! Si estaban ya medio convencidos. Dos minutos más, y tan amigos. Como mucho ponerte el uniforme, o coger la pistola y darles un susto en último extremo, pero no ponerte a disparar, que estás loco.

CHUSA.— Y dale.

ALBERTO.— No se te ocurra volver a tocarla. ¿Me oyes?, que no tienes ni puta idea de nada. Una pistola es muy peligrosa, las carga el diablo. (*Se ha acabado de vestir, y ahora ilustra, pistola en mano, su disertación*). Si no sabes, se te disparan por nada.

(*Como para mostrar lo que dice, maneja la pistola, apunta, y dispara, metiendo un tiro a Jaimito en el brazo izquierdo. Se quedan todos de piedra*).

JAIMITO.— ¡Huy, la...! ¡Que me ha dado un tiro éste...!

ALBERTO.— Perdona. Se me ha disparado... Joder...

JAIMITO.— (*Intentando sentarse*). Me parece que me mareo. Sí, me mareo. Me voy a desmayar... ¡Ay!

(*Elena, que ha salido del lavabo al oír el tiro, al ver así a Jaimito, le dan de nuevo arcadas y vuelve a entrar*).

CHUSA.— (*Sujetando a Jaimito*). ¡A un hospital! (*Habla a Alberto, que sigue mirando sin reaccionar*). ¡Hay que llevarle a un hospital, o a La Casa de Socorro...!

ALBERTO.— (*A Jaimito*). Has quitado el seguro, no me dices nada, y te pones ahí delante.

CHUSA.— Deja de decir memeces. Hay que llevarle a algún sitio. ¡Una ambulancia!

JAIMITO.— ¡No, en una ambulancia no, que me da mucha aprensión! Mejor en un taxi. Me mareo, me estoy..., se me va la...

CHUSA.— (*A Alberto*). Sujeta, que se cae. ¡Que se cae!

(*Le cogen entre los dos, medio desmayado, y van hacia la puerta. Abren y van a salir, cruzándose en ese momento con doña Antonia que llesa*).

...

(*Sale con el cassette, volviendo a dejar la puerta abierta. Él se levanta otra vez y está a punto de cerrarla de nuevo con una patada. Luego la cierra despacio con la mano, se recuesta en ella una vez cerrada y mira desde allí la habitación vacía. Va después a la cocina, y vuelve con unas hojas de lechuga en las manos. Llega hasta la jaula del hámster*).

JAIMITO.— Toma, Humphrey, lechuga, come. ¿Está buena? A la Chusa le darán la comida también así, por las rejas. ¿Quieres más? Desde luego es que te lo tienen que hacer todo. Te lo tienes montado a lo Onassis. Como un faraón ahí, pasando de todo. Sólo te faltan las pirámides. Si quieres que te diga la verdad, Humphrey, estoy hecho polvo. Tela de chungo estoy. No, no es del brazo, eso no duele ya, un tiro no es nada. Bueno, si te lo dan a ti, que eres un pequeñajo, a lo mejor te espachurrean. Lo que duele es lo otro. ¿Qué le habré visto yo a esa gilipollas? ¿Pero tú te has fijado? Si

está en los huesos, ni tetas ni nada, y una cara de tonta que no se lame. Cada vez que iba a verme al hospital me sentaba peor que la penicilina. Por cierto, que tú no has aparecido por la 422, sinvergüenza. Hay que ir a visitar a los amigos cuando les dan un tiro. Ya lo sabes, para la próxima vez. En el hospital se estaba bien. Era un poco triste, pero tranquilo. Lo peor eran las vistas. Mi ventana daba justo enfrente del depósito de cadáveres. Un palo, tío. Cada vez que me asomaba me daba un bajón. Pero tranquilo; me iba al pasillo, y paseo va, paseo viene. Allí todos te cuentan la vida. En cuanto te ven se te acercan, y que si la tía, que si el padre, que si yo soy el más enfermo de toda la planta, que no me entienden los médicos... A veces dos, uno de cada brazo a la vez. ¿Tú crees que esto se me pasará? ¡Quieres dejar de dar vueltas de una vez a ese cacharro! No sé cómo no te hartas ya de la rueda esa. No puedo respirar. ¿Has estado enamorado alguna vez, Humphrey? No te lo aconsejo. Claro que tú también, ahí metido, como no te enamores de una mosca que pase. Yo, antes de esto, sólo lo de aquella chica de Simago. No te preocupes, que no te lo cuento otra vez. Pero no era como ahora. Ahora es peor, la otra malo, y ésta peor. ¡Qué cabrón el Alberto, madero, que es un madero! Es ridículo. Esto es ridículo... (*Se suena disimulando las lágrimas*). Estoy un poco constipado, sabes. Sí, te lo juro. Soy un ridículo, por mucho que te empeñes, lo soy y ya está. Un idiota. ¿Quieres más lechuga? ¡No te comas el dedo, cono! Ahora que porque estaba yo en el hospital, si no, de qué. Ese siempre hace lo mismo. Como sabía que si me quedaba aquí ella se iba conmigo, me da un tiro, y al hospital. Y claro, como estaba triste, y sola... Además, le ha ayudado la madre, la lagarta gorda esa que dice siempre que tú eres una rata. Y la Chusa por ahí, de crucero. Es que se ha juntado todo, Humphrey, te lo juro. ¿Te estás durmiendo? ¿Ahora encima te duermes? Desde luego... No te vuelvo a contar nada, te pongas como te pongas. (*Se aleja de la jaula y hace movimientos por la habitación que recuerdan a los del hámster. Incluso da vueltas a una rueda parecida que hay sobre la mesa, e, inconscientemente, se acaba de comer la lechuga que le queda en la mano*). Lo peor es lo mal que se respira. Eso es lo peor. ¿Te acuerdas, Humphrey, cuando te dejó a ti la Ingrid? (*Coge la flauta de la pared, se sienta, y se pone a tocar muy melancólicamente la canción de la película «Casablanca»: «Remember always this, a kiss is just a kiss...».* Oscuro).

Bajarse al moro. Luis Alonso de Santos

BAJARSE AL MORO: ACTIVIDADES

1-Busca información acerca del autor y la obra:

-Pequeña biografía del autor.

-¿En qué año se escribió la obra? ¿Cuándo y dónde se representó por primera vez?

-Resume el argumento de la obra.

2-Lee el fragmento de la obra y resume su contenido:

-Resume el contenido de los fragmentos: ¿A qué parte de la obra crees que

pertenece?

-Analiza los personajes: cuántos y quiénes son, su papel en la escena, sus posturas, etc.

-Analiza los diálogos: ¿Son breves o largos? ¿Hay monólogos? Sí los hay, ¿de qué personaje son? ¿qué fin tienen?

3-Análisis de cada fragmento:

-¿A qué género teatral (drama, comedia o tragedia) pertenece la obra?

-Analiza los tiempos verbales: ¿A qué tiempo (presente, pasado o futuro) hacen referencia? ¿Cuál es el tiempo verbal más repetido?

-Analiza las acotaciones: ¿son breves o extensas? ¿Son detalladas? Señala los adjetivos que veas en ellas y di de qué tipo son.

-A partir de las acotaciones, describe los espacios en los que se desarrollan las escenas.

-¿Qué tipo de lenguaje (culto, coloquial o vulgar) se emplea?

TERCERA SESIÓN

Esta sesión se desarrollará nuevamente en el aula multimedia. En los primeros diez minutos se hará una pequeña introducción al tema sobre el que se va a trabajar: *Bajarse al moro* de Alonso de Santos. Después, en los siguientes quince minutos, se corregirán las actividades que los alumnos debían realizar para esta sesión trabajando los fragmentos de dicha obra.

A continuación, se procederá al visionado de los fragmentos de la película *Bajarse al moro* correspondientes con los fragmentos ya trabajados. Para ello, los alumnos se dispondrán en grupos como en la última sesión y con la misma plantilla tomarán los datos que se les requiere. Finalmente, cada grupo pondrá en común todas las ideas que haya sacado del visionado. Esta puesta común será después completada por el docente. También mostraremos un fragmento de teatro filmado con la representación de la obra y así iniciaremos un debate sobre las diferencias entre teatro y cine, preguntándoles a los alumnos qué diferencias han podido observar entre el mismo fragmento en cine y en teatro.

CUARTA Y QUINTA SESIÓN

Durante estas dos sesiones se procederá al visionado del film de José Luis Garci *Ninette*, sobre el que los alumnos realizarán el trabajo sobre el cuál serán evaluados. Al haber analizado fragmentos en las sesiones anteriores, los alumnos ya conocerán en qué aspectos deben fijarse. No obstante, les daremos una plantilla sobre los datos que tienen que sacar de la película:

- 1-Análisis del espacio.**
- 2-Análisis de los personajes.**
- 3-Diferencias entre la obra literaria y el film.**

Puesto que la película versiona las dos obras de Mihura, *Ninette* y *un señor de Murcia* y su continuación, *Ninette, modas de París*, el trabajo de los alumnos en la toma de datos finalizará en la parte que finalice la adaptación de la primera y antes de que empiece la adaptación de la segunda. En los últimos quince minutos de la quinta sesión, una vez ya visionado el film, los alumnos darán su opinión acerca de éste y también sobre la versión literaria.

SEXTA SESIÓN

Los alumnos se dividirán en cuatro grupos de cinco. Se les dará cuatro fragmentos de la obra *Ninette y un señor de Murcia*, de los cuales, mediante sorteo, a cada grupo le corresponderá un fragmento. Después, gracias a los conocimientos cinematográficos que han adquirido, con la ayuda de una cámara, cada grupo preparará la escena que le haya tocado y la grabará. Por lo tanto, cada grupo realizará una pequeña adaptación cinematográfica de su escena, de tal forma que cada alumno tenga un papel en dicha adaptación: uno sea el director que dirija y que grabe con la cámara, otro sea el guionista que adapte el texto y elabore el guion y otros sean los actores que representen la secuencia.

SÉPTIMA SESIÓN

Durante los primeros veinte minutos, los alumnos expondrán brevemente y de forma individual el trabajo realizado sobre el que serán evaluados, dando su opinión tanto de la obra literaria como de la fílmica, valorando la adaptación y contestando a las preguntas que les hagamos.

A continuación, durante los siguientes veinte minutos procederemos al visionado de las escenas que cada grupo de alumnos rodaron en la sesión anterior. Se efectuará un concurso y a cada alumno se le dará una pequeña plantilla para que valore cada adaptación.

En los últimos diez minutos, los alumnos valorarán, de forma global, la propuesta didáctica e introduciremos así un pequeño debate sobre la conveniencia de enseñar cinematografía.

5.9-Evaluación

La evaluación será continua, valorando el esfuerzo, trabajo y participación del alumno durante las sesiones de clase y fuera de ellas. Además, será formativa, valorando lo que se ha aprendido y su utilidad como medio para seguir aprendiendo. También será una evaluación integradora, considerando si el alumno ha conseguido adquirir los objetivos propuestos y ha desarrollado bien las competencias que se pretendían que se trabajaran.

Se valorará especialmente la participación del alumno en las actividades. Además, el trabajo que se les mandará a los alumnos en la primera sesión será el que lleve el peso determinante de la evaluación. El alumno deberá demostrar en el trabajo que ha leído la obra de Mihura *Ninette y un señor de Murcia* y que ha adquirido los conocimientos cinematográficos adecuados para poder hacer el pequeño análisis comparativo que se les pide y probar así que son capaces de diferenciar la autonomía de una obra literaria y la de una adaptación cinematográfica de dicha obra.

6-PROPUESTA DIDÁCTICA LLEVADA A CABO DURANTE EL PERIODO DE PRÁCTICAS

6.1-Consideraciones iniciales

A la hora de llevar la propuesta didáctica al aula durante el periodo de prácticas surgieron algunos contratiempos que imposibilitaron la puesta en marcha de la propuesta didáctica en su totalidad.

El hecho de realizar las prácticas en el tercer trimestre y en el curso de segundo de bachillerato condicionó que el tema de la propuesta didáctica expuesta anteriormente fuese el de ‘El teatro español a partir de 1940’.

Además, no conté con las siete sesiones de las que consta la propuesta. Como los alumnos estaban en segundo de bachillerato y casi al final de curso, estaban saturados de trabajos de otras asignaturas, por ello, mi tutora de prácticas me aconsejó suprimir muchas de las actividades y reducir los textos a comentar.

Por falta de medios materiales y de tiempo, la actividad de la sexta sesión de la propuesta, en la que los alumnos participan en el proceso cinematográfico y realizan una pequeña adaptación de un fragmento de una obra, tampoco se pudo llevar a cabo.

Por ello añadí, en una de las sesiones que impartí durante las prácticas, el comentario y análisis comparativo de otra obra que no había incluido en la propuesta, siendo la obra elegida *¡Ay Carmela!* De Sanchís Sinisterra y su versión cinematográfica dirigida por Carlos Saura y estrenada en 1990.

El trabajo de evaluación también sufrió una importante simplificación a petición de mi tutora de prácticas por la excesiva tarea que los alumnos tenían que realizar entre todas las materias en ese periodo de curso.

6.2-Contexto del centro

El IES Leopoldo Cano está situado en la calle Tórtola, en el barrio vallisoletano de Pajarillos. Es un barrio de clase media-baja que disfruta de una gran riqueza cultural, donde la mezcla de culturas está patente, desde personas de etnia gitana hasta ciudadanos procedentes de otros países.

El barrio lucha desde hace años contra el narcotráfico, que ha contribuido a la mala e injusta fama que se tiene del barrio en otros puntos de la ciudad. Rodeado de su gran muralla, la vía del tren, Pajarillos ha sido declarado, junto a otros seis barrios de la ciudad, entre los cien más pobres de España según un estudio del Instituto Nacional de Estadística.



6.3-Características del centro

El nombre del centro hace honor a Leopoldo Cano y Masas (1844-1934), literato y militar vallisoletano. El IES Leopoldo Cano comenzó su andadura en la enseñanza en el curso 1968/69. En su comienzo era una sección delegada del I.E.S. Zorrilla, para dar solución a las necesidades educativas que requería el barrio. Sin embargo, en poco

tiempo se convirtió en un centro educativo autónomo e impartió estudios de Bachillerato, siendo el único instituto de Bachillerato del barrio. Además, fue el primer centro mixto de Valladolid. El I.E.S. Leopoldo Cano llegó a dar una formación educativa hasta a 1700 alumnos presenciales, entre ‘modalidad diurna’ y ‘modalidad nocturna’.

Sin embargo, con la llegada de la LOGSE los centros públicos que impartían formación profesional podrían además impartir Bachillerato. Esto trajo consigo que el alumnado del Leopoldo Cano se desplazara, en parte, a otros centros como La merced y El Galileo Galilei. El número de alumnos descendió, por tanto, considerablemente.

Así fue como el I.E.S. Leopoldo Cano se configuró como un instituto de minorías, ya que mantuvo a aquellos alumnos que residían en el barrio: gente de clase obrera, personas de etnia gitana, inmigrantes, etc.

Aunque presencialmente el centro tan solo cuenta con 130 alumnos, en realidad cuenta con 900 alumnos matriculados. Esto es debido a que el centro imparte enseñanza a distancia, siendo uno de los pocos institutos de Valladolid que tiene educación a distancia, sustituyendo así a la modalidad ‘nocturna’ que poseía el centro.

La enseñanza a distancia constituye, pues, una tabla de salvación para el centro, y fue abierta en el año 2000. A través de ella, los mayores de 18 años (en casos debidamente justificados también pueden los alumnos de 17) pueden formarse en Educación Secundaria y Bachillerato.

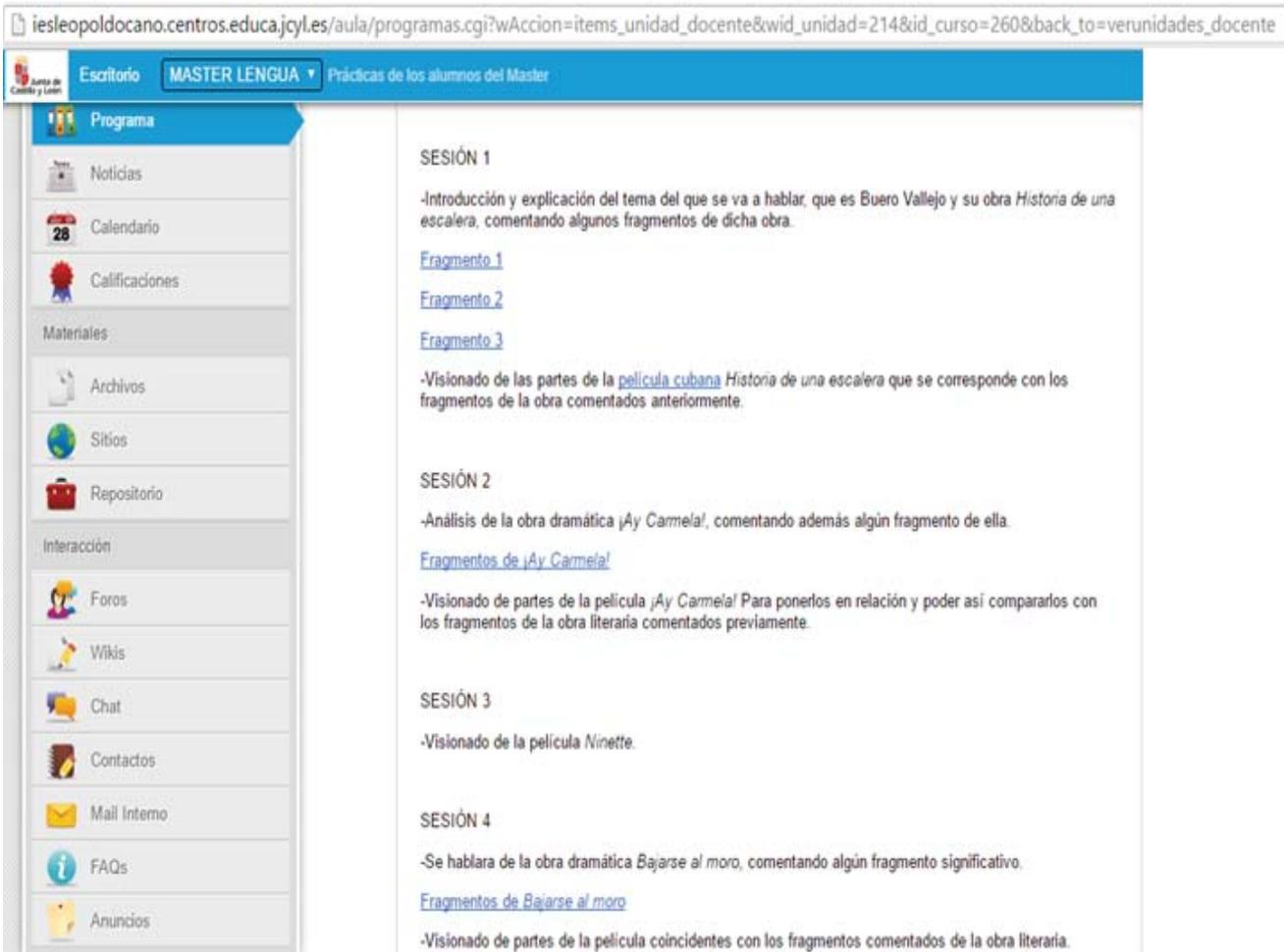
6.4- Características del aula

Las clases fueron impartidas en el aula multimedia, una habitación alargada, con tres filas de ocho mesas cada una. Además de los materiales fundamentales en cualquier aula, esta aula cuenta con un ordenador, un cañón proyector y además una pizarra digital. El grupo constaba de alumnos, de diversas nacionalidades y con un número más elevado de chicas que de chicos. No obstante, no siempre acudían la totalidad de alumnos a clase, siendo lo habitual que en cada sesión hubiese aproximadamente 16.

6.5- Aplicación didáctica

PRIMERA SESIÓN

Introducción al tema. Se les explica a los alumnos lo que se va a hacer en las sesiones siguientes que conforman la aplicación didáctica. Además, en la plataforma virtual del centro pueden ver los contenidos que se van a trabajar en cada sesión:



The screenshot shows a web browser window with the URL `iesleopoldocano.centros.educa.jcyl.es/aula/programas.cgi?wAccion=items_unidad_docente&wid_unidad=214&id_curso=260&back_to=verunidades_docente`. The page header includes the logo of the 'Asociación de Centros y Lectores' and the text 'Escritorio MASTER LENGUA Prácticas de los alumnos del Master'. A left-hand navigation menu lists various options: Programa, Noticias, Calendario (showing '28'), Calificaciones, Materiales (Archivos, Sitios, Repositorio), Interacción (Foros, Wikis, Chat, Contactos, Mail Interno, FAQs, Anuncios). The main content area displays the following text:

SESIÓN 1
-Introducción y explicación del tema del que se va a hablar, que es Buero Vallejo y su obra *Historia de una escalera*, comentando algunos fragmentos de dicha obra.
[Fragmento 1](#)
[Fragmento 2](#)
[Fragmento 3](#)
-Visionado de las partes de la [película cubana](#) *Historia de una escalera* que se corresponde con los fragmentos de la obra comentados anteriormente.

SESIÓN 2
-Análisis de la obra dramática *¡Ay Carmela!*, comentando además algún fragmento de ella.
[Fragmentos de ¡Ay Carmela!](#)
-Visionado de partes de la película *¡Ay Carmela!* Para ponerlos en relación y poder así compararlos con los fragmentos de la obra literaria comentados previamente.

SESIÓN 3
-Visionado de la película *Ninette*.

SESIÓN 4
-Se hablara de la obra dramática *Bajarse al moro*, comentando algún fragmento significativo.
[Fragmentos de Bajarse al moro](#)
-Visionado de partes de la película coincidentes con los fragmentos comentados de la obra literaria.

Se les cede a los alumnos un libro electrónico propiedad del centro para que lean en casa la obra sobre la que tendrán que realizar el trabajo de evaluación: *Ninette y un señor de Murcia*. A continuación, se les explica cómo va a ser la evaluación y se les da la plantilla que tienen que seguir para realizar el trabajo:

EVALUACIÓN TEMA TEATRO Y CINE

Obra: *Ninette y un señor de Murcia*.

Autor: Miguel Mihura

Película: *Ninette*

Director: José Luis Garci

1-Lee la obra de Miguel Mihura y haz un pequeño resumen. (1 punto)

2-Imagina que eres un director de cine y quieres llevar la obra al cine:

¿Mantendrías los mismos episodios en el mismo orden?

¿Sería fiel a la obra literaria en lo que respecta al guion, la historia, los personajes o la ambientación?

¿A qué actores y actrices elegirías para representar a cada personaje de la obra en tú película?

(2 puntos)

3-Realiza un análisis comparativo entre la obra literaria y la película: aquellos episodios que han desaparecido, aquellos que se han modificado o los que se hayan añadido; si la película es fiel a la obra original, si sigue el guion al pie de la letra, etc.

-¿Cuál es la escena que más te ha llamado la atención en la obra de Mihura? ¿Qué te parece la forma en qué se ha escenificado dicha escena en la película? ¿Qué cambios introducirías en la escena de la película para, a tu juicio, lograr una mejor adaptación?

(4 putos)

4-Análisis de los personajes:

En tu opinión, ¿reflejan fielmente en la película la personalidad que tienen en la obra literaria? ¿Tienen los mismos conflictos?

(1 punto)

5-Conclusión:

-Breve resumen de las diferencias entre el libro y la película.

A continuación, se procederá a la lectura y comentario de tres textos de la obra de Buero Vallejo: *Historia de una escalera* (25') y después al visionado de los mismos fragmentos en la película cubana de 2004 *Historia de una escalera*, de Raúl Villarreal. Los alumnos tendrán que realizar durante la lectura y el posterior visionado, en grupos de cuatro, las siguientes actividades:

1-Analiza los escenarios.

2-Análisis de los personajes.

3-Señala todas las modificaciones que veas que se haya producido en la película con respecto a la obra literaria.

Los fragmentos de la obra son los siguientes:

Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared que rompe en ángulo junto al primer peldaño, formando en el primer término derecho un entrante con una sucia ventana lateral. Al final del tramo la barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay dos puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV.

El espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea de tiempos que han pasado. Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo. *(Nada más levantarse el telón vemos cruzar y subir fatigosamente al **Cobrador de la luz**, portando su grasienta cartera. Se detiene unos segundos para respirar y llama después con los nudillos en las cuatro puertas. Vuelve al I, donde le espera ya en el quicio la **Señora Generosa**: una pobre mujer de unos cincuenta y cinco años.)*

Cobrador.— La luz. Dos pesetas. (*Le tiende el recibo. La puerta III se abre y aparece Paca, mujer de unos cincuenta años, gorda y de ademanes desenvueltos. El Cobrador repite, tendiéndole el recibo.*) La luz. Cuatro diez.

Generosa.—(*Mirando el recibo.*) ¡Dios mío! ¡Cada vez más caro! No sé cómo vamos a poder vivir.
(*Se mete.*)

Paca.— ¡Ya, ya! (*Al Cobrador.*) ¿Es que no saben hacer otra cosa que elevar la tarifa? ¡Menuda ladronera es la Compañía! ¡Les debía dar vergüenza chuparnos la sangre de esa manera! (*El Cobrador se encoge de hombros.*) ¡Y todavía se ríe!

Cobrador.— No me río, señora. (*A Elvira, que abrió la puerta II.*) Buenos días. La luz. Seis sesenta y cinco.
(*Elvira, una linda muchacha vestida de calle, recoge el recibo y se mete.*)

Paca.— Se ríe por dentro. ¡Buenos pájaros son todos ustedes! Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.

Cobrador.— Mire lo que dice, señora. Y no falte.

Paca.— ¡Cochinos!

Cobrador.— Bueno, ¿me paga o no? Tengo prisa.

Paca.— ¡Ya va, hombre! Se aprovechan de que una no es nadie, que si no...
(*Se mete rezongando. Generosa sale y paga al Cobrador. Después cierra la puerta. El Cobrador aporrea otra vez el IV, que es abierto inmediatamente por Doña Asunción, señora de luto, delgada y consumida.*)

Cobrador.— La luz. Tres veinte.

Doña Asunción.— (*Cogiendo el recibo.*) Sí, claro... Buenos días. Espere un momento, por favor. Voy adentro...
(*Se mete. Paca sale refunfuñando, mientras cuenta las monedas.*)

Paca.— ¡Ahí va!
(*Se las da de golpe.*)

Cobrador.— (*Después de contarlas.*) Está bien.

Paca.— ¡Está muy mal! ¡A ver si hay suerte, hombre, al bajar la escalera!
(*Cierra con un portazo. Elvira sale.*)

Elvira.— Aquí tiene usted. (*Contándole la moneda fraccionaria.*) Cuarenta..., cincuenta..., sesenta... y cinco.

Cobrador.— Está bien.
(*Se lleva un dedo a la gorra y se dirige al IV.*)

Elvira.— (*Hacia dentro.*) ¿No sales, papá?
(*Espera en el quicio. Doña Asunción vuelve a salir, ensayando sonrisas.*)

Doña Asunción.— ¡Cuánto lo siento! Me va a tener que perdonar. Como me ha cogido después de la compra y mi hijo no está...
(*Don Manuel, padre de Elvira, sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos.*)

Don Manuel.— (*A Doña Asunción.*) Buenos días. (*A su hija.*) Vamos.

Doña Asunción.— ¡Buenos días! ¡Buenos días, Elvirita! ¡No te había visto!

Elvira.— Buenos días, doña Asunción.

Cobrador.— Perdone, señora, pero tengo prisa.

Doña Asunción.— Sí, sí... Le decía que ahora da la casualidad que no puedo... ¿No podría volver luego?

Cobrador.— Mire, señora: no es la primera vez que pasa y...

Doña Asunción.— ¿Qué dice?

Cobrador.— Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarle el fluido.

Doña Asunción.— ¡Pero si es una casualidad, se lo aseguro! Es que mi hijo no está, y...

Cobrador.— ¡Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una

señora en vez de abonarse a tanto alzado. Tendré que cortarle.

(*Elvira habla en voz baja con su padre.*)

Doña Asunción.— (*Casi perdida la compostura.*) ¡No lo haga, por Dios! Yo le prometo...

Cobrador.— Pida a algún vecino...

Don Manuel.— (*Después de atender a lo que le susurra su hija.*) Perdona que intervenga, señora.

(*Cogiéndole el recibo.*)

Doña Asunción.— No, don Manuel. ¡No faltaba más!

Don Manuel.— ¡Si no tiene importancia! Ya me lo devolverá cuando pueda.

Doña Asunción.— Esta misma tarde; de verdad.

Don Manuel.— Sin prisa, sin prisa. (*Al Cobrador.*) Aquí tiene.

Cobrador.— Está bien. (*Se lleva la mano a la gorra.*) Buenos días.

(*Se va.*)

Don Manuel.—(*Al Cobrador.*) Buenos días.

Doña Asunción.— (*Al Cobrador.*) Buenos días. Muchísimas gracias, don Manuel. Esta misma tarde...

Don Manuel.— (*Entregándole el recibo.*) ¿Para qué se va a molestar? No merece la pena. Y Fernando, ¿qué se hace?

(*Elvira se acerca y le coge del brazo.*)

Doña Asunción.— En su papelería. Pero no está contento. ¡El sueldo es tan pequeño! Y no es porque sea mi hijo, pero él vale mucho y merece otra cosa. ¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué sé yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos. Y escribe cosas también, y poesías. ¡Más bonitas! Ya le diré que dedique alguna a Elvirita.

Elvira.— (*Turbada.*) Déjelo, señora.

Doña Asunción.— Te lo mereces, hija. (*A Don Manuel.*) No es porque esté delante, pero ¡qué preciosísima se ha puesto Elvirita! Es una clavellina. El hombre que se la lleve...

Don Manuel.— Bueno, bueno. No siga, que me la va a malear. Lo dicho, doña Asunción. (*Se quita el sombrero y le da la mano.*) Recuerdos a Fernandito. Buenos días. **Elvira.**— Buenos días.

(*Inician la marcha.*)

Doña Asunción.— Buenos días. Y un millón de gracias... Adiós.

...

(*Ambas se meten y cierran. Fernando, abrumado, llega a recostarse en la barandilla. Pausa. Repentinamente se endereza y espera, de cara al público. Carmina sube con la cacharro. Sus miradas se cruzan. Ella intenta pasar, con los ojos bajos. Fernando la detiene por un brazo.*)

Fernando.— Carmina.

Carmina.— Déjeme...

Fernando.— No, Carmina. Me huyes constantemente y esta vez tienes que escucharme.

Carmina.— Por favor. Fernando... ¡Suélteme!

Fernando.— Cuando éramos chicos nos tuteábamos... ¿Por qué no me tuteas ahora? (*Pausa.*) ¿Ya no te acuerdas de aquel tiempo? Yo era tu novio y tú eras mi novia... Mi novia... Y nos sentábamos aquí (*Señalando a los peldaños*), en ese escalón, cansados de jugar..., a seguir jugando a los novios.

Carmina.— Cállese.

Fernando.— Entonces me tuteabas y... me querías.

Carmina.— Era una niña... Ya no me acuerdo.

Fernando.— Eras una mujercita preciosa. Y sigues siéndolo. Y no puedes haber olvidado. ¡Yo no he olvidado! Carmina, aquel tiempo es el único recuerdo maravilloso

que conservo en medio de la sordidez en que vivimos. Y quería decirte... que siempre... has sido para mí lo que eras antes.

Carmina.— ¡No te burles de mí!

Fernando.— ¡Te lo juro!

Carmina.— ¿Y todas... ésas con quien has paseado y... que has besado?

Fernando.— Tienes razón. Comprendo que no me creas. Pero un hombre... Es muy difícil de explicar. A ti, precisamente, no podía hablarte..., ni besarte... ¡Porque te quería, te quería y te quiero!

Carmina.— No puedo creerte.

(Intenta marcharse.)

Fernando.— No, no. Te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas... y que me creas. Ven. *(La lleva al primer peldaño.)* Como entonces. *(Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado. Le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.)*

Carmina.— ¡Si nos ven!

Fernando.— ¡Qué nos importa! Carmina, por favor, créeme. No puedo vivir sin ti. Estoy desesperado. Me ahoga la ordinariez que nos rodea. Necesito que me quieras y que me consueles. Si no me ayudas, no podré salir adelante.

Carmina.— ¿Por qué no se lo pides a Elvira? *(Pausa. Él la mira, excitado y alegre.)*

Fernando.— ¡Me quieres! ¡Lo sabía! ¡Tenías que quererme! *(Le levanta la cabeza. Ella sonríe involuntariamente.)* ¡Carmina, mi Carmina! *(Va a besarla, pero ella le detiene.)*

Carmina.— ¿Y Elvira?

Fernando.— ¡La detesto! Quiere cazarme con su dinero. ¡No la puedo ver!

Carmina.— *(Con una risita.)* ¡Yo tampoco! *(Ríen, felices.)*

Fernando.— Ahora tendría que preguntarte yo: ¿Y Urbano?

Carmina.— ¡Es un buen chico! ¡Yo estoy loca por él! **(Fernando se enfurruña.)** ¡Tonto!

Fernando.— *(Abrazándola por el talle.)* Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional...

Carmina.— *(Repreensiva.)* ¡Fernando!

Fernando.— Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito...

Carmina.— *(Que le ha escuchado extasiada.)* ¡Qué felices seremos!

Fernando.— ¡Carmina!

(Se inclina para besarla y da un golpe con el pie a la lechera, que se derrama estrepitosamente. Temblorosos, se levantan los dos y miran, asombrados, la gran mancha blanca en el suelo.)

Historia de una escalera. Antonio Buero Vallejo

SEGUNDA SESIÓN

-Con los alumnos dispuestos en grupos de cuatro, se procede a la lectura de fragmentos de la obra dramática de Sanchís Sinisterra: *¡Ay Carmela!* A continuación, se visionan los mismos fragmentos en la película de homónimo nombre dirigida por Carlos Saura y estrenada en 1992.

Actividades:

1-Analiza los escenarios.

2-Análisis de los personajes.

3-Señala todas las modificaciones que veas que se haya producido en la película con respecto a la obra literaria.

Fragmentos:

PAULINO. *(Tomando la cuerda.)* Observen, señores, esta magnífica cuerda del más puro esparto, fuerte y resistente como un cable de acero... más o menos... *(La tensa y muestra su resistencia.)* Ni diez hombres podrían romperla... Pues bien: mi ayudante, aquí presente, va a atarme con ella las manos y los pies, y yo, gracias a mis mágicos poderes... ¡voy a librarme en un suspirito! ¡Adelante, señorita Kal! *(Da la cuerda a CARMELA y extiende los brazos, ante sí, con las muñecas juntas. Sigue hablando mientras CARMELA le ata las manos con un extremo de la cuerda.)* Proceda usted a atarme con todas sus fuerzas, sin trampa ni cartón... Apriete, apriete... que vean estos señores lo imposible que le resultaría a cualquier mortal deshacer esos nudos marineros por... *(En voz baja.)* No tanto, animal...

(Alto.) Esos nudos marineros por medios naturales... o incluso artificiales... Sí, señores: sólo con medios sobrenaturales, por decirlo así, o sea... mágicos... *(A CARMELA.)* Bueno, mujer: ya está bien... *(Al público.)* Por decirlo así. Y ahora, los pies... *(Mientras CARMELA, en cuclillas, procede a atarle los pies con el otro extremo, muestra al público las manos.)*

Aquí tienen, señores, unos ligamentos... o ligaduras... sea: un atadizo que, no veas... Nadie sería capaz de... *(La cuerda resulta algo corta, de modo que CARMELA, para atarle los pies, obliga a PAULINO a encorvarse, en incómoda y poco airosa actitud.)*

Pero, bueno...

¿Qué pasa aquí, señorita...?

CARMELA. La cuerda, que no da para más.

PAULINO. Ya veo, ya... Pero, en fin, no es preciso que...

CARMELA. ¿Te ato o no te ato?

PAULINO. Sí, claro, señorita... Áteme, áteme, pero... *(En voz baja.)* ¿Te acuerdas de los nudos?

CARMELA. *(Ídem.)* ¿Qué nudos?

PAULINO. *(Ídem.)* Los que te enseñé.

CARMELA. (*Ídem.*) Ay, hijo... ¿Y yo qué sé?

PAULINO. (*Ídem.*) Pero, bueno... Entonces, ¿qué me has hecho?

CARMELA. (*Ídem.*) Pues, atarte.

PAULINO. (*Ídem, inquieto.*) Pero ¿así... de cualquier manera?

CARMELA. (*Ídem.*) No, hombre: con nudos gorrineros.

PAULINO. (*Angustiado.*) ¿Nudos gorrineros? ¿Y eso qué es? (*De un brusco salto — pues tiene ya los pies atados— se separa de CARMELA, que cae sentada al suelo. Al público, encorvado, con falsa jovialidad.*) ¡Bien, señores! ¡Pues ya está! ¡Aquí me tienen... atado como... como un gorrino! Lo que pasa es que... ha habido un... un fallo técnico... (*Se desplaza con ridículos saltitos hacia un lateral.*) Resulta que... los medios sobrenaturales..., o sea, mágicos... Pues, eso: que esta noche parece que no van a... Con que el número portentoso no... no está a punto... De modo que... ¡ustedes perdonen! (*Y sale de escena con un último salto. CARMELA, que ya se ha incorporado, queda en escena sola, algo perpleja.*)

CARMELA. Bueno, pues... no sé qué decirles... Lo que pasa es que no hemos podido ensayar. Y así, claro...

VOZ PAULINO. (*Desde un lateral, furioso, en susurro audible.*) ¡Carmela! ¡Las tijeras!

CARMELA. ¿Qué?... Ah, sí... Las tijeras... (*Las saca de su escote y va al lateral, sin dejar de hablar al público.*) Claro, pues todo va como va... Porque a una servidora no le gusta... (*Tiende las tijeras, que alguien toma*) hacer el ridículo así... Y antes se lo decía al teniente...

(*Hacia el fondo de la sala.*) ¿Verdad usted, mi teniente? ¿Verdad usted que hace un rato yo tenía un cabreo de María Santísima por salir esta noche a hacer el papelón aquí... y encima con este vestido, hecha una «facha»...? (*La mano de PAULINO sale del lateral y, de un brusco tirón, saca a CARMELA de escena. Tras unos segundos de airados cuchicheos, reaparece PAULINO frotándose las muñecas y tratando de recobrar su dignidad.*)

-Escena de la bandera

Siguen cantando el famoso dúo y, durante la interpretación, CARMELA va dando signos visibles de desasosiego, mientras mira nerviosa hacia la zona de la sala en que están los milicianos. Al terminar el número —o quizá antes—, CARMELA parece haber llegado a una resolución: se dirige secamente al público, ante el estupor de PAULINO.

CARMELA. Y con este bonito dúo, señores militares, se acabó la fiesta... Porque me ha venido la regla muy fuerte, y me estoy poniendo malísima...

PAULINO. (*susurra, alarmado.*) ¿Qué dices, loca? (*Al público, tratando de frivolar.*) Otra salida de la... incorregible Carmela, que tiene la lengua muy suelta... Disculpen un momentito... (*Sale de escena, arrastrando furioso a CARMELA. Se les oye discutir entre bastidores, distinguiéndose frases como.*)

VOZ CARMELA. ¡Te digo que no lo hago!

VOZ PAULINO. ¡Que sí!

VOZ CARMELA. ¡Que no!

VOZ PAULINO. ¡Que te cambies!

VOZ CARMELA. ¡No me cambio!

VOZ PAULINO. ¡Tienes que salir!

VOZ CARMELA. ¡No me da la gana!

VOZ PAULINO. ¡Gustavete, a cambiarla!

VOZ CARMELA. ¡Ni se te ocurra, Gustavete!

VOZ PAULINO. ¡Aquí mando yo, que soy el director de la compañía!

Tras otras frases ininteligibles, entra PAULINO muy alterado, tratando de controlarse.

PAULINO. (*Al público.*) Y ahora sí, señores... Ahora sí que vamos a interpretar para ustedes un gracioso diálogo arrevistado..., aunque no es el que he dicho antes, porque antes me he equivocado, ya se han dado cuenta... Pues bien, sí: de la divertida comedia frívola y

musical «El Doctor Toquemetoda», que con tanto éxito se representó en Madrid hace dos temporadas, hemos escogido un gracioso y picante diálogo... que el teniente Ripamonti ha tenido la... la ocurrencia de... arreglar, para adaptarlo a las cosas de hoy en día... (*Lanza miradas, entre inquieto y encolerizado, al lateral.*) Claro, que... resulta que... es decir... puede que no salga tan gracioso... porque resulta que... Bueno, que Carmela se encuentra algo indispuesta... (*Intenta sonreír.*) Ya saben: cosas de mujeres... Y es posible que nos quede... algo deslucido... (*Enérgico, para CARMELA.*) Pero, lo que es hacerlo, lo haremos... ¡Vaya si lo haremos! De «pe» a «pa»... ¡No faltaría más! Y ahora mismito...

(*Hacia la «cabina».*) ¡Luci, mio tenente! (*Nuevo cambio de luces. PAULINO gira sobre sí*

mismo y se coloca unas gafas y una nariz postizas. Pasea por escena interpretando a un doctor ligeramente afeminado. Se dirige a un interlocutor invisible.) Que vuelvan mañana, enfermera. ¿Me oye usted? Hoy ya no recibo a nadie más. Que se vayan todas, todas...

(*Monologa.*) ¡Qué barbaridad! Este éxito profesional va a acabar Todos los días, la consulta llena... Y el noventa y nueve por ciento de los pacientes... ¡«pacientas»!... Quiero decir: señoras, mujeres, hembras... De toda edad, condición y estado: casadas, solteras, viudas, separadas, jóvenes, viejas, vírgenes, mártires... ¡Qué martirio, el mío! Y seguro que la culpa la tiene ese maldito apellido, que las atrae como moscas: Serafín Toquemetoda... ¡Qué cruz! (*Hacia arriba.*) ¡Papá: te odio! ¿Por qué no te llamabas Fernández, como todo el mundo? (*Hacia lateral.*) Váyase usted también, enfermera. No a necesitar sus servicios hasta mañana... (*Para sí.*) Sus servicios... ¡Otra que tal! Más que una enfermera, parece una modelo de ropa interior. A la menor ocasión, ¡apa!, ya me está enseñando la combinación... Y las pausitas que hace, cada vez que me llama... (*Remedando una voz femenina.*) «Doctor... Tóqueme... toda...». ¡Qué desvergüenza! (*Suenan unos golpes en el lateral.*) ¡Llaman a puerta! ¿Quién podrá ser?

VOZ CARMELA. (*Evidentemente sin ganas mientras suenan nuevos golpes.*) ¡Ábrame la puerta, por favor, doctor!

PAULINO. ¡No estoy! Quiero decir... ¡no está! ¡El doctor no está!

VOZ CARMELA. ¿No es usted el doctor Toquemetoda?

PAULINO. No, señora... Soy su ayudante. El doctor se fue hace mucho rato.

VOZ CARMELA. No importa. Ábrame, que es un caso de vida o muerte.

PAULINO. Entonces no le sirvo, porque yo sólo sé recetar Ceregumil.

VOZ CARMELA. Si no me abre, me quedaré en la puerta hasta que venga mañana el doctor.

PAULINO. (*Para sí.*) ¡Cielos, qué compromiso! No tengo más remedio que dejarla entrar y, como sea, hacerla salir... (*Finge abrir una puerta en el lateral.*) Pase usted, señora. Pero ya le digo que yo...

Entra CARMELA cubierta con un abrigo largo. Toda su actuación es, evidentemente, forzada, mecánica, reprimiendo un creciente malestar.

CARMELA. Usted es el doctor Toquemetoda. No pretenda engañarme. Le reconozco por las fotos de los periódicos.

PAULINO. ¿No me confunde usted con el doctor Marañón, que sale mucho?

CARMELA. Salir, sí que sale. Pero me han dicho que entrar, entra muy poco...

PAULINO. Y usted, ¿qué es lo que tiene?

CARMELA. ¿Yo? Calenturas.

PAULINO. Vaya, vaya... Conque calenturas...

CARMELA. Sí, doctor: calenturas. Póngame usted su termómetro, y las notará.

PAULINO. Pues es que resulta que tengo el termómetro... estropeado.

CARMELA. Usted póngamelo, y verá cómo se lo hago funcionar.

PAULINO. Y, además de eso, ¿tiene usted algún otro síntoma?

CARMELA. Muchos tengo, doctor. Pero será mejor... (*Vacila.*) Será mejor... (*Queda callada, en actitud hosca.*)

PAULINO. (*Improvisando.*) Sí, será mejor que... (*Cada vez más inquieto, trata de inducir a CARMELA a continuar.*) Que se quite la ropa, ¿no?... para que pueda reconocerla... (*Venciendo su resistencia, le quita el abrigo: su cuerpo está envuelto en una bandera republicana.*

PAULINO vuelve a su papel, alterado por la actitud de CARMELA.) Vaya, vaya... Estos colores no me gustan nada... Se nota que ha tenido usted... alguna intoxicación.

CARMELA. (*Cada vez más a disgusto, lanzando miradas a la supuesta zona de los prisioneros.*) Tiene razón, doctor... Pero la cosa me viene... de nacimiento...

PAULINO. ¿Cómo es eso? (*Ante el silencio de CARMELA.*) Diga, diga... ¿Cómo es...?

CARMELA. (*De un tirón.*) Verá usted, doctor, yo nací de un mal paso, ya me entiende, de un descuido.

PAULINO. Comprendo: de un resbalón abrioleño. En primavera, ya se sabe... Y, sin duda, de ese mal nacimiento, le vino una mala crianza... (*Silencio de CARMELA.* *PAULINO improvisa lo que, sin duda, es el papel de ella.*) Seguro que... alguna de sus nodrizas... le debió pasar mala leche...

CARMELA. (*Seca.*) Eso mismo.

PAULINO. (*Asumiendo cada vez más las réplicas que ella no dice.*) Y seguro que... a los pocos meses... empezaron a salirle... ¿Qué, qué? Diga... Manchas rojas en la piel, ¿verdad?

CARMELA. (*Igual.*) Eso mismo.

PAULINO. (*Sudando por el esfuerzo de salvar la dudosa comicidad de la escena.*) Y como era tan enfermiza, ¿no es verdad?, pues todos querían dar remedio... ¿No es así?... Y unos se lo daban por delante... y otros se lo daban por detrás... (*Manipulando obscenamente a CARMELA.*) Unos por delante por delante y otros por detrás, unos por delante...

De pronto, desde un lugar indeterminado —quizá desde la sala—, entonada por voces masculinas en las que se adivinan acentos diversos, se escucha la canción popular republicana:

Tres colores tiene el cielo de
España al amanecer.
Tres colores, la bandera
que vamos a defender.

CARMELA. (*Desprendiéndose violentamente de PAULINO.*) ¡Vete a darle por detrás a tu madre! (*Y se une al canto de los milicianos, al tiempo que abre y despliega la bandera alrededor de su cuerpo desnudo, cubierto sólo por unas grandes bragas negras. Su imagen no puede dejar de evocar la patética caricatura de una alegoría plebeya de la República.*)

PAULINO. (*Aterrado.*) ¡Carmela! ¡Los... el... las... las tetas!

Todo ha sucedido muy rápidamente, al tiempo que la luz ha comenzado a oscilar y a adquirir tonalidades irreales. También el canto —y otros gritos y golpes que intentan acallararlo— suena distorsionado. PAULINO, tratando desesperadamente de degradar la desafiante actitud de CARMELA, recurre a su más humillante bufonada: con grotescos movimientos y burdas posiciones, comienza a emitir sonoras ventosidades a su alrededor, para intentar salvarla haciéndola cómplice de su parodia.

PAULINO. (*Improvisa, angustiado y falsamente jocoso.*) ¡Éstos son los aires... que a usted le convienen...! ¡Y estas melodías... las que se merece! ¡Tome por aquí...! ¡Tome por acá...!

¡Do, mi, re, la, sol, si, re, do, mi, fa!

La luz se extingue, excepto una vacilante claridad sobre la figura de CARMELA. También decrecen las voces y sonidos de escena, al tiempo que se insinúan, inquietantes, siniestros, los propios de un fusilamiento: pasos marciales sobre tierra, voces de mando, una cerrada descarga de fusilería. Mientras se apagan los ecos, se hace totalmente el OSCURO

¡Ay Carmela! José Sanchís Sinisterra

TERCERA SESIÓN

-Visionado en clase de la película *Ninette* para que los alumnos puedan ir realizando el trabajo por el que se les va a evaluar. Se les recalcará qué aspectos deben tener en cuenta:

- 1-Análisis del espacio.**
- 2-Análisis de los personajes.**
- 3-Diferencias entre la obra literaria y el film.**

CUARTA SESIÓN

-Lectura y comentario de fragmentos de la obra de Alonso de Santos: *Bajarse al moro*. Después de cada fragmento se visionan los mismos fragmentos de su correspondiente película y se realizaba una comparación.

Actividades:

- 1-Analiza los escenarios.**
- 2-Análisis de los personajes.**
- 3-Señala todas las modificaciones que veas que se haya producido en la película con respecto a la obra literaria.**

Fragmentos:

(Noche del mismo día. En escena, Chusa cortándose las uñas, de muy mal humor. Se abre la puerta de la calle y entra Jaimito, cargado de nuevo con cervezas de litro, ginebra, patatas fritas, etc).

JAIMITO.— Y estoy aquí. ¿Qué? ¿He tardado mucho?

CHUSA.— Dos horas. Te lo puedes volver a llevar por donde lo has traído todo, si quieres. Aquí ya no hace falta.

JAIMITO.— ¿Dónde están? ¿Se han ido?

CHUSA.— *(De mala uva).* Ahí. *(Señala con la cabeza el cuarto).*

JAIMITO.— *(Se queda un momento en silencio, mirando la puerta cerrada).*

¡Joder! ¡También! Encima de que voy a por... ¿Y qué hacen?

CHUSA.— ¿Tú qué crees?

JAIMITO.— *(Sigue mirando descorazonado a la puerta).* ¿Hace mucho que...?

CHUSA.— Un rato.

JAIMITO.— No se oye nada.

CHUSA.— No. *(Se quedan los dos en silencio. Sólo se oye el cortauñas con el que Chusa sigue cortándose las uñas, ahora de los pies, haciéndose todo el daño que puede).* No corta. Seguro que lo has estado usando con las sandalias.

JAIMITO.— ¿Antes tampoco se ha oído nada?

CHUSA.— No, antes tampoco se ha oído nada.

JAIMITO.— Haberles dicho que esperaran, ¿no?

CHUSA.— Se lo he dicho.

JAIMITO.— ¿Y qué?

CHUSA.— Ya lo ves.

JAIMITO.— *(Acercándose más a la puerta, intentando escuchar).* ¿Y no has oído nada, nada, nada?

CHUSA.— Te crees que lo radian o qué. *(Se fija en que sigue con todo en sus brazos como un pasmarote. Le coge las bolsas y las pone sobre la mesa).* Ginebra y todo.

JAIMITO.— Era para animar esto un poco.

CHUSA.— No les ha hecho falta. Se la beberá su madre cuando venga.

JAIMITO.— *(Reaccionando).* Ese Alberto es que es un cabronazo. Me tiene ya hasta la... Se mete ahí, con ella, y ¡hala! Ni cerveza, ni ginebra, ni nada. *(Gritando).*

¿Para eso he traído yo las patatas fritas?

CHUSA.— No grites.

JAIMITO.— A mí, como un gilipollas, me manda a por patatas fritas. Y a ti, que eres su novia, te pone aquí de guardia.

CHUSA.— No soy su novia, y no estoy de guardia.

JAIMITO.— ¿Se ha quitado el uniforme?

CHUSA.— Ha entrado con él, pero supongo que se lo habrá quitado.

JAIMITO.— *(Merodea alrededor de la puerta, intentando adivinar cómo va lo de dentro).* No se lo quita ni para mear. Decía que no se iba a acostumbrar a llevarlo, ¿te acuerdas? Fíjate ahora. Todo el día de madero.

(Sigue al lado de la puerta. Parece que va a llamar).

CHUSA.— ¿Te quieres quitar de ahí y dejarlos en paz?

JAIMITO.— ¡Que no me da la gana! ¿Qué pasa, eh? Se mete ahí el tío que te gusta con otra chorva y tú aquí, tan tranquilamente. Es que eres, tía, como la sábana de abajo. ¡Qué pachorra, y qué...!

CHUSA.— ¿Quieres que me ponga a llorar o que llame a los bomberos? Además, ayer se lo pedimos nosotros, ¿no?

JAIMITO.— Ayer era ayer, y hoy es hoy. Estábamos los cuatro... era otra cosa. ¡Así no me da la gana!

CHUSA.— Tú no tienes nada que ver en esto, ni yo tampoco. No sé cómo no te das cuenta.

(Coge un jersey grandón de su armario, se lo pone y va hacia la puerta de la calle).

JAIMITO.— ¿A dónde vas?

CHUSA.— Por ahí, a dar una vuelta hasta que acabe el numerito. *(Dolida)*. No me importa nada, ¿sabes?, pero no me apetece estar aquí de guardia, como tú dices.

JAIMITO.— Es un mariconazo. Siempre hace lo que le da la gana, y cuando le da la gana.

CHUSA.— Pues ella tampoco es manca. Ha sido la que menos ha querido esperar, qué te crees. *(Mira hacia la puerta)*. Al fin y al cabo fue idea mía. Prepárale la cerveza y las patatas fritas para cuando salgan que tomen algo. Estarán cansados. *(Llaman a la puerta de la calle. Se miran)*.

JAIMITO.— Abre, a ver si hay suerte y es otra vez su madre, y se les jode el plan.

(Al abrir Chusa, vemos en el descansillo a dos chicos jóvenes, el pelo muy corto, buena ropa, y evidentemente de clase social alta).

ABEL.— *(Desde fuera)*. Venimos de parte de Sebas *(Cara de Chusa de no saber quién es)* el camarero del Pub Valentín, que os conoce; uno alto, con bigote...

CHUSA.— No sé quién es. *(A Jaimito)*. ¿Tú sabes quién es? ¿Le conoces?

JAIMITO.— De vista. Es amigo de Ricardo, me parece.

(Entran, Abel delante, y detrás el otro, Mancho, con pinta muy nerviosa y algo extraño en la cara).

ABEL.— Nos ha dicho que vosotros a lo mejor teníais algo para vendernos.

JAIMITO.— No nos queda casi nada. *(A Chusa)*. ¿Verdad?

ABEL.— Lo que sea..., unos gramos... Lo necesitamos, aunque sólo sea para un pico.

CHUSA.— De eso no tenemos, tú. No tenemos nada.

ABEL.— *(A Jaimito)*. Has dicho antes que tenías un poco. Pues lo que sea, ya. No jodas ahora. A ver si te vas a volver atrás.

JAIMITO.— Oye, no, te he dicho que teníamos un poco, pero de chocolate, nada más. Nosotros a eso no le damos.

ABEL.— ¿Chocolate? Vamos, no jodas. *(Al otro, que está con el mono, cada vez más nervioso)*. Este se cree que somos gilipollas. ¡Saca la navaja, mecagüen su puta madre!

(Saca de pronto Nancho una navaja y amenaza, nerviosísimo, a Jaimito y Chusa, que retroceden asustados).

ABEL.— ¡Venga! ¡Tráelo aquí ahora mismo, todo lo que tengáis! Si no *(A Mancho)* le metes un navajazo a ese muerto de hambre de mierda. *(Se oyen en este momento ruidos y jadeos en la habitación. Abel retrocede asustado al oírlo. Coge luego de un rincón una especie de barra de hierro que se encuentra. Va hacia Jaimito, hablando a Mancho)*. ¡Coge a ésa, que no grite! *(Mancho lo hace, poniendo amenazador el cuchillo en el cuello de Chusa, tapándole la boca con la otra mano. Abel amenaza con el hierro a Jaimito)*. ¡Di al que esté ahí que salga! ¡Con cuidado! ¡Vamos!

JAIMITO.— *(Golpeando la puerta, tratando de aparentar normalidad, quedando muy falso su intento)*. ¿Alberto? ¿Estás ahí? Oye, Alberto, a ver si puedes salir un momento. Sal si puedes. No pasa nada, pero sal. *(Se oye la voz de Alberto dentro refunfuñando, y las risas de Elena. Mancho acerca más el cuchillo a la garganta de Chusa)*. ¡Alberto! *(Golpea ahora más fuerte)*. ¡Sal, joder! ¡Sal de una vez! *(Se oye*

dentro a Alberto protestar, y ruidos confusos).

ALBERTO.— *(Apareciendo en calzoncillos por detrás de la puerta).* ¡A ver qué cono pasa ahora...!

(Abel llega hasta él, con la barra en alto, y le empuja contra la pared).

ABEL.— ¡Quieto ahí! *(Da una patada a la puerta abriéndola del todo. Al fondo vemos a Elena, paralizada y desnuda. Reacciona tapándose con lo primero que pill).* Estaban chingando, no te jode. ¡Sal, sal para fuera, no te quedes ahí, que te queremos ver bien!

(Sale Elena despacio, aterrada. Alberto trata de meterse, avanzando).

ALBERTO.— ¿Qué pasa? ¿A qué viene esto...?

ABEL.— *(Empujándole otra vez contra la pared, mucho más fuerte ahora, y levantando la barra sobre su cabeza).* ¡Que te estés quieto, mierda! *(A Elena).*

¡Venga, aquí! ¡Y no te tapes tanto, suelta eso! ¿Te da vergüenza? ¡Que lo sueltes, que te doy...! *(A Mancho, que está mirándola fijamente mientras sigue sujetando a Chusa).* ¿Está buena, eh? ¿Te la quieres tirar? ¡Vosotros quietos!

(Alberto mira a Jaimito desconcertado, y éste trata de ganar tiempo y bajar un poco el clima de violencia).

JAIMITO.— Han venido a por caballo, de parte del Sebas... un amigo; pero ya les hemos dicho que no teníamos... y se han puesto, fijate. *(A Nancho).* ¡Suéltala, que no va a hacer nada, ¿verdad, Chusa? Cuidado con la navaja... Vamos a hablar... lo que sea... pero suéltala! *(Abel ha cogido la punta del vestido con que se medio tapa Elena poniéndoselo delante, y tira, mientras ella trata de retroceder sin soltar la prenda).*

ALBERTO.— Oye... que le vas a hacer daño a la chica... Nos sentamos y hablamos tranquilos, tíos, entre colegas, ¿no? Nos lo hacemos bien... sin jaleos... lo que queráis.

JAIMITO.— ¡Pero suelta...! ¡Suéltala! ¡Que la sueltes!

(Se pone en medio. Abel amaga con la barra y Jaimito retrocede).

ABEL.— *(A Jaimito).* ¡Te parto la cabeza como te metas otra vez! *(A Elena).* ¡Que te doy a ti, gilipollas! Estabas chingando, ¿eh?

(Da un fuerte tirón y se queda con la ropa en la mano. Ella se refugia desnuda detrás de Alberto).

ALBERTO.— *(Cubriéndola, trata de ganar tiempo, y poder hacer algo).* Bueno, bueno, ¿qué pasa? Que queréis caballo. Es eso sólo. ¿Si os lo damos nos dejáis en paz? *(A Jaimito).* Pues dales el caballo de una vez. ¿A que lo necesitáis? Pues ya está. Yo os lo traigo si queréis, que sé dónde está, pero sin hacer nada a nadie. No armar lío por estas cosas. Si necesitáis caballo...

ABEL.— *(A Jaimito, amenazador).* ¿No teníais, eh? ¡Te voy a partir a ti...!

JAIMITO.— ¡Pero suéltala! ¡Que la sueltes, que la vas a ahogar! *(Jaimito retrocede asustado ante el amago de Abel. A una señal de Abel, Mancho destapa la boca a Chusa. Jaimito ahora intenta seguir con el plan de Alberto).* Casi la ahogas. Es que tenemos poco, y no os conocíamos. Luego, si os ponéis así, a lo bestia... Dáselo, Alberto...

ALBERTO.— A ver, que preparen el dinero.

ABEL.— Ahora gratis, ¿está claro? Y sin cachondeos. ¡Todo lo que tengáis, sácalo! Si no nos tiramos a ésta, y a ti también...

JAIMITO.— A ti te ha entrado el mono violador hoy. No te lo montes así, tío, de verdad, que así no vas a ningún lado.

ALBERTO.— Si quieres pincharte, te pinchas y ya está. Te chutas bien y tranquilo.

JAIMITO.— Y si luego quieres follar, pues follamos, y no pasa nada, pero por las buenas, ¿verdad, Chusa?

ALBERTO.— Anda, guarda la navaja esa, y vamos a hablar...

ABEL.— Lo primero la harina. Venga, traedlo aquí, todo.

ALBERTO.— Está ahí dentro. Un momento, que lo saco. (*Va al cuarto*).

ABEL.— ¡Quieto! Que lo traiga este gilipollas. Venga, y cuidado.

JAIMITO.— (*Va hacia el cuarto y mira a Alberto sin saber bien qué hacer. Finalmente decide seguir adelante como sea con lo que cree que pensaba hacer él*).

Bueno, pues voy yo, pero no te enrolles mal. (*Trata de hacer una broma*). Anda, Elena, sígueles haciendo un strip-tease aquí a los amigos mientras yo les traigo la harina: «Tariro, tariro...».

(*Entra en el cuarto canturreando música de strip-tease, y se le oye seguir cantándolo dentro. Como la puerta ha quedado entreabierta y pueden acercarse y mirar lo que pasa dentro, Chusa trata de llamar la atención para que dejen de estar pendientes de él*).

CHUSA.— (*A Elena*). Vas a coger frío, y tú, Alberto, también. Estás guapísimo en calzoncillos. Nos podíamos desnudar todos, y así estábamos todos igual...

(*Tararea ahora la misma música de Jaimito*). «Tariro, tariro...».

(*De pronto aparece en la puerta del cuarto Jaimito con la ropa de policía de Alberto a medio poner, pistola en mano apuntando nerviosísimo*).

JAIMITO.— ¡Manos arriba! ¡Aquí la policía! ¡Os mato si os movéis! ¡Arriba las manos! ¡Arriba las manos ahora mismo, y suelta eso! ¡Y tú! ¡Drogadictos, a la comisaría los dos, y a la cárcel! ¿Es que no oís? Cuento tres y disparo: ¡Una, dos y tres!

(*De pronto se le escapa un tiro, que hace que todos reaccionen: Alberto y las dos mujeres tirándose al suelo, y Abel y Nancho abriendo la puerta y desapareciendo escaleras abajo a toda velocidad. Alberto se levanta, va hacia Jaimito, que se ha quedado paralizado mirando la pistola, se la quita, va a la puerta y sale detrás de ellos en calzoncillos. Se le oye fuera hablar con alguien*).

OFF ALBERTO.— No, no es nada, padre. No se preocupe. Es que se me ha disparado al limpiarla, sin querer. ¿Un agujero en la pared? Ponga usted otro tapón.

(*Entra y cierra. Coge su ropa que se está quitando Jaimito, y se la pone. Elena se viste también*).

ALBERTO.— Era el cura. Esos están ya a diez kilómetros. (*Mira a Jaimito*). Tú estás piraó. Si nos das a uno, ¿qué?, pero ¿has visto dónde has apuntado?

JAIMITO.— Se me ha escapado, Alberto, de verdad. No sé lo que ha pasado.

ALBERTO.— Ha pasado que has quitado el seguro, y casi matas a alguien. Has apretado el gatillo, si no no se dispara sola. Eso es lo que ha pasado. ¡La madre que le...! Trae la gorra, anda... Inútil.

CHUSA.— Ya está bien. Gracias a él no nos ha pasado nada, con tiro o sin tiro.

ELENA.— Voy a devolver.

CHUSA.— Pues échalo en el water, guapa, a ver si nos colocas aquí el zumo.

JAIMITO.— (*Sorprendidísimo aún de su propia heroicidad*). Anda que... (*A Chusa*). ¿Te has fijado? (*Simula con la mano la pistola y hace el tiro con la boca, soplando después el cañón*). ¡Pum!... (*Le da la risa*).

CHUSA.— (*Siguiéndole*). Muy bien, pistonudo. ¿Has visto cómo corrían? Y la cara que han puesto cuando te han visto salir con la pinta esa y la pistola. Es que parecías del Oeste. (*Se ríe también*).

ALBERTO.— (*Acabando de vestirse*). Eso, reíros. Casi matas a alguien, me puedo buscar un follón por tu culpa, y os reís.

JAIMITO.— Como vi que ibas tú a..., pues yo...

ALBERTO.— No es lo mismo. ¿Pero tú te crees que se puede manejar una pistola sin saber? Y yo no iba a disparar, ni mucho menos. ¡A quién se le ocurre liarse a tiros! Si estaban ya medio convencidos. Dos minutos más, y tan amigos. Como mucho ponerte el uniforme, o coger la pistola y darles un susto en último extremo, pero no ponerte a disparar, que estás loco.

CHUSA.— Y dale.

ALBERTO.— No se te ocurra volver a tocarla. ¿Me oyes?, que no tienes ni puta idea de nada. Una pistola es muy peligrosa, las carga el diablo. *(Se ha acabado de vestir, y ahora ilustra, pistola en mano, su disertación).* Si no sabes, se te disparan por nada.

(Como para mostrar lo que dice, maneja la pistola, apunta, y dispara, metiendo un tiro a Jaimito en el brazo izquierdo. Se quedan todos de piedra).

JAIMITO.— ¡Huy, la...! ¡Que me ha dado un tiro éste...!

ALBERTO.— Perdona. Se me ha disparado... Joder...

JAIMITO.— *(Intentando sentarse).* Me parece que me mareo. Sí, me mareo. Me voy a desmayar... ¡Ay!

(Elena, que ha salido del lavabo al oír el tiro, al ver así a Jaimito, le dan de nuevo arcadas y vuelve a entrar).

CHUSA.— *(Sujetando a Jaimito).* ¡A un hospital! *(Habla a Alberto, que sigue mirando sin reaccionar).* ¡Hay que llevarle a un hospital, o a La Casa de Socorro...!

ALBERTO.— *(A Jaimito).* Has quitado el seguro, no me dices nada, y te pones ahí delante.

CHUSA.— Deja de decir memeces. Hay que llevarle a algún sitio. ¡Una ambulancia!

JAIMITO.— ¡No, en una ambulancia no, que me da mucha aprensión! Mejor en un taxi. Me mareo, me estoy..., se me va la...

CHUSA.— *(A Alberto).* Sujeta, que se cae. ¡Que se cae!

(Le cogen entre los dos, medio desmayado, y van hacia la puerta. Abren y van a salir, cruzándose en ese momento con doña Antonia que Ilesa).

Bajarse al moro. Luis Alonso de Santos

QUINTA SESIÓN

-Breve presentación y exposición en clase de los trabajos por parte de los alumnos. Los alumnos además darán su opinión sobre los conocimientos que han adquirido, valorando su utilidad. La exposición también se tendrá en cuenta en la evaluación.

7-CONCLUSIÓN

Es cierto que el cine ya se ha venido utilizando desde hace tiempo como recurso didáctico en diferentes materias. En mi propia experiencia como alumno ya trabajé la materia de literatura apoyada en el cine. Sin embargo, no considero que se hayan aprovechado al cien por cien las posibilidades que ofrece el cine.

Si tan solo se hace uso del cine para que los alumnos visionen una película, como hacen ya en su casa, siendo espectadores pasivos, el aprovechamiento de este recurso en el aula será mucho menor que si el alumno conoce los elementos básicos de la cinematografía y realiza una visión activa del film.

Durante el periodo de prácticas pude comprobar cómo, si se les da la motivación necesaria, los alumnos pueden desarrollar su competencia literaria y adquirir un gusto por la lectura que cada vez está más ausente en la juventud de la gente. Generalmente, Los alumnos prefieren la actividad de ver una película a la de leer un libro, y si es una versión cinematográfica del libro, utilizarán la excusa de haber visto el film para no leerlo. Por eso, esta propuesta ha tenido el importante objetivo, entre otros, de lograr cambiar esta percepción en los alumnos, que ellos mismos valoren la obra literaria y el film como dos obras diferentes y autónomas y consideren que en ningún caso una debe ser sustituida por la otra, sino que a través de la complementación de ambas se puede conseguir una riqueza intelectual mayor y un conocimiento más profundo.

La opinión de los alumnos, después de la aplicación didáctica, varió significativamente. Ahora sí que han aprendido los elementos necesarios para no ser espectadores pasivos, para ver cine de una manera crítica y para ser capaz de valorar críticamente una adaptación cinematográfica.

La conclusión a la que llegué después de la puesta en práctica de esta propuesta didáctica en mi periodo de prácticas y aunque lamentablemente solo la pude poner en práctica de manera parcial, fue que los alumnos habían mostrado más interés por la asignatura gracias a la introducción del cine como recurso didáctico. Además, en la última sesión, reconocieron de forma unánime que les había causado buena impresión la propuesta y que se habían divertido con la elaboración del trabajo por el que fueron evaluados.

Por eso estimo oportuno y necesario que el cine se pueda utilizar en un futuro como un recurso didáctico más frecuentemente que en la actualidad. Además, es un recurso, que, como hemos visto, aún puede explotarse mucho más.

7.1-Respuestas a las hipótesis planteadas en el trabajo

-¿Qué valoración tienen los alumnos sobre la lectura y sobre el cine?

Mi percepción antes de realizar esta propuesta y antes del periodo de prácticas se ha mantenido después. A día de hoy, los alumnos tienen en mucha más alta estima el cine que la literatura. La imagen audiovisual forma parte de sus vidas desde pequeños y les ofrece un entretenimiento más pasivo, menos duradero y más inmediato que la lectura. Durante las prácticas pude comprobar que apenas dos alumnos de 19 leían en su tiempo libre, y tampoco con una frecuencia alta. Sin embargo, todos dedicaban una parte del día a ver la televisión y la mayoría iba al cine al menos una vez al trimestre.

-¿Es posible integrar el cine en el aula como un elemento favorecedor del aprendizaje de la literatura?

Sí. El uso de las TIC siempre favorecerá el aprendizaje de la materia. El cine, la imagen audiovisual, que como ya he señalado forma parte de la vida diaria del alumno, puede ser una fuente de recursos muy aprovechable para enseñar la literatura, como se ha comprobado en esta Propuesta didáctica.

-¿Puede inculcarse en el alumno el gusto por la lectura a través del cine?

El problema de la lectura va en aumento a lo largo de los años. Los niños cada vez leen menos y eso se debe seguramente a un mal enfoque sobre la lectura durante la educación. Efectivamente, el cine puede ser un elemento de gran ayuda para fomentar la lectura y despertar el gusto y el placer de leer. A través de la propuesta, los alumnos a los que impartí clase en el periodo de prácticas pudieron leer *Ninette y un señor de Murcia*, obra que gustó a la mayoría y que valoraron mejor incluso que la versión cinematográfica.

-¿Es posible la complementación de la literatura y el cine?

No solo es posible, sino que también es recomendable. Como se ha visto en este trabajo, literatura y cine son dos disciplinas independientes pero muy relacionadas entre sí, ya que el fin de ambas es la narración de una historia. Además, desde que ambas artes conviven, ha habido numerosas influencias entre ellas. Como ya hemos visto, una adaptación cinematográfica de una obra literaria es un producto creativo independiente al de la obra, por lo que en ningún caso puede sustituir a la lectura del libro, sino complementarla.

8-BIBLIOGRAFÍA

- **Fuentes primarias:**

- Alonso de Santos, J.L., (1988), *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra.
- Buero Vallejo, A., (1991), *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe.
- Colomo, F., (1989), *Bajarse al moro*.
- Garci, J.L., (2005), *Ninette*.
- Mihura, M., (2000) *Melocotón en almíbar / Ninette y un señor de Murcia*, Madrid, Espasa Calpe.
- Sanchís Sinisterra, J., (1991), *Ñaque / ¡Ay Carmela!* Madrid, Cátedra.
- Saura, C. (1990), *¡Ay Carmela!*
- Villarreal, R. (2004), *Historia de una escalera*

- **Fuentes secundarias:**

- Barbáchano, C., (2000), *Entre cine y literatura*, Zaragoza, Ed. Prames- Las tres sórores.
- Gaudreault, A. y Jost, F., (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Gimferrer, P., (1999), *Cine y literatura*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- Gutiérrez Carbajo, F., (1993), *Literatura y cine*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Palacios Arribas, B., (2014), *Cine y literatura: Adaptación libre*, Valladolid, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid.
- Peña-Ardid, C., (1992), *Literatura y cine*, Madrid, Eds. Cátedra.
- Pérez Millán, J.A., (2014), *Cine, enseñanza y enseñanza del cine*, Madrid, Ed. Morata.
- Rolando Villanueva, N., (2001), *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*, Madrid, Ed. Pliegos.
- Romaguera i Ramió, J., (1999), *El lenguaje cinematográfico*, Madrid, Eds. De la Torre.

