

El teatro en el cine español: reflejos y distorsiones de la realidad

María Adelaida Escobar Trujillo

Department of Languages, Literatures, and Cultures – Hispanic Studies

McGill University, Montreal

February 2014

A thesis submitted to McGill University

In partial fulfillment of the requirements of the degree of

PhD in Hispanic Studies

© María Adelaida Escobar Trujillo 2014

ÍNDICE

ABSTRACT.....	4
SOMMAIRE.....	5
RESUMEN.....	6
AGRADECIMIENTOS.....	7
Introducción.....	9
Teatro vs. cine: acercamiento teórico.....	16
Capítulo 1. <i>Cómicos</i> : un teatro y un cine para el cambio.....	25
1.1.1 El contexto histórico de <i>Cómicos</i>	34
1.1.2 La censura: el obstáculo contra el que hay que luchar.....	42
1.2 Los espacios teatrales (la transgresión de los espacios teatrales).....	46
1.3 El teatro por el cambio.....	57
1.4 Conclusiones.....	69
Capítulo 2. <i>Los farsantes</i> : un teatro agonizante.....	73
2.1 Contexto histórico.....	82
2.2.1 La sociedad española: un cuerpo enfermo.....	95
2.2.2 Las representaciones teatrales: un cuerpo agonizante.....	108
2.3 Conclusiones.....	118
Capítulo 3. <i>Todo sobre mi madre</i> : el teatro como fuente de transformación.....	122
3.1 Contexto de <i>Todo sobre mi madre</i> , repercusión histórica en la película.....	131
3.2.1 Lo teatral en <i>Todo sobre mi madre</i>	141
3.3. El movimiento en los cuadros teatrales.....	145

3.3.1 Contexto de <i>Un tranvía llamado deseo</i> en <i>Todo sobre mi madre</i>	146
3.3. 2 La puesta en escena de las obras teatrales en <i>Todo sobre mi madre</i>	151
3.4 Conclusiones.....	172
Capítulo 4. <i>Pretextos</i> : la intimidad y el género como representación y el teatro como pretexto.....	177
4.1 Un cine hecho por mujeres.....	182
4.2 La representación del género y la intimidad.....	192
4.3 El teatro como catalizador.....	207
4.4 Conclusiones.....	225
Conclusiones.....	229
Filmografía.....	241
Bibliografía.....	252

ABSTRACT

In this dissertation I trace the representation of theatrical scenes on the screen in post-1950 Spanish films and analyze how the interactions between theater and cinema shape both arts. I claim that theater functions in two ways in these films: as a mirror that reflects the historical moment described in each film; and as a self-reflective process, not only about the directors' creative work, but also about their role in society. In my analysis of *Cómicos* (1954), the first movie directed by Juan Antonio Bardem, I argue that by framing theater as a “heterotopia” — a place of otherness that juxtaposes several incompatible spaces in a single real place— the film counters the oppressive reality of Francoist Spain. If in Mario Camus' *Los farsantes* (1963), theater functions as an inverted mirror that reflects a distorted image of reality, Pedro Almodóvar's most acclaimed film, *Todo sobre mi madre* (1999), represents theatre as a space of change that illustrates individual, historical and social transformation. Finally, in *Pretextos* (2008) by Silvia Munt, theater occurs beyond the stage, as an intrinsic part of private life. From 1954 to 2008, the interactions between stage and screen push the limits and permeability of these arts: through the camera lens theater works as a political instrument during the dictatorship, to become, in the democratic years, a means for personal aesthetic expression.

SOMMAIRE

Cette thèse a pour but d'étudier la représentation de scènes théâtrales qui apparaissent dans quatre films espagnols postérieurs à 1950 ainsi que d'analyser comment les interactions entre le théâtre et le cinéma façonnent ces deux arts. Cette investigation soutient que le théâtre fonctionne de deux manières différentes dans ces films: tel un miroir qui reflète les moments historiques décrits dans chacun d'eux ; et tel un processus d'autoréflexion, non seulement du travail créatif du directeur, mais aussi sur le rôle de celui-ci dans la société. Dans mon analyse de *Cómicos* (1954), la première œuvre filmique dirigée par Juan Antonio Bardem, j'affirme que le fait d'encadrer le théâtre comme une «hétérotopie» —un lieu pour localiser l'altérité au sein duquel se juxtaposent dans un seul lieu réel des espaces divers et incompréhensibles— permet au film de s'opposer à la réalité oppressive de l'Espagne Franquiste des années 50. Si dans *Los farsantes* (1963), film dirigé par Mario Camus, le théâtre fonctionne comme un miroir inversé qui reflète une image dénaturée de la réalité, dans *Todo sobre mi madre* (1999), l'œuvre la plus acclamée de Pedro Almodóvar, le théâtre est représenté comme un espace de changement qui illustre une transformation individuelle, historique et sociale. Finalement, en *Pretextos* (2008), film écrit et dirigé par Silvia Munt, le théâtre va au delà de la scène, telle une caractéristique intrinsèque de la vie privée. De 1954 à 2008, les interactions entre la scène et le grand écran ont dépassé les limites et la perméabilité de ces arts : à travers la lentille de la caméra et le théâtre opéra comme instrument politique durant la dictature, pour devenir, durant les années de la démocratie, une forme d'expression esthétique et personnelle.

RESUMEN

En esta disertación me propongo delinear la representación de escenas teatrales en películas españolas posteriores a 1950 y analizar cómo las interacciones entre teatro y cine moldean ambas artes. En mi investigación sostengo que el teatro funciona de dos maneras en estas películas: como un espejo que refleja los momentos históricos descritos en cada una de estas películas; y como un proceso de autorreflexión, no sólo del trabajo creativo del director, sino también sobre su papel en la sociedad. En mi análisis de *Cómicos* (1954), la primera película dirigida por Juan Antonio Bardem, afirmo que enmarcando el teatro como una “heterotopía” —un lugar de otredad en el que se yuxtaponen en un sólo lugar real espacios diversos e incompatibles— la película contrarresta la realidad opresiva de la España franquista de los años cincuenta. Si en *Los farsantes* (1963), película dirigida por Mario Camus, el teatro funciona como un espejo invertido que refleja una imagen distorsionada de la realidad, en *Todo sobre mi madre* (1999), la película más aclamada de Pedro Almodóvar, el teatro es representado como un espacio de cambio que ilustra una transformación individual, histórica y social. Finalmente, en *Pretextos* (2008), película escrita y dirigida por Silvia Munt, el teatro va más allá del escenario, como una característica intrínseca de la vida privada. De 1954 al 2008, las interacciones entre el escenario y la pantalla han traspasado los límites y la permeabilidad de estas artes: a través del lente de la cámara, el teatro opera como un instrumento político durante la dictadura, para llegar a ser, durante los años de la democracia, una forma de expresión de una estética personal.

AGRADECIMIENTOS

A mi papá, quien me enseñó en su silencio el amor por los libros, y a mi mamá, cuya calidez me enseñó el amor por la vida.

Quisiera utilizar este espacio para agradecer muy sinceramente aquellas personas que han hecho que esta experiencia sea la más enriquecedora de mi vida, no sólo por lo que he aprendido a nivel académico e intelectual, sino también por aquello que he experimentado a nivel humano y por lo que me ha permitido conocer de mí misma. En primer lugar quiero expresar mi gratitud a las profesoras Kay Sibbald y Amanda Holmes, mis dos supervisoras, especialmente por decirme sí, permitirme buscar mi propio camino y darme las herramientas para hacerlo, apoyándome constantemente a lo largo de esta investigación con su gran humanidad, su certera guía y su calidez. Quiero agradecer también expresamente al profesor Jesús Pérez Magallón por estar siempre dispuesto, de manera incondicional, a ayudarme y, sobre todo, por ser un gran maestro. Gracias igualmente a los profesores José Jouve-Martín y Fernanda Macchi, quienes me enseñaron a leer con atención, por sus cursos y conversaciones apasionantes que tanto me han formado. Al profesor David Boruchoff por mostrarme la exuberancia y la gran humanidad de *Don Quijote de la Mancha*.

Un agradecimiento profundo a mi directora de lengua Lucía Chamanadjian por ser mi maestra y guía en la enseñanza, por su amistad y sus consejos siempre prudentes y por ser un oasis en los momentos de aridez de este camino. Gracias a las profesoras María Teresa Mascaró, Anny Guimont y Sandra Barriales por ser una inspiración en la enseñanza de la lengua, por su solidaridad especialmente conmigo, por su compromiso y actitud positiva y entusiasta que contagia. Gracias, particularmente, a Sandra por ofrecerme sus excelentes consejos para mejorar esta investigación, por compartir la pasión por el cine y darme siempre ánimos para seguir.

Thanks to Shawn Whelan and Annie Lisi for their support and help. A special thank you is extended to Brigitte Weiss-Dittmann and Lynda Bastien for their professional support, for being always available to answer my questions and for their amazing kindness and humanity.

Quiero agradecer a mis antiguas compañeras y amigas: Rossana Fialdini Zambrano por ser una inspiración; Sandra Benedetti por su pasión y por estar siempre ahí de una manera tan cálida; Kat Ausstin y Valérie Maurer por su sonrisa y por su actitud siempre positiva; Cecilia Litán por enseñarme a relativizar en este doctorado. También doy las gracias a mis nuevos compañeros, Lizandro, Lilia, Manuel, Meredith, Patricio, Mari, Francisco y Andrea por traer al departamento tanta calidez y alegría. A Ximena, por su amistad durante estos años y por cuestionarme y ayudarme a encontrar un camino en los primeros pasos de esta investigación. Quiero agradecer especialmente a mi gran compañera, colega y amiga Marie-Eve Monette –chica, sin ti este doctorado no hubiera sido posible y tú lo sabes–: gracias por acompañarme en cada momento alegre y difícil de este proceso, por darme fuerza, por creer en mí, por invitarme a tantas cosas maravillosas que hemos hecho juntas en este camino. A mis estudiantes de McGill por ser la fuerza diaria para seguir y persistir.

A José, Raoul, Anita, Nathalie, Johanne, Pili, Denisse y a Luis por ser mi refugio en Montreal y por su amistad. A Leticia por enseñarme el valor de perseverar en el ser. Por último quiero agradecer desde el fondo de mi corazón a mi amiga del alma Diana Carrizosa, quien desde Berlín ha compartido cada uno de los momentos y palabras de esta tesis. Gracias por su apoyo y ayuda incondicional en este proceso y por su amistad invaluable en mi vida. A Oscar y a Gloria por su compañía. A ti, Caty, por tu amor, tu paciencia, tú entrega, por creer en mí como nadie lo ha hecho. Sin ti jamás hubiese empezado este camino ni lo hubiese terminado. Gracias por animarme a ser siempre mejor, a querer más y a dar todo sin límites.

Introducción

Film “found a new technique for itself,” and far from destroying each other, film and theatre have continued to evolve and develop each in its own way, sometimes diverging, sometimes converging, but always exercising a powerful and mutual influence upon each other.

James Hurt 2

Both stage and cinema have their particular and peculiar functions; their houses may stand side by side, not in rivalling enmity, but in that friendly rivalry which is one of the compelling forces in the wider realm of artistic achievement.

Alladyce Nicoll 49

La relación entre el teatro y el cine ha sido un tema recurrente desde los inicios del séptimo arte, a finales del siglo XIX. Dramaturgos, directores, críticos y actores –teatrales y cinematográficos– han explorado las posibilidades de cada una de estas artes, sus entrecruzamientos, deudas y contiendas, dejando abierta y en continua elaboración la relación entre estas dos formas artísticas. En el caso particular de España, el intercambio entre ambos medios ha sido también una constante desde los albores del cine nacional en 1896. Ya en 1919, el dramaturgo, director teatral y Premio Nobel de literatura Jacinto Benavente lideró personalmente para el cine la adaptación de su obra teatral *Los intereses creados*. Posteriormente, durante el franquismo, se adaptaron obras suyas para el cine, como *La malquerida* (1939), *Vidas cruzadas* (1942), *La noche del sábado* (1950) y *Pepa Doncel* (1969). También es célebre el caso del dramaturgo y periodista Miguel Mihura, quien participó en el guión de *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953) –una de las películas del cine español más aclamadas, a nivel nacional e internacional– y, en los sesenta, fue coguionista de la película de su propia obra teatral: *Maribel y la extraña*

familia (1960).¹ En el nuevo milenio es igualmente común que dramaturgos como Josep Maria Benet i Jornet y José Sanchis Sinisterra,² por ejemplo, colaboren en la construcción del guión cinematográfico de sus obras teatrales, o que directores teatrales y/o cinematográficos trabajen en ambos medios, como ocurre con la directora catalana Silvia Munt. El caso de actores que han desarrollado su carrera en los dos campos es todavía más frecuente. Entre ellos se encuentran María Luisa Ponte, María Asquerino, José Isbert, Paco Rabal, Adolfo Marsillach, Fernando Fernán Gómez y, en años más recientes, Rosa Maria Sardà, Josep Maria Pou, Luis Tosar y Blanca Portillo, por ejemplo. De hecho, un gran número de los más reconocidos directores de la historia del cine español, como Ignacio Iquino, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, Mario Camus, Fernando Fernán Gómez, Pilar Miró, Josefina Molina, Pedro Almodóvar, Ventura Pons, Silvia Munt, al igual que directores más jóvenes como Fernando León de Aranoa, Achero Mañas, Belén Macías y Marta Ballebó-Coll han abordado el teatro dentro de su producción cinematográfica.

Pese a que el desarrollo de estas dos artes interpretativas ha ido de la mano –en colaboración y conflicto–, en *El teatro en el cine español*, uno de los pocos estudios académicos que aborda la temática, Juan Antonio Ríos Carratalá afirma: “La esporádica y dispersa aparición del tema del teatro en la historia del cine español no nos permite vislumbrar una visión sistemática del mismo” (11). En su estudio, Ríos Carratalá señala cuatro directrices a partir de las cuales el cine español ha retomado el tema del teatro: la recreación del teatro de variedad; la vida de actores y/o dramaturgos; la adaptación y, finalmente; la representación de escenas teatrales como parte de la narración fílmica. Si bien reconozco que el tema del teatro se encuentra disperso

¹ Dirigida por José María Forqué, su guión estuvo a cargo de profesionales experimentados como Vicente Coello, Luis Marquina y el mismo Forqué. Por esta razón, como señala Juan Antonio Ríos Carratalá, el trabajo de Mihura fue el de ser dialoguista de las nuevas escenas (226).

² El dramaturgo catalán ha trabajado con el director también catalán Ventura Pons en la adaptación de dos de sus obras teatrales: *Actrius* (1997) y *Amic/Amat* (1999). Por su parte, Sinisterra ha participado en la escritura del guión de su obra *Ay Carmela* (1887), llevada al cine por Carlos Saura en 1990.

dentro de la cinematografía española, considero que su aparición no es esporádica, como señala Ríos Carratalá. Por el contrario, es un tema que, a partir de los años cincuenta, viene tomando cada vez más presencia y explorando nuevas o distintas posibilidades estéticas. No se trata, entonces, de que el cine español no haya usado el teatro, como parecen sugerir las palabras de Ríos Carratalá, sino de que la inclusión de una representación teatral dentro de la diégesis de una película no ha sido un recurso recurrente en el cine español. Consecuentemente, mucho menos ha constituido un objeto explorado por la crítica académica. Esta investigación nace justamente como una respuesta al vacío del trabajo académico en relación con esta directriz en particular.

Con el fin de establecer un corpus que permita un análisis sistemático, es necesario excluir de esta investigación todas aquellas películas que, aun tratando el tema del teatro o utilizando su lenguaje y sus técnicas, no incluyen la representación de escenas teatrales, en un sentido tradicional, en su historia. El crítico cinematográfico y teórico del realismo ontológico Bela Balazs sostiene que, en el teatro tradicional, “[th]e spectator sees the enacted scene as a whole in a space, always seeing the whole of the space” (30), y señala, asimismo, que el espectador siempre ve el escenario desde una distancia fija y su ángulo de visión nunca cambia (30). Con “escena tradicional” me refiero a la representación de una pieza en un escenario,³ interpretada por actores que dicen frente a un público un texto preestablecido y en la cual se hace uso de una escenografía, sin importar la mayor o menor calidad de estos medios artificiales, para recrear una realidad pasada o actual. Consecuentemente, excluiré de esta investigación las revistas de variedad y los musicales, ya que constituyen un género per se, con fines diferentes al de la escena teatral tradicional que me propongo investigar.⁴ Descartaré, igualmente, tanto las documentaciones

³ Las representaciones no necesariamente deben darse en un teatro, pero deben cumplir la función de separar la realidad del público y la representada en el escenario por los actores.

⁴ A este grupo de revista de variedad pertenecen películas como *Dos chicas de revista* (1972), *Las alegres chicas de “El Molino”* (1975), *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975), *La corte de Faraón* (1985), *Las cosas del querer* (1989) y

grabadas de obras teatrales como las películas sobre la vida de compañías de teatro o de actores.⁵

Tampoco incluiré películas cuyo tema central sea el teatro callejero o la vida del circo.⁶

Finalmente, no analizaré las adaptaciones de obras teatrales, puesto que sus características representan un género particular y, como lo menciona Ríos Carratalá, es el aspecto más estudiado por la crítica académica hasta el momento, “tanto desde el punto de vista de la catalogación de las obras como de las técnicas empleadas por los adaptadores” (7).⁷

El campo de esta propuesta abarca, concretamente, los últimos sesenta años del cine y la realidad histórica españoles, focalizándose en aquellas producciones que incluyen la puesta en escena de pequeñas piezas teatrales como parte de su historia. Se inicia en 1954 con *Cómicos* – primera película española que muestra este tipo de escenas teatrales –, escrita y dirigida por Juan Antonio Bardem; continúa con *Los farsantes*, producción de 1963 dirigida por Mario Camus; explora a continuación la película más galardonada de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, de 1999, y concluye en el año 2008 con *Pretextos*, escrita y dirigida por la catalana Silvia Munt. El lapso de más de treinta años entre la segunda y la tercera película se basa en el hecho de que

Pájaros de papel (2010). El baile, el canto, el chiste rápido, la erotización de la actriz de variedad son las características principales que constituyen este género.

⁵ A este grupo pertenecen películas como *La tirana* (1958), *El viaje a ninguna parte* (1986), *Actrius* (1997), *Séviigné* (2004), *El patio de mi cárcel* (2008) y *Lope* (2010), las cuales no usan dentro de su argumento una mise-en-scène teatral o, si lo hacen, las representaciones son tan breves que no permiten un análisis profundo del tema.

⁶ En este tercer grupo, la representación de los actores se basa principalmente en una *performance* espontánea o sin texto preestablecido, y su técnica exige la intervención directa y activa del público, lo cual desborda los límites de este corpus. De este grupo, a película más destacada es *Noviembre* (2003).

⁷ Dentro del grupo de las adaptaciones teatrales, tendencia más común dentro del cine español, algunas de las películas más aclamadas y estudiadas son: *Calle Mayor* (1956), dirigida por Juan Antonio Bardem y basada en la obra de Carlos Arniches *La señorita de Trévez* (1916); *Luces de bohemia* (1985), adaptación para el cine –con guión de Mario Camus– de la obra con el mismo título de Ramón del Valle-Inclán (1920), dirigida por Miguel Ángel Díez; *Esquilache* (1988), adaptación dirigida por Josefina Molina, basada en *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo (1958); *La casa de Bernarda Alba* (1987), producción dirigida y escrita por Mario Camus, basada en la obra con el mismo título de Federico García Lorca (1936); *Yerma* (1998), producción dirigida por Pilar Távora, basada en la obra homónima de Federico García Lorca (1934); *El perro del hortelano* (1996), adaptación de la obra con el mismo título de Lope de Vega (1618), dirigida por Pilar Miró. El catalán Ventura Pons es, sin duda, el director cinematográfico que más obras teatrales ha adaptado en la historia del cine español, recurriendo básicamente a la producción dramaturgica contemporánea catalana. Entre ellas se encuentran: *Actrius* (1997) y *Amic/Amat* (1999), ambas basadas en obras del mismo título del dramaturgo Josep Maria Benet i Jornet; *Carícies* (1998), *Morir (o no)* (2000) y *Forasters* (2008), basadas en obras del dramaturgo Sergi Belbel, y *Barcelona (un mapa)* (2007), basada en la obra de Lluïsa Cunillé *Barcelona, un mapa de sombras*.

esta es la época de esplendor de las películas de las revistas de variedad y también al hecho de que en esta misma época hay un gran número de adaptaciones teatrales no sólo para el cine, sino también para la televisión. La selección de estas cuatro películas se basa en cuatro criterios principales. En primer lugar, cumpliendo a cabalidad con el corpus antes señalado,⁸ se trata de producciones en las que las escenas teatrales marcan la vida de los personajes cinematográficos o permiten entender al público cinematográfico el conflicto principal vivido por ellos. En estas cuatro películas, entonces, el teatro actúa como un espejo que refleja o distorsiona la realidad que viven los personajes. En segundo lugar, las cuatro producciones estudiadas muestran, a través del teatro, una reflexión sobre la función que el arte –teatro y cine– y el artista tienen dentro de la sociedad y/o en la vida íntima de los personajes que presentan. En tercer lugar, las representaciones teatrales que se muestran funcionan como un espejo que refleja con notoria fidelidad o que aumenta y distorsiona la realidad histórica presentada en las películas. De esta manera, en éstas se construye una visión personal y crítica de la España de los años de la dictadura y la democracia. Por último, estas cuatro películas son una muestra distintiva de momentos esenciales de cambio dentro del cine español: el “cine de mensaje” de los años cincuenta, del cual Juan Antonio Bardem es uno de sus mayores exponentes; el Nuevo Cine Español (NCE) de los años sesenta, al que pertenecía Mario Camus en el momento de dirigir *Los farsantes*, y el cine de la democracia, del cual forman parte Pedro Almodóvar y Silvia Munt, siendo Almodóvar el más reconocido representante del cine de autor español y sobresaliendo Munt dentro del nuevo grupo de mujeres directoras de cine, originado en los años noventa. El estudio de las obras teatrales que muestran estas películas y de las tendencias estéticas del cine

⁸ Aunque personalmente considero que *Costa Brava* (1995) de Marta Ballebò-Coll es una propuesta tan innovadora en el nuevo milenio a nivel de la relación teatro-cine como *Todo sobre mi madre* y *Pretextos*, la forma como Ballebò-Coll presenta las escenas teatrales del monólogo sostenido por el personaje protagonista, Ana, representadas en la azotea de su casa y nunca frente a un público teatral, no coincide con la comprensión básica que propongo para el corpus de esta disertación.

que exploran me permitirá analizar el papel del teatro y del cine dentro de la cultura y la sociedad española que reflejan. Al mismo tiempo, me permitirá reconocer las posibilidades que surgen del cruce entre ambas artes, al igual que los límites o limitantes producidos a través de su intercambio.

Me gustaría señalar también que tanto Juan Antonio Bardem como Mario Camus, Pedro Almodóvar y Silvia Munt han tenido, en algún momento de sus carreras o a nivel personal, una relación directa con el mundo del teatro. No es de extrañar, entonces, que el primer largometraje realizado por estos directores, con excepción de Almodóvar, haya sido sobre el mundo del teatro. Juan Antonio Bardem resaltó expresamente su vínculo personal con el teatro: “Bueno, en este momento del que estamos hablando hay cuatro generaciones de gente del teatro en mi familia” (Gavilán Sánchez 21). De otro lado, es reconocida la maestría de Mario Camus en la adaptación (guión y/o dirección) de piezas teatrales para cine y televisión de obras como *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972), *Luces de bohemia* (1985) y *La casa de Bernarda Alba* (1987), lo cual patentiza su profundo amor, como escritor y director, al arte dramático español. Aunque la relación de Pedro Almodóvar con el teatro no es tan evidente, en la década de los setenta colaboró como actor con el grupo independiente “Los Goliardos,” representando papeles secundarios profesionales. El mismo Almodóvar ha afirmado que esta experiencia le ha servido en su trabajo como director de actores. De hecho, Gwynne Edwards sugiere:

It is not unreasonable to suggest that having been involved in the world of theatre as a young man, both as an actor and observer, Almodóvar has been influenced by that experience throughout his career as a film director. (95)

Finalmente, Silvia Munt, una de las actrices más importantes del cine y del teatro español, creó su propia compañía teatral en 1987 y durante los últimos diez años ha alternado activamente su trabajo como directora de cine y de teatro.

En esta disertación busco demostrar cómo el teatro en las cuatro películas que van a ser estudiadas –*Cómicos*, *Los farsantes*, *Todo sobre mi madre* y *Pretextos*– funciona de dos formas: como un espejo que refleja o distorsiona la realidad de los personajes y la realidad histórica descrita en cada una de las películas y como un proceso de auto-reflexión, no sólo del trabajo creativo, sino también acerca del papel del teatro, el cine y el público en la sociedad.⁹ En particular, esta investigación tiene tres objetivos principales: analizar el uso y la finalidad de las escenas teatrales en estas películas; explorar la manera que tales escenas permiten una lectura de la realidad artística y política del momento social que presentan; y, finalmente, investigar aquello que los dos medios artísticos, el teatral y el cinematográfico, expresan acerca de sí mismos, del otro medio y del público teatral y cinematográfico. La comparación y el contraste entre el medio teatral y el cinematográfico me permitirán explorar igualmente si ambos lenguajes crean una imagen paralela y global de la realidad o si, por el contrario, construyen realidades disonantes y en conflicto. Asimismo, estas cuatro películas me ayudarán no sólo a observar una evolución histórica del teatro y el cine español durante los últimos sesenta años, sino también a delinear una posible visión de lo que es la función mimética de ambos medios para estos cuatro directores.

⁹ Por reflexión no entiendo sólo el sentido habitual de “considerar detenidamente un asunto,” sino que, teniendo en cuenta la manera como estas cuatro películas usan el cine y el teatro, retomaré el significado original de la palabra. Del latín *reflectere*, la “reflexión” remite al efecto del espejo, a la realidad que vuelve sobre sí misma. Ver, por ejemplo, la definición de la palabra *reflect* en *Online Etymology Dictionary*: “From Latin *reflectere* ‘bend back, turn back’ [...]. Of mirrors or polished surfaces, to shine back light rays or images, early 15c.; meaning ‘to turn one’s thoughts back on’ is c.1600.”

Teatro vs. cine: acercamiento teórico

Aunque este estudio se focaliza en la relación entre el teatro y el cine español, específicamente en el análisis de escenas teatrales dentro de las películas estudiadas, considero importante mencionar algunos puntos sobre la relación y las diferencias entre los dos medios artísticos, el teatro y el cine, ya que estos planteamientos me servirán, a lo largo de esta exploración, como guía teórica para acercarme al análisis de ambos medios. En la introducción a la edición de *Film and Theatre*, James Hurt sostiene que, si bien son evidentes las diferencias entre el cine y el teatro, hay también características básicas que los unen. Esencialmente, los dos implican la representación actoral frente a una audiencia. A su vez, los dos son tradicionalmente artes narrativas y miméticas, ya que cuentan historias y a la vez representan la vida. Además, tanto el cine como el teatro se hallan en los límites entre el entretenimiento y el arte y, según Hurt, cuando uno de ellos se aparta demasiado de este límite corre el riesgo de perder su esencia. Finalmente, el mayor logro artístico dentro de ambas parece requerir de un profundo arraigo en las normas (tradiciones, acuerdos) populares (8).

Ahora bien, aunque ambos medios artísticos se basan en la representación actoral y buscan imitar la realidad, es igualmente cierto que de estas semejanzas parten sus mayores diferencias. Walter Benjamin argumenta que en el teatro el actor representa un papel íntegramente delante de un público, mientras que en el cine su representación está determinada por el ojo de la cámara:

The camera that presents the performance of the film actor to the public need not respect the performance as an integral whole. Guided by the cameraman, the camera continually changes its position with respect to the performance. (228)

Por otra parte, Benjamin sugiere que en el teatro el actor puede amoldarse no sólo al público, sino también a su propia interpretación, adaptación que no constata en el caso del cine. Es más, afirma

que el actor de cine nunca entra en contacto con el público y es escasamente dueño de su interpretación. Por ende, en el cine, la representación depende de la dirección e intención de la cámara: “What matters is that the part is acted not for an audience but for a mechanical contrivance” (229), lo cual, a los ojos de Benjamin, desritualiza el arte de la representación y pone en evidencia la ausencia de “aura” en el arte mecánico.

El cine, además, tiene la enorme capacidad de manipular la realidad por medio del montaje –los cortes– y del uso de la cámara. A través de estos dos medios mecánicos, el cine impone, desde el inicio de la proyección, su punto de vista y gobierna la mirada del espectador. El cine puede aumentar, minimizar, resaltar, distorsionar e incluso omitir aspectos de la realidad, como también presentar aspectos a los cuales el público del teatro no tiene acceso. No obstante, si bien es cierto que el ojo de la cámara es el que guía aquello que puede o no contemplar el público, es innegable que en las películas que se estudiarán a continuación hay un afán por abrir el espacio del escenario y permitir que el espectador entre en la realidad de estos personajes, lo cual es imposible a nivel teatral. Aunque, tal y como lo señala Benjamin para el cine en general, los actores de estas películas nunca entran en contacto con el espectador, la posibilidad de pasar a los bastidores y de entrar también en camerinos suple en estas cuatro producciones el contacto directo y humano entre el espectador y el actor teatral. Es más, en repetidas ocasiones la acción no sólo ocurre en el escenario, sino también frente a éste, en el espacio del espectador, convirtiendo al público en protagonista de la acción cinematográfica, lo cual sólo ocurre en algunas representaciones del teatro experimental, como en el teatro épico de Bertolt Brecht.

De otro lado, el cine, como la fotografía, “can bring out those aspects of the original that are unattainable to the naked eye yet accessible to the lens, which is adjustable and chooses its angle at will” (Benjamin 220). A su vez, con el ojo de la cámara se puede acercarse a un personaje y

crear empatía hacia él. En el teatro, por el contrario, los objetos toman importancia en la medida en que sean resaltados por los actores o por la iluminación. El teatro constituye, gracias a la presencia física de actores y espectadores reunidos en una misma sala, una experiencia auténtica que, al repetirse como nueva cada vez que se pone en escena la obra, obtiene un carácter ritual. Esta experiencia presupone un cambio en el espectador. Sin embargo, esta perspectiva del papel ritual del teatro es reevaluada por directores contemporáneos. Martin Esslin, por ejemplo, sugiere que no sólo el teatro puede producir este efecto:

The whole gamut of staged events that fall under the description of “drama” can, indeed, not only help us to pass the time agreeably but provide us with strong emotional experiences “strikes us to our soul” and produce powerful effect upon our liver, our thinking, our behavior. (22)

Por el contrario, el teatro contemporáneo descrea de este poder de transformación y afirma lo contrario: “[le] théâtre ne change rien, ni directement ni indirectement. Au mieux, il aide dans les faits à la Production, par le contrôle” (Copferman 10). Pese a estos argumentos en contra, la posición aristotélica de Benjamin se sostiene aún en nuestros días.¹⁰

Para Benjamin el ojo de la cámara no sólo es selectivo y ajustable, sino que su trabajo es comparable al de un cirujano, ya que, en vez de crear una relación de distancia natural con su objeto de trabajo, como lo hacen el mago y el pintor, penetra íntimamente en la red del cuerpo que opera. Esta visión cámara/cirujano –o cámara testigo/voyeur, como la llama Susan Sontag (25)–, permite vislumbrar uno de los elementos claves con los cuales cuenta el cine: el poder de identificación –involuntaria– del público con lo propuesto –intencionalmente– por la cámara. Al ser la cámara la que elige lo que el público puede ver o no y en lo que debe focalizarse, el director

¹⁰ Para efectos de la comparación cine-teatro, excluyo del presente análisis, entonces, propuestas teatrales vanguardistas como la del teatro épico de Bertolt Brecht o las propuestas de Ionesco.

cinematográfico tiene el poder sobre su audiencia de suscitar su simpatía o su rechazo de un elemento de la historia. En el teatro, por el contrario, la simpatía se crea tradicionalmente a partir de la identificación del público con la historia o con la caracterización del actor, pero difícilmente a través de la manipulación visual surgida a través de recursos mecánicos. La empatía que entablamos con el actor de teatro depende, en gran medida, de su técnica teatral, su interpretación vocal, su expresión facial, sus gestos y movimientos, al igual que del maquillaje, la iluminación y el vestuario. De la misma manera, los objetos toman importancia en la medida en que sean resaltados por los actores o por la iluminación. En contraste, en el cine estos elementos pueden ser reemplazados por recursos mecánicos: “By close-ups that create an illusion of physical proximity to the attractive person far greater than the theatre could ever hope to achieve, even for the spectators in the best seats” (Esslin 60). Aunque, como señala Susan Sontag, la cámara puede ser usada como un recurso “relativamente pasivo,” especialmente en las películas que buscan un estilo “realista,” como *Los farsantes*, es indudable que esta misma pasividad opera como un elemento consciente y premeditado por parte del director cinematográfico, sobre el cual, en cambio, el director de teatro no tiene control, o sólo lo tiene de forma limitada.

Si bien es cierto que principalmente el ojo de la cámara, la música o el montaje son los elementos que crean la empatía hacia uno u otro personaje o que resaltan un objeto en las cuatro películas seleccionadas, en éstas es notorio el interés de la dirección de actores por resaltar, en las escenas teatrales, la interpretación actoral como elemento determinante de empatía o desconexión con el espectador. De esta manera se puede ver cómo en *Pretextos*, por ejemplo, se busca enfatizar que Marta, la actriz protagonista de la obra teatral, no logra crear una relación con el público teatral porque, como lo menciona Ricardo –el otro actor de la obra–, no logra entender lo que le ocurre a su personaje; por ende, no logra transmitir la experiencia ritual, ni al público de la

obra teatral ni al espectador cinematográfico. En el caso de *Cómicos*, la sobreactuación de la actriz principal del teatro de “alta comedia,” Doña Carmen, es lo que rompe el contacto con el espectador cinematográfico, mientras que la actuación natural de Ana, la protagonista y actriz de la “nueva comedia,” crea el efecto contrario en los dos tipos de público, el teatral y el cinematográfico. En *Todo sobre mi madre*, al poner a Manuela tanto en el papel de espectadora de la obra teatral como en el de actriz de esta última, no sólo se logra mostrar dentro de la película el poder transformador y ritual del teatro en el espectador –como lo señala Esteban al ver el efecto interno que tiene *Un tranvía llamado deseo* en su madre–, sino que también los espectadores cinematográficos pueden sentir este mismo desgarramiento a través de la actuación de Manuela en *Un tranvía llamado deseo*. Se produce el mismo efecto con la actuación de Huma en *Homenaje a Lorca*, obra creada a partir de fragmentos de *Yerma* y de *Bodas de sangre*. En otras palabras, el cine produce, si no el mismo efecto transformador, sí un efecto similar al del teatro, ya que al conocer los antecedentes de las historias de Manuela y de Huma, el espectador experimenta, paralelamente a estos personajes, el dolor que transmiten a través de sus actuaciones.

Otro aspecto relevante del diálogo entre ambas artes es el hecho de que ambos medios tienen un fin mimético, como señala Esslin: “What these different types of representation have in common is that they are all ‘mimetic action’” (24). Sin embargo, su forma de representar la realidad es totalmente diferente. En “Film Reality: the Cinema and the Theatre,” Allardyce Nicoll afirma que, si existe una ilusión en el arte dramático, no es la de la realidad, como lo es en el cine. Al asistir al teatro, el público siempre acepta la convención de partir de una ilusión imaginaria: “The illusion of a period of make-believe” (33). Para el espectador de teatro es claro que aquello que observa es una representación y, de esta forma, desde el momento en que entra en la sala y se

levanta el telón acepta participar en esta ilusión. El público del cine, como lo sugiere Nicoll, espera por el contrario, inconscientemente, enfrentarse con la realidad al mirar a una película. Se establece, de esta manera, una diferencia esencial entre los dos tipos de espectador:

On the stage we rejoice, or should rejoice, in a performer's versatility; in the cinema unconsciously we want to feel that we are witnessing a true reproduction of real events, and consequently we are not so much interested in discerning a player's skill in diversity of character building. (Nicoll 35)

Por su parte, Christian Metz sugiere: “Plus que le roman, plus que la pièce de théâtre, plus que le tableau du peintre figuratif, le film nous donne le sentiment d’assister directement à un spectacle quasi réel” (14). Metz argumenta que, al comparar la sensación de realidad que producen la fotografía y el cine, es el movimiento lo que crea este sentimiento de realidad. En palabras de Metz, el movimiento produce corporalidad, da sentido de relieve a los cuerpos fijos de la fotografía, siendo esta habilidad motriz lo que produce psicológicamente el efecto de realidad en nuestra mente: “C’est en effet une loi générale de la psychologie que le mouvement, à partir du moment où il est perçu, est le plus souvent perçu comme réel” (17). Aunque, a diferencia del teatro, aquello que se proyecta en el cine carece de realidad material –actual–, el movimiento visual que el cine reproduce lleva al público a sentir lo visto como real.

El cine logra, entonces, crear el sentimiento de realidad a través de medios puramente mecánicos y tecnológicos como la cámara y el montaje, los cuales no sólo producen la sensación de movimiento, sino que manipulan la percepción del espacio y el tiempo. En contraposición, el teatro está constitutivamente limitado al espacio físico del escenario. Aunque la escenografía, la iluminación y el sonido contribuyen a la construcción del espacio y el tiempo, su capacidad de manipular el espacio es mucho más rudimentaria que la capacidad de que dispone el cine:

“Theatre cannot equal cinema’s facilities for the strictly-controlled repetition of images, for the duplication or matching of word and image, and for the juxtaposition and over-lapping of images” (Sontag 30). Por el contrario, el teatro cuenta con la fuerza interpretativa del actor y con el acuerdo –tácito– que se establece con el público: “Le théâtre ne peut être qu’un jeu librement accepté qui se déroule entre complices. C’est parce que le théâtre est trop réel que les fictions théâtrales ne donnent qu’une faible impression de réalité” (Metz 19). El teatro no pretende, pues, crear una impresión de copia “auténtica” de la realidad, como lo pretende el cine. No obstante, el fin de ambos es la imitación.

Uno de los elementos más importantes a analizar en las películas del corpus de esta tesis es este papel mimético del teatro y del cine. En *Cómicos*, por ejemplo, el director hace evidente la manipulación técnica por medio del montaje y del uso reiterativo de primeros y primerísimos planos de los personajes, tanto en las escenas teatrales como fuera de ellas. En *Los farsantes*, lo esencial es mostrar cómo los distintos tipos de representación que desarrolla la película ofrecen una imagen veraz o distorsionada de la realidad. Por el contrario, *Todo sobre mi madre* busca hacer consciente y partícipe al espectador cinematográfico del artificio que vive en el momento de ver la película, dejándole en claro, desde un inicio, que aquello que presencia es una ficción. Finalmente, como ocurre en *Todo sobre mi madre*, también en *Pretextos* se reflejan mutuamente la obra teatral y la vida de la protagonista. Es más, *Pretextos* muestra cómo la vida íntima de la pareja de protagonistas es tan teatral como la obra de teatro que se representa, creándose así un constante juego de espejos entre la vida y la ficción.

Por último, se puede afirmar que en el cine tanto el público como el actor son manipulables y manipulados, función –cuasi divina– que ejerce el director y que puede interpretarse como la gran riqueza del arte cinematográfico. Para objeto de este estudio, será

necesario responder a algunos cuestionamientos que surgen a partir de los planteamientos anteriores, refiriéndolos a las cuatro películas seleccionadas. Particularmente, me interesa indagar el tipo de fenómeno que se produce cuando se intercala en el cine, no sólo el lenguaje del teatro, sino su misma interpretación. De esta manera, busco analizar si por medio de estas escenas teatrales se logra transmitir o capturar el aura del teatro bajo un formato y un lenguaje cinematográfico. Además, me propongo explorar si de esta unión o fusión entre teatro y cine surge una nueva producción artística, como ocurre, por ejemplo, en el teatro experimental de Bob Wilson. A su vez, es fundamental para este análisis examinar el propósito que se busca en estas películas con su *mise-en scène* teatral. Por esta razón, me daré a la tarea de estudiar si estas representaciones teatrales reflejan exclusivamente una fascinación autorreferencial o si, a través de ellas, se busca producir y reflejar no sólo una reflexión íntima sobre el cine y el teatro, sino también sobre la realidad que imitan. Finalmente, con el objetivo de construir una reflexión sobre el teatro y el cine españoles durante los últimos sesenta años, exploraré aquello que cada uno de los medios dice sobre el otro, sobre el público y sobre el arte interpretativo.

En suma, en esta disertación pretendo demostrar cómo el teatro desempeña un papel clave en las cuatro películas seleccionadas, que forman parte de la historia del cine español a partir de 1954 hasta el presente. En el caso de *Cómicos*, el teatro funciona como una herramienta política que busca luchar, de manera posibilista, contra la censura y la opresión, mientras que en *Los farsantes* y en *Todo sobre mi madre* es un reflejo de la realidad histórica que se presenta. Particularmente me propongo demostrar cómo en la película dirigida por Camus, el teatro es un reflejo de una sociedad enferma, con deseos de cambio, pero sin voluntad de lucha, mientras que en *Todo sobre mi madre*, por el contrario, se presenta como un espacio de cambio y transformación, reflejo de la democracia vivida a finales de los noventa. Por último, en *Pretextos*

me propongo examinar el teatro como un elemento experimental que funciona no sólo dentro del escenario, sino también fuera de él, como una parte intrínseca de la vida privada. Finalmente, en esta disertación pretendo indagar la evolución del teatro en estas películas, pasando de ser un instrumento político, durante la dictadura, a convertirse, durante los años de la democracia, en una expresión estética y personal que defiende la libertad, la diferencia y la otredad.

Capítulo 1

Cómicos: un teatro y un cine para el cambio

Si las adaptaciones teatrales y el teatro de variedad han sido una constante en el cine español desde sus inicios, no ocurre lo mismo con la introducción de escenas teatrales dentro de la narración cinematográfica. *Cómicos* (1954), de Juan Antonio Bardem, es la primera película española en la cual se introducen escenas teatrales dentro de la trama. Es más, en *Cómicos* el espacio del teatro es el centro de acción y desarrollo de la película. En ella, el director no sólo yuxtapone realidades diferentes en el espacio escénico, la de los personajes teatrales y la de los personajes cinematográficos, sino que también abre el espacio de la escena teatral a los otros espacios físicos del teatro, como bambalinas y camerinos. En este capítulo, me propongo analizar cómo el teatro, entendido como espacio heterotópico en el que se yuxtaponen diferentes sonidos e imágenes, puede funcionar como metáfora de la esperanza política a la vez que como una forma posibilista de transgredir la censura.¹¹ En *Cómicos* la yuxtaposición y el uso del teatro abogan por una realidad/escenario más tolerante en la que existan varias voces, pensamientos y diálogos dentro de un sistema opresivo dictatorial.

Juan Antonio Bardem (1922-2002) nace en Madrid. Sus padres, Rafael Bardem y Matilde Muñoz, así como sus abuelos, sus tías y su hermana fueron todos cómicos. Pese a que Bardem crece dentro de un ambiente teatral, nunca estuvo realmente interesado por unirse a la profesión.

¹¹ Es importante ahora mencionar que los términos “posibilismo” e “imposibilismo” corresponden particularmente al debate sobre la posturas teatrales frente a la censura entre Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo. Los dos autores debatieron sus posturas durante toda la década de los cincuenta en conversaciones personales y en medios académicos. Sin embargo, el debate escrito fue formalmente iniciado por Sastre como respuesta al artículo de Alfonso Paso “Los obstáculos para el pacto” en febrero de 1960, en la revista *Primer Acto*, y a los comentarios hechos por Buero Vallejo sobre el teatro “imposibilista” en un encuentro sobre directores de teatro en el Colegio Mayor de Madrid. En junio del mismo año, Sastre escribe para la misma revista el artículo “Teatro imposible y pacto social,” en el que critica abiertamente la posición *posibilista* del teatro de Buero Vallejo y el pacto social firmado con el Estado por parte de Alfonso Paso, acusando ambas posiciones de acomodaticias. La respuesta de Buero Vallejo, publicada en agosto con el título “Obligada precisión acerca del imposibilismo,” defendía, primordialmente, la idea de un teatro comprometido, pero ideológicamente posible de estrenar. El debate concluyó en octubre del mismo año con el artículo “A modo de respuesta,” de Sastre, en el que defendía el derecho a la absoluta libertad para escribir como único medio de lucha contra la censura.

Sus padres, quienes sólo llegaron a ser actores de reparto, conocían las inclemencias del medio y quisieron, por ello, que Juan Antonio llevara una vida más digna y económicamente más estable que la suya. Cumpliendo su deseo, Bardem termina sus estudios universitarios de ingeniería agrónoma. Es durante sus inicios como estudiante de ingeniería, en 1943, que sus intereses políticos de izquierda se cristalizan al hacerse miembro del Partido Comunista Español, del cual fue militante activo durante toda su vida. Su posición política –particularmente palpable en *Cómicos*– determinará ideológicamente toda su filmografía. En 1947, terminados ya sus estudios universitarios, decide presentarse al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), del cual fue alumno de 1947 a 1950. Aunque escribió y presentó en concurso alguno de sus guiones,¹² sólo fue hasta 1951 que logró, en compañía de su compañero de estudio Luis García Berlanga, codirigir su primera película: *Esa pareja feliz*.

De 1948 a 1954, su trabajo cinematográfico fue principalmente como crítico, ya que hasta 1954 Bardem sólo había podido dirigir dos películas. Su trabajo en revistas tales como *La Hora*, *II Época* (1949-1950), *Índice* (1952-1953) y *Objetivo Revista del Cinema* (1953-1955) tuvo como fin abrirse camino en el medio cinematográfico. Sin embargo, Francisco Cerón Gómez afirma: “Esta tarea de escritor se la planteó con pretensiones de influir en el pensamiento cinematográfico y como una forma indirecta de lucha antifranquista” (33). En *La Hora*, específicamente, perfila su crítica al cine nacional, que considera en crisis, y muestra su preferencia temprana por el realismo como una solución contra aquel cine carente de contenido que se producía entonces en España. Me gustaría recordar que en 1955, esta crítica y diagnóstico al cine nacional fue desarrollada brillante por el director en su famosa intervención durante las Conversaciones de Salamanca: “El

¹² Junto a Luis García Berlanga, por ejemplo, escribió *Cerco de ira* y *La huida* (ambos de 1948) y *El hombre vestido de negro* (1950). Solo, escribió *El cielo no está lejos* (1948), el cual, aunque fue aceptado por la Junta y contaba con un limitado financiamiento de la compañía Finis Terrae, fundada por sus amigos y por él, nunca llegó a realizarse por el temor de Bardem de llevar a todos sus amigos a la quiebra. Finalmente, en 1950 somete *El buen pastor* al concurso de guiones convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, pero tampoco llega a realizarse.

cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, estéticamente nulo, intelectualmente ínfimo e industrialmente raquítico” (Cerón Gómez 70).¹³ La autoría del cine, otro tema constante en la carrera de Bardem, promovió una de las mayores polémicas de la sección de cine de *Índice*. Es importante mencionar que este artículo sobre la autoría fue escrito en 1952, el mismo año en que la Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI) le había negado a Bardem la posibilidad de dirigir *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), del cual era coguionista. Bardem sostenía que el padre del cine era el guionista y no el director. Por esta razón consideraba esencial que el director fuese el mismo escritor del guión –como lo hizo él durante toda su carrera–, pues de esta manera el cineasta podía tener un control total de su obra. Sin embargo, García Berlanga, con quien había escrito el guión original, fue finalmente el director de la película y quien recibió los premios en el Festival de Cannes. La película fue galardonada como mejor guión de humor, lo cual significó para Bardem tanto un premio de consolación como la oportunidad de abrirse camino dentro de la industria. De hecho, el éxito de *Bienvenido, Mr. Marshall* en Cannes tuvo dos consecuencias favorables para Bardem: primero, el estreno comercial de *Esa pareja feliz* (1953), y segundo, la oportunidad de dirigir solo una película por primera vez. *Cómicos*, escrita en 1951, representaba la posibilidad de hablar con total libertad y sinceridad sobre aquello que conocía desde su infancia. Por otro lado, era su gran oportunidad de demostrar al mundo que podía y sabía hacer cine: “Era una carta que no podía perder [...] Yo tenía que demostrar que sabía más que nadie de cine” (Cerón Gómez 102).¹⁴

¹³ Celebradas en 1955, las Conversaciones de Salamanca fueron un encuentro de profesionales del cine –la industria cinematográfica, los organismos del Estado, la crítica y los intelectuales– que se proponían revisar el estado del cine español desde el fin de la Guerra Civil hasta ese momento, con el fin de crear una propuesta que permitiera abrir nuevos horizontes para este medio.

¹⁴ Este comentario, como señala Cerón Gómez, pertenece a la entrevista con Juan Cobos, Juan Miguel Lamet y Félix Martialay en *Film Ideal* 36 (1959): 14.

Basándose en el guión de *All about Eve* (1950) de Joseph Mankiewicz, Bardem escribió la versión del mundo teatral de su familia, *Cómicos*. Se trata de una versión lejana y con fines diferentes a los de Mankiewicz en *Eva al desnudo*, traducción con la que siempre se le ha conocido en España y a la que me referiré en adelante, respetando la ley de traducción de la época.¹⁵ *Cómicos* cuenta la historia de Ana Ruiz (Elisa Galvé), una joven actriz de reparto de una compañía itinerante que sueña con triunfar en su profesión.

La película está dividida en dos partes. La primera de ellas muestra cómo Ana y su compañía representan un tipo de teatro de diversión, sin ningún tipo de relación ni con los conflictos de las personas que actúan en este tipo de comedias ni con la realidad objetiva en que viven. Durante esta primera parte, Ana sostiene un romance con Miguel (Fernando Rey), uno de sus compañeros, quien le propone que se case con él y abandone la compañía, ya que, a su juicio, nunca tendrán la posibilidad de triunfar como actores. En la segunda parte, Ana – roto su compromiso con Miguel– sueña con alcanzar el papel protagonista en la comedia de un nuevo dramaturgo, Ernesto Sánchez Blasco (Rafael Alonso), que promete dar un giro revitalizante al teatro. Sin embargo, sus sueños son derrumbados por la actriz principal y dueña de la compañía, Carmen Soler (Rosario García), quien se apropia del papel. En el momento de su mayor frustración, Ana conoce a Carlos Márquez (Carlos Casaravilla), un empresario teatral exitoso que la invita a ser la estrella de su próxima producción a cambio de sus favores. Resuelta a triunfar, Ana decide aceptar la propuesta de Carlos, pero, por razones de enfermedad de la actriz principal, tiene circunstancialmente la oportunidad de protagonizar antes la nueva comedia de Blasco y

¹⁵ La ley idiomática de 1941, la cual exigía que todas las películas extranjeras fueran dobladas al castellano, llegó a tal grado de rigidez que, por ejemplo, se ordenaba quitar de las salas de cine todos los rótulos, títulos o nombres que no fueran castellanos. De esta forma se exigía la castellanización de todos los nombres de actores en inglés, francés o catalán (Font 38).

triunfar.¹⁶ Aunque su éxito sólo dura una noche, después de haber tenido la posibilidad de mostrar sus capacidades actorales y de experimentar el triunfo, Ana decide rechazar la propuesta denigrante de Carlos y, finalmente, opta por continuar su vida como una actriz de reparto a la espera de otra oportunidad de triunfar bajo sus propios principios éticos.

En última instancia, la vida le muestra a Ana que para alcanzar su sueño no sólo se requiere de experiencia y de suerte, sino también de una esperanza firme que le permita vencer en sus momentos de vacilación y debilidad. La película se desarrolla bajo un formato clásico, en el cual se presenta a una heroína dispuesta a vencer todos los obstáculos para triunfar. Sin embargo, aunque a Ana le es dado interpretar el papel protagónico en la comedia de Blasco, Bardem apuesta por un final anticlimático que rompe con las estructuras clásicas de Hollywood y también con los posibles paralelismos con la película de Mankiewicz, como lo señala Cerón Gómez: “Si lo que en la película americana se describe es la historia de una ambición sin escrúpulos, Bardem lo que retrata es la vocación sincera de una joven” (107).

El final que propone Bardem lo acerca al cine realista y comprometido que siempre defendió en todos sus escritos. Aunque Ana triunfa en su interpretación, su triunfo sólo dura una noche. La desesperanza se perfila, entonces, como el final de la película. Sin embargo, al final de ésta, Ana, como el personaje teatral que interpreta, vence cuando es capaz de rechazar la oferta de Carlos Márquez –quien le ha ofrecido ser la primera actriz de su nueva producción a cambio de que sea su amante– y de asumir su vida con todas sus consecuencias. Si bien la protagonista no tiene la seguridad de que pueda volver a tener otra oportunidad como primera actriz, opta por

¹⁶ La única razón por la que la protagonista puede suplir a la primera actriz de la compañía, doña Carmen Soler, quien interpreta el papel de Mati en la comedia *El cielo no está lejos*, es porque ésta cae enferma y no puede presentarse en la función de la noche. Se llama entonces como reemplazo a Ana para evitar la cancelación de la obra. Pese a su exitosa representación en el papel de Mati –cuya actuación es mucho más convincente y natural que la de la primera actriz–, Ana debe volver a ser una actriz de reparto, ya que al día siguiente doña Carmen se recupera y retoma su papel.

luchar a su manera, como el personaje de la obra teatral. Consecuentemente, decide seguir haciendo papeles de reparto y esperar su oportunidad de triunfar. El final de *Cómicos* se presenta, entonces, como un final no sólo realista, sino también trágico, pero la tragedia en este caso podría leerse, a causa de la similitud con la que funciona en la película, en los términos en que la entendía Antonio Buero Vallejo: “Las grandes tragedias aunque configurasen una desesperación o una contradicción sin solución posible, llevan no obstante dentro el anhelo, la esperanza imbatible del hombre” (*Obra completa* 514). Aunque en la película Ana experimenta tal contradicción en varias oportunidades, la esperanza es tanto el motor principal de su vida como el tema central de la película.

La crítica, en general, coincide en calificar a *Cómicos* como una ópera prima sobresaliente, especialmente en su técnica cinematográfica. De hecho, la película tuvo una excelente acogida nacional e internacional en su momento. En 1954, *Cómicos* fue seleccionada para representar a España en Cannes y, aunque finalmente no ganó el Premio de la Crítica Internacional, la película “gustó y sonó para premio” (Cerón Gómez 108). En España, por su parte, obtuvo el segundo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1955 y, si bien no tuvo un horario estelar, se exhibió durante quince días en el verano, un periodo bastante considerable para una película española de la época. Sin embargo, *Cómicos* ha sido una película desconocida por el público y poco estudiada por la crítica. Me atrevo a sugerir que su olvido y falta de divulgación tienen su origen en la acogida positiva que obtuvo por parte del régimen franquista. Al ser calificada por la Junta de Censura como película de “Interés Nacional,” *Cómicos* se ha percibido injustamente como una película promotora de los valores nacionales del momento.

En *El teatro en el cine español* Ríos Carratalá afirma: “Cada vez somos más conscientes de que el estudio del teatro del siglo XX no se debe hacer sin tener en cuenta el referente cinematográfico” (7). El análisis de *Cómicos* me permitirá, entonces, no sólo entender mejor el teatro de la época desde una perspectiva poco estudiada, sino también reflexionar sobre la opresión y la necesidad de esperanza, individual y colectiva, en la España de los años cincuenta. Es indudable que *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) muestran con una mirada más aguda y abierta los temas de la esperanza y la opresión. Sin embargo, como opinaba Jacques Doniol-Vacroze en *Cahiers du Cinéma*, *Cómicos* era “plus simple, direct, plus austère” (50) que *Muerte de un ciclista*. Considero que para poder hacer un cine socialmente comprometido como el que defendía, Bardem tuvo que valerse en *Cómicos* de un lenguaje posibilista y eficaz, capaz de superar la censura.¹⁷ Por esta razón, desde mi perspectiva, *Cómicos* presenta una forma más sutil y audaz de abordar el tema principal. Si *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor* son la muestra más sincera y comprometida del cine de Bardem, *Cómicos* ofrece el ingenio cinematográfico para sugerir aquello que era imposible decir en voz alta sobre el sistema en aquella época.

La escasa crítica que habla sobre la función del teatro en *Cómicos* ha señalado que éste puede entenderse como una reflexión biográfica, como el mismo director lo afirmaba: “*Cómicos* es como yo la calificaba y la sigo calificando, un documental apasionado del mundo del teatro” (De Abajo 28). Por su parte, Juan A. Ríos Carratalá puntualiza la función descriptiva del teatro en la película y la califica como el mejor retrato de una compañía de la época: “No es casual que sea Juan A. Bardem quien mejor ha reflejado en el cine español la vida de una compañía teatral. Su condición de hijo de unos famosos cómicos le aportaba un conocimiento de primera mano” (12). Marcel Oms, de otro lado, enfatiza el carácter histórico que refleja el teatro dentro de ella: “Dans

¹⁷ A pesar de la censura, Bardem abandona este lenguaje posibilista en sus siguientes películas y decide comprometerse políticamente de manera frontal, con un mensaje abierto y mordaz que claramente critica la sociedad franquista.

Cómicos, Bardem par un constant échange dialectique, fait du théâtre le miroir d'une société; et de la société ambiante le reflet du répertoire" (16). Aunque Juan Francisco Cerón Gómez no especifica la función del teatro en la película, afirma que *Cómicos* es toda ella, un ejercicio de representación (106). Aunque comparto la interpretación histórica y biográfica, considero que ninguna de estas perspectivas ahonda en el carácter subversivo que expone el uso del teatro dentro de la película, aspecto que busco analizar en el desarrollo este capítulo. Es pertinente señalar que al hablar de teatro en *Cómicos* no sólo me referiré al uso de las escenas teatrales, en escena y fuera de ella, sino también al uso de todos los espacios teatrales que se presentan en la película, como, por ejemplo, los bastidores y camerinos.

Cuando se piensa en la forma como Bardem quiebra la barrera física entre escenario y bastidores, en los monólogos y diálogos en los que se yuxtapone la realidad de obras representadas con la vida de los personajes y sus pensamientos a través de imágenes y sonidos, el teatro en la película puede leerse, entonces, como una heterotopía. Originalmente definidas por Michel Foucault como *des espaces autres*, las heterotopías –por ejemplo, el teatro, el cine, los jardines y tapetes persas– son lugares en los que se yuxtaponen en un único espacio varios elementos espaciales incompatibles. El teatro, señala Foucault, “fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres” (17).¹⁸ Las heterotopías desafían y cuestionan aquellos espacios donde habitualmente vivimos, puesto que en ellas se yuxtaponen y existen simultáneamente varias realidades al mismo tiempo. En otras palabras, son espacios que, por su propia definición y naturaleza, retan el orden de las cosas y acogen, como sostiene Heide Sohn, “lo otro” (44). Desde un punto de vista teórico, este análisis pretende

¹⁸ Contrario a *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, en la cual el filósofo había desarrollado una reflexión ontológica sobre el espacio interior –*dedans*– de los sueños, las pasiones, los espacios internos, ligeros y etéreos, en “Des espaces autres” Foucault analiza el espacio de afuera –*dehors*–, un espacio donde se erosiona la vida, a la vez rico y heterogéneo.

explorar cómo el teatro, pensado como un espacio heterotópico, puede interpretarse en *Cómicos* como una herramienta conceptual para luchar contra la opresión, la uniformidad social y la política vivida en la España franquista de los años cincuenta.

Durante el franquismo, las artes de entretenimiento, especialmente el cine y el teatro, fueron vigiladas y censuradas por el régimen debido a su capacidad de llegar e influenciar a grandes masas. Un director de cine o un dramaturgo, especialmente si era de la oposición como en el caso de Juan Antonio Bardem, se enfrentaba al dilema de cómo presentar su obra al comité de censura sin que ésta sufriera demasiado sus efectos. Antonio Buero Vallejo, el director de teatro español más puesto en escena durante el franquismo,¹⁹ partía del principio de que si un dramaturgo deseaba que su obra fuese vista por un público –fin esencial tanto del teatro como del cine– se hallaba en la tarea de hacer un teatro “posibilista.” Aunque el término “posibilismo” no es propiamente utilizado por Bardem, considero que su uso es pertinente para entender mejor históricamente las estrategias utilizadas por el director en *Cómicos* contra la censura.

En el desarrollo de este capítulo exploraré, entonces, cómo a través de la combinación de cine y teatro, Bardem construye una realidad un poco más abierta, capaz de evadir y luchar contra la censura por medio de estrategias “posibilistas” como las escenas y los espacios teatrales. En la primera sección, describiré el contexto cultural y político en el cual se desarrolla la película y sus efectos sobre ésta. En la segunda sección, mostraré cómo *Cómicos*, al yuxtaponer distintas realidades en los espacios teatrales como escenario, bambalinas y camerinos, lucha metafóricamente por realzar la necesidad de apertura y esperanza. Finalmente, en la última sección intentaré demostrar cómo a través de la convergencia de las escenas teatrales y la técnica

¹⁹ Pese a que la mayoría de las obras de Buero Vallejo fueron bien acogidas por el régimen, Buero Vallejo nunca fue parte de éste. Es verdad que en 1971 el dramaturgo aceptó la posición ofrecida por el sistema en la Real Academia Española. Sin embargo, no se puede olvidar que Buero Vallejo también fue condenado a muerte después de la guerra y encarcelado durante siete años por este mismo sistema.

cinematográfica, Bardem construye un espacio heterotópico a partir del cual el espectador puede contemplar una realidad más tolerante.

1.1.1 El contexto histórico de *Cómicos*

Históricamente, *Cómicos* se enmarca en la era de “la segunda victoria” del franquismo o en el fin del ostracismo económico, político y cultural en el cual se había mantenido España desde el final de la guerra civil.²⁰ Dos hechos de envergadura internacional marcan los primeros cinco años de la década de los años cincuenta: la alianza triple con los Estados Unidos y el Concordato con la Santa Sede. Ambos acuerdos, firmados en 1953, año en el que Bardem realiza *Cómicos*, aseguraron la permanencia del régimen dictatorial franquista. Con el fin de mostrar al mundo una imagen positiva, Franco permitió una parcial apertura, al menos a nivel económico y militar. Aunque no se puede hablar de una “apertura” espiritual, cultural o social promovida por el régimen, la inyección económica lograda a través de la alianza con los Estados Unidos no dejó de traer, al menos, una esperanza y un respiro a un país que había permanecido totalmente aislado mientras sus vecinos empezaban a reconstruirse y fortalecerse después de la Segunda Guerra Mundial.

Como afirma Elías Díaz, “[l]a ‘guerra fría’ abierta con toda claridad desde el ‘golpe de Praga’ del 48 tuvo una decisiva influencia en este cambio de actitud hacia España” (61). En 1946, las Naciones Unidas habían tomado la resolución de cortar todo tipo de relación diplomática con España debido a su gobierno fascista. Sin embargo, ante la inminencia de un conflicto internacional desde 1947, el Departamento de Estado norteamericano insistió en la necesidad de

²⁰ El término “segunda victoria,” del cual haré uso en esta sección, es empleado por teóricos como Max Gallo para referirse al levantamiento del veto a España por parte de las Naciones Unidas. Aunque el hecho no representa en sí mismo una victoria, sino una estrategia política por parte de los Estados Unidos, Franco se lo adjudicó como una victoria internacional de su política.

restablecer relaciones amistosas con el gobierno español a causa de su estratégica posición geográfica. España, puerta del Mediterráneo y de los Pirineos, debía ser recuperada en la lucha contra el comunismo. En el mismo año,²¹ el presidente Harry S. Truman, en su famosa “Doctrina,” había defendido ante el congreso estadounidense la necesidad de luchar contra aquellos sistemas totalitarios que impedían la libertad.²² Aunque el pueblo español era dirigido por un gobierno totalitario y la libertad de sus individuos estaba claramente restringida por su Caudillo, “from a military point of view, Spain had too many assets to be ignored, and to be left isolated, let alone alienated” (Liedtke 267). En 1948, con el mismo fin de luchar contra la avanzada soviética, la “Doctrina Truman” se extendió a los países europeos a través del plan Marshall. Por medio de este plan, Estados Unidos se comprometía a restablecer las economías europeas afectadas por la guerra y a salvarlas de la influencia rusa. En marzo de 1949, con la firma del Pacto del Atlántico, se consolidaba abiertamente la alianza defensiva contra la expansión soviética. La guerra fría se afianzaba como una consecuencia evidente de la firma del Pacto y de la creación de la OTAN como su organismo militar. Con la guerra fría abierta, el mundo se convertiría en un sistema político, económico y social bipartito donde los países eran, o debían ser, capitalistas o comunistas.

Bajo la mentalidad bélica de la década de los cincuenta, España debía servir como centro militar a favor de los países alineados en el Pacto del Atlántico. Por ello, “if the U.S. military wanted to make use of installations in Spain, these had to be improved urgently” (Liedtke 270).

²¹ Si bien bajo la presidencia de Harry S. Truman el gobierno estadounidense mostró después de la Segunda Guerra Mundial su censura contra el gobierno franquista, principalmente en su veto de 1946, posteriormente los reparos a las políticas fascistas de Franco fueron puestos de lado en pos de los beneficios geopolíticos, lo que revela una contradicción política y un cinismo ideológico vergonzoso por parte del gobierno norteamericano en su política exterior hacia el régimen franquista.

²² La Doctrina Truman fue una póliza de contención contra el comunismo, en la cual el gobierno estadounidense se comprometía a prestar ayuda militar y económica a Grecia y Turquía para evitar la expansión soviética. En su defensa, el presidente Truman argüía que, de no prestar su ayuda a ambos gobiernos, éstos caerían en las manos del comunismo. Dicha doctrina se convirtió posterior e informalmente en la base de la “guerra fría.”

En otras palabras, si Estados Unidos quería que España fuese realmente beneficiosa para su lucha contra la avanzada soviética, debía invertir en ella y sacarla del retraso económico en que se hallaba. Más importante aún, 1950 se convierte en la “victoria” más grande del Caudillo al haber sido revocado el veto contra España en la ONU. En este sentido, Max Gallo afirma:

Even if the Caudillo still symbolized Francoist Spain, another epoch had begun because new generations were springing up. In this sense, the second victory of Francoism in 1950 was indeed an absolution; it was valid only for the past. (Gallo 197)

En síntesis, particularmente para Gallo, 1950 simboliza históricamente la marca final de la guerra civil. Sin embargo, dicha apertura no se debía en sí misma a un cambio de ideología, sino al estratégico juego geopolítico de la guerra fría. En 1953 se firmarían, finalmente, los acuerdos de mutua defensa, convenio sobre ayuda económica y el acuerdo defensivo entre Estados Unidos y España. En términos comparativos, con relación al resto de Europa, España sólo recibió las migajas del plan Marshall.²³ Sin embargo, el acuerdo triple no sólo salvó la agotada economía nacional, sino que trajo consigo una ola liberal de esperanza cultural y política que tuvo su momento de máximo esplendor en 1955 cuando, finalmente, España fue admitida en la Organización de Naciones Unidas. Aunque estos dos acontecimientos históricos no son directamente expuestos en *Cómicos*, el personaje de Carlos Márquez, el empresario teatral que quiere ‘seducir’ a Ana, la protagonista, puede interpretarse metafóricamente como la ayuda de los Estados Unidos, como lo sugiere Marcel Oms: “L’impresario c’est la solution venue de l’extérieur, c’est le choix de la facilité (C’est l’aide américaine, le plan Marshall en quelque sort)” (15).

²³ *Bienvenido, Mr. Marshall*, de Luis García Berlanga, muestra una crítica mordaz no sólo contra el plan de ayuda económica de los Estados Unidos, sino también contra la sociedad de la España franquista de los cincuenta bajo los efectos de este plan.

La pérdida de la Guerra Mundial por parte de los aliados políticos más importantes de Franco, Italia y Alemania, había dejado a España no sólo sumergida en un aislamiento económico, sino también en un solipsismo ideológico *fascista*. Durante los años del franquismo duro, especialmente en los cinco primeros años de la década de los cuarenta, tanto la masonería y el judaísmo como el marxismo fueron perseguidos intensamente por la dictadura, puesto que Franco les atribuía a ellos la pérdida del espíritu español y los consideraba posibles fuentes de conspiración. En 1940, por ejemplo, puso en vigencia la Ley de la Represión de la Masonería y el Comunismo.²⁴ Elías Díaz comenta:

La obsesión era entonces la defensa de la ortodoxia (religiosa y política), casi siempre muy estrecha y dogmáticamente entendida; a su vez, la imposición de una absoluta unidad y uniformidad ideológica, donde la libertad intelectual, gravemente disminuida, posee muy escasas posibilidades de acción. (23)

Sin embargo, como consecuencia previsible de la alianza con los Estados Unidos, de la aceptación de España por parte de las Naciones Unidas (1955) y, claro está, de la alianza con la Santa Sede, durante la nueva década Franco focalizó su lucha exclusiva y concienzudamente contra la causa roja, convirtiéndola en su gran cruzada ideológica.

Me gustaría pasar ahora a mencionar el cambio de política cultural desarrollado durante los primeros años cincuenta. Al final de la guerra civil, con la victoria del bando rebelde y la institucionalización del régimen franquista en España, la voz del “otro,” del vencido, fue completamente silenciada. La muerte, el exilio, el encarcelamiento y la censura fueron las consecuencias más directas que vivieron los intelectuales en oposición al sistema. Por su parte, la

²⁴ La Ley se sustentaba explicando que tanto en la pérdida de las colonias españolas como en las guerras de independencia y en las guerras civiles que había afrontado España, así como en la caída de la monarquía y en los crímenes de Estado se hallaba siempre la acción conjunta de la masonería y las fuerzas anárquicas conspirando contra el Estado (Gubern, *La censura* 34).

cultura oficial rompió todo lazo con la cultura europea de raíz liberal dejando al país en un aislamiento cultural paralelo al económico. La cultura, especialmente las artes del entretenimiento como el teatro y el cine, tuvo esencialmente una función: servir al aparato del Estado para difundir sus ideas. Más precisamente, la cultura oficial tuvo durante aquella época un propósito netamente propagandista. Si bien durante el franquismo existieron paralelamente un teatro comprometido y un teatro de diversión, el Estado controló asiduamente el primero y privilegió el segundo. Como afirma William Giuliano, autores reconocidos del teatro de diversión, como Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte, José María Pemán y Alfonso Paso (durante la década de los cincuenta), escribían fundamentalmente para que el público pasase bien el rato y recibiera un final feliz (15). En otras palabras, lo que fomentaba el franquismo era la puesta en escena de comedias ligeras o clásicos del Siglo de Oro completamente alejados del contexto histórico en que se vivía. Se presumía que de esta forma se podían evitar temas controvertidos –tales como la vida política, la sexualidad, los dogmas religiosos– o aquellos que favorecieran una visión del vencido. Por eso, temas como “lo trágico de la vida, los problemas del hombre actual, las angustias del ser humano y las catástrofes que le amenazan [...] no se desarrollan a menos que el desenlace sea feliz” (Giuliano 15) en el teatro de diversión.

Por su parte, como sostiene Domènec Font, el cine “Junto con la Iglesia y el fútbol llegaría a monopolizar [...] la industria del ocio, convirtiéndose por sus especiales características en el aparato ideológico cultural dominante” (27). Se hizo del cine, principalmente, una apología de los valores fascistas como la raza, la familia, la religión, la moral y la patria. Por ello se privilegiaron géneros como la fazaña,²⁵ el folclórico y, posteriormente, el policiaco, haciendo de éste un cine

²⁵ La fazaña se caracteriza por su exagerado tono nacionalista, en el cual se exaltan las grandes gestas castellanas de héroes, reyes, conquistadores y santos. Asimismo, se identifica por una sobrevalorización del héroe, a partir de la cual se consolida el mito del guerrero y, por extensión, el mito del jefe, del caudillo, del terrateniente. Tanto el género histórico como el misionero, subgéneros de la “fazaña,” desfiguran y vulgarizan los hechos históricos y promueven

evasivo totalmente alejado de la realidad. En la fazaña, por ejemplo, sobresalieron títulos como *Reina santa* (1947) de Rafael Gil, *La princesa de los Ursinos* (1947) de Luis Lucia, *Misión blanca* (1947), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* y *Alba de América* (ambas de 1951), todas ellas de Juan de Orduña. Por su parte, el folclorismo, en especial la “españolada,” tuvo su apogeo en películas como *El traje de luces* (1947) de Edgar Neville, *Brindis a Manolete* (1948) de Florián Rey y *Currito de la Cruz* (1949) de Luis Lucia.²⁶ En 1955, durante las conversaciones de Salamanca, Juan Antonio Bardem se referiría a este tipo de cine como “intelectualmente ínfimo” y “socialmente falso,” ya que era completamente alejado de la realidad y acomodaticio a los propósitos políticos del régimen. Para Bardem, en contraposición, el cine debía actuar como testimonio social, como lo menciona en su autobiografía *Y todavía sigue*: “He querido siempre dar testimonio crítico de un aquí y un ahora. Porque el cine o será testimonio o no será nada” (369). Es por ello que su elección, como se puede ver desde *Cómicos*, privilegiará un cine realista, didáctico, capaz de llegar a una audiencia y comprometerse con ella ideológicamente.

A pesar de la castración oficial de los cuarenta, la “otra” cultura, particularmente la literaria, logró sobrevivir en el exilio o dar algunos brotes excepcionales que fueron aceptados por el Estado, como es el caso de *Nada* (1945) de Carmen Laforet e *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo.²⁷ Sin embargo, durante los diez primeros años del franquismo, “la

una doctrina nacionalista y colonialista. La “fazaña” se caracterizó por ser un cine de baja calidad técnica y artística y poco apreciado y consumido por el público, pero financiado e impuesto por el sistema (Font 81, 87).

²⁶ La *españolada*, término peyorativo con el que se conoce a las películas en las cuales se exageran y falsean las costumbres españolas, tiene su esplendor durante los cuarenta. Principalmente se hace mofa de todo aquello que no fuera castellano, creando las famosas “baturradas” y “andaluzadas,” en las cuales se quiere recordar “que el hombre aragonés y andaluz son unos pobres desgraciados, víctimas de la mala suerte y el azar” (Font 100). Todas estas caracterizaciones crean estereotipos y niegan la riqueza cultural catalana, gallega, andaluza o vasca.

²⁷ Ambas obras, tanto la novela de Laforet como la pieza teatral de Buero Vallejo, no solamente fueron aceptadas, sino que fueron ganadoras de premios: la primera, del Nadal; la segunda, del Lope de Vega. Es importante recordar, también, que ambas obras se escriben y son admitidas por la censura en la segunda mitad de la década de los cuarenta.

libertad intelectual, gravemente disminuida, posee muy escasas posibilidades de acción” (Díaz 23). Refiriéndose específicamente a la situación cultural de España, Jordi Gracia afirma: “A la altura de 1950 nada es sustancialmente distinto de diez años atrás y sin embargo algunas cosas van a empezar a cambiar” (43). Para Gracia, dicho cambio es un efecto del “puro mandato histórico” (43) y no una consecuencia directa de la apertura internacional o de una política oficial, como lo es para Díaz. Más que dar cuenta de las razones de dichos cambios, Elías Díaz explica la diferencia de éstos:

De una etapa “existencialista,” más dramática y angustiada, con predominio de planteamientos de carácter filosófico-humanista y un “pathos” ético para “épocas de escasez” (postguerra española y europea), a una etapa “neopositivista,” más opulenta y segura de sí misma, con predominio de un “pathos” ético para “épocas de crecimiento y abundancia.” (80)

La nueva generación –los hijos de la guerra que no habían luchado, pero habían crecido bajo el hambre y la miseria, en una España descompuesta y dividida– se afianza como una generación que quiere cambios sociales, políticos y culturales y los exige al régimen establecido. Si bien su finalidad no fue derrocar el sistema, esta generación, a la cual pertenecía Bardem, logró cuestionarlo pese a la censura y, hasta cierto punto, crear de una forma “posibilista” o “imposibilista” un arte comprometido con su realidad social. Aunque existe una diferencia radical entre ambas posturas, considero que ambas concretizan la posición de muchos artistas, especialmente de dramaturgos y cineastas de oposición, frente a la censura, como es el caso de Bardem. H. J. Neuschäfer afirma que la polémica entre “posibilismo” e “imposibilismo” tiene su origen en el hecho que “a Buero le interesaba escribir obras de teatro ‘realizables’ dentro del marco de los condicionamientos impuestos por el poder de aquella época, mientras que Sastre

aceptaba conscientemente la prohibición” (138). Buero Vallejo defendía, principalmente, la necesidad de llegar al público, aunque para ello tuviese que utilizar estrategias o mensajes camuflados para poder expresar su mensaje: “Propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, en ‘situación’; lo más arriesgado posible, pero no temerario” (*Obra completa* 674). Por el contrario, Alfonso Sastre sustentaba que debía escribirse un teatro con absoluta libertad: “No hay esa libertad, pero hagamos de algún modo como si la hubiera, con lo que podemos llegar a saber en qué medida no la hay y, de esa forma, luchar por conquistarla” (18). Para Sastre, escribir aceptando la censura como principio significaba pactar con el sistema para convertirse en última instancia en parte del mismo. Es más, significaba aligerarle el trabajo al sistema oficial y caer en el riesgo mayor de autocensurarse. Al respecto, en su conversación con Francisco Caudet, Sastre dirá: “Yo era contrario a eso [a la autocensura], por tanto, defendía estar siempre llegando a las fronteras de lo imposible, haciendo más bien un teatro que fuera imposible, pero posibilitando ese teatro, actualmente quizás imposible, por la acción de todos” (Caudet 61).

La posición de Sastre muestra abiertamente una lucha frontal contra la censura franquista. Por más que la posición “imposibilista” lograra su fin político, la denuncia social y, por añadidura, realizara un teatro comprometido con una postura decidida contra el sistema, perdía su fin último como arte de espectáculo: llegar al público. Buero Vallejo desaprobaba rotundamente todo arte que fuera contra las leyes de la propia realidad. Es más, rechazaba las expresiones de teatro “con declaraciones provocadoras, con reclamos inquietantes y abundantes, y que pueden tristemente llegar aún más lejos en su divorcio de la dialéctica de lo real: a hacer imposible un teatro... posible” (674). Si bien para Sastre la equivocación de Buero Vallejo fue adaptarse al sistema al “ejercer su trabajo desde el punto *posibilista*” (Caudet 62), su propio error, considera,

fue su radicalismo, “porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad” (Caudet 62). El debate entre Buero y Sastre, independientemente de ser esencial para la comprensión ideológica de la época, deja abierta una realidad cultural: el éxito, mas no necesariamente la calidad de una obra teatral o una película, depende en última instancia de su posibilidad de ser vista por un espectador. Si bien, como explica H. J. Neuschäfer, es sobre todo gracias a estos dos dramaturgos que surge dentro de la España franquista un teatro que “se concebía a sí mismo como institución político moral” (137); también es cierto que “de ambos autores, Buero Vallejo fue el que cosechó mayor éxito, aunque sólo sea porque sus obras fueron menos prohibidas que las de Sastre” (Neuschäfer 138). Mostraré a lo largo de este capítulo cómo la posición de Juan Antonio Bardem en *Cómicos*, a pesar de ser profundamente comprometida y directa como la de Sastre, se vale de tácticas “posibilistas” como las de Buero para evitar la censura y llegar, de esta manera, al público. A continuación pasaré a analizar el sistema de censura como elemento histórico e ideológico fundamental para entender el contexto en el cual se escribe y realiza *Cómicos*.

1.1.2 La censura: el obstáculo contra el que hay que luchar

En 1951, momento en el que se llevaban a cabo las conversaciones con Estados Unidos, se fundó el Ministerio de Información y Turismo. Su tarea principal fue promover el turismo como fuente primordial de la economía y a su vez controlar toda la información: “En contraste con la modernización de la economía durante este período, se produjo en cambio un estancamiento de la censura y de las restricciones a la libertad de información y expresión” (Gubern, *La censura* 78). El nuevo Ministerio tenía el objetivo contradictorio de ser, simultáneamente, el ministerio de mayor proyección y sentido progresista del gobierno y la entidad encargada de reprimir y

controlar toda fuente de progreso cultural e intelectual. Bajo su supervisión se creó la Dirección General de Cinematografía y Teatro y, como un ala de ella, en el año 1952 se fundó la Junta de Clasificación y Censura de películas. La nueva Junta debía cualificar la producción nacional y establecer las categorías de protección que se estimaran necesarias (Font 137). La nueva Dirección General fue una de las más estables, puesto que rigió el control de la censura de 1951 a 1962. Sin embargo, su función fue la misma que la de todas las demás entidades que ejercieron la censura desde 1938. En suma, se encargó de vigilar, castigar y corregir los mensajes políticos y religiosos y la moral sexual que se mostraba en las películas. Este sistema inestable, jurídicamente ilegal y mañoso, es contra el cual se enfrenta Juan Antonio Bardem durante la década de los cincuenta. Es precisamente en esta década, la más floreciente y premiada de su carrera, cuando también es más controvertida la censura contra su obra, ya sea apoyándola con el premio de Interés Nacional –como es el caso de *Cómicos* (1953)–, o prohibiéndola –como con *Muerte de un ciclista* (1955)–, o negándole el permiso de participar en festivales internacionales –como es el caso de *Calle Mayor* (1956)–.²⁸

Como apunta Román Gubern, la censura como término jurídico es “una restricción de la libertad de información y/o expresión” (*La censura 2*), el cual “contempla específicamente representaciones, o símbolos. Es decir, mensajes y no acciones” (*La censura 2*). Al ser los mensajes y no los actos aquellos que deben ser evaluados y corregidos, la censura se ejecuta en un

²⁸ *Cómicos* fue declarada de Interés Nacional por la Junta de Clasificación y Censura de marzo de 1954. Gracias a dicho premio se le concedió una protección económica equivalente al cincuenta por ciento del costo de su producción (Cerón Gómez 104). Por su parte, a pesar de estar ya terminada, *Muerte de un ciclista* fue prohibida por la Junta, ya que esta consideró que no se habían corregido las deficiencias del guión (Cerón Gómez 126). Con relación a *Calle Mayor*, aunque Bardem había concluido la película y había efectuado todos los cortes que se le ordenaban, la Junta le negó el permiso de enviarla al festival de Venecia con la falsa excusa de que no estaba terminada (Cerón Gómez 141). Es también conocido el hecho de que durante el rodaje de *Calle Mayor*, Bardem fue detenido por la Dirección General de Seguridad de Madrid y se le acusó de delito de opinión. Aunque en este hecho no tuvo intervención directa la Junta de Clasificación, para estos años ya era manifiesto que Bardem se había convertido en *persona non grata* para el sistema.

terreno movedizo, en el cual no hay límites claros, puesto que el juicio sobre la intención del mensaje se realiza desde la lectura personal del individuo o gobierno que la ejerce. De hecho, en su intervención durante las Conversaciones de Salamanca en 1955, Bardem “instaba a la administración a cambiar su política cinematográfica, lo que incluía la elaboración de un código de censura donde, al menos, estuviese claro qué estaba permitido y qué no” (Cerón Gómez 52). Desde el medio teatral, al igual que Bardem, Buero Vallejo lamentaba la arbitrariedad y contradicción con que funcionaba el aparato de censura: “Creo que se puede objetar, ante todo, la vaguedad de sus normas, que permite aprobar, pero también prohibir, casi cualquier cosa, y las desigualdades de criterio que ello ha comportado en la práctica” (*Obra* 462).²⁹

Veinte años después de las Conversaciones de Salamanca, Bardem retoma su posición sobre la censura en “Una reflexión sobre la causa cinematográfica.” En este ensayo –el escrito más abierto contra la censura de un director cinematográfico de la época– Bardem afirma que la censura nunca opera, en ningún país del mundo, según leyes dictadas por el poder legislativo, sino que se ejecuta bajo criterios personales establecidos por el poder ejecutivo:

Este tribunal –que no es nunca *elegido*, sino *nombrado*– juzga y condena a esa persona moral que es la obra de arte cinematográfica según simples *criterios*, a menudo criterios personales, de casta, de religión, de partido o de razones de Estado. (24-25)

Bardem reprocha el hecho de que la censura nunca se basa en los beneficios o males que la obra pueda causar, y por los cuales debería ser juzgada, sino que, por el contrario, se juzga a partir de la buena o mala intención que el censor encuentra dentro del mensaje. La película, como menciona, “no es juzgada (absuelta o condenada) sobre los hechos (beneficiosos o nocivos) de los

²⁹ En esta anotación Buero Vallejo se refería específicamente a su obra *Aventura en lo gris* (1954), prohibida durante cinco años por la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

que eventualmente se le podría hacer responsable, sino sobre los que eventualmente es susceptible de provocar” (*Arte* 25). Como explica Bardem, la Junta Censora no actúa obedeciendo los criterios de un código establecido, sino basándose en las intenciones que puede tener la película según el criterio del censor. Por esta razón resulta extremadamente difícil que un comité de censura juzgue una película sin caer en la arbitrariedad. Asimismo, es prácticamente imposible para un director poder debatir frente a la Junta Censora aquello que ésta considera bueno o malo para el público. Para Neuschäfer, la legitimación de la censura durante el franquismo tiene su origen en la forma en la que Franco se posiciona como Caudillo y cabeza del Estado: “La misión principal del Estado y de su Caudillo consiste en preservar la integridad de esa trinidad [Dios, patria y familia] en las mentes de sus súbditos y defenderla de las diabólicas asechanzas del racionalismo aniquilador de los valores” (53). El Estado, como padre y guía, se ve, consecuentemente, con el derecho y obligación de cuidar “las relaciones intelectuales y comunicativas entre sus miembros” (Neuschäfer 53). La censura existe, pues, porque el Estado considera a sus súbditos como seres inferiores e intelectualmente incapaces de reconocer por sí mismos el bien y el mal, lo que corrobora la queja de Bardem contra la Administración: “De un modo absolutamente unilateral, considérase al profesional creador del cine y al espectador como moral e intelectualmente *inmaduros*, incapaces de decidir o escoger por sí mismos entre el bien y el mal” (Bardem, *Arte* 6).

Bajo un sistema de control antidemocrático y carente de codificación como lo fue la censura franquista, un autor o un director no podía predecir los riesgos que su obra podría sufrir. Es por esta razón que los artistas de oposición de la época, inclusive los “imposibilistas” como Sastre y Bardem, tuvieron que valerse en algún momento de estrategias que les permitieran

construir un arte de oposición.³⁰ Desde una lectura freudiana, Neuschäfer señala que la censura opera tres efectos: a) obliga a emplear expresiones indirectas; b) modera el discurso haciéndolo parecer más inofensivo de lo que realmente es; c) camufla, disfraza y cifra la comunicación (55). Estos tres aspectos revelan algunas estrategias “posibilistas” utilizadas por Bardem para luchar contra la censura.

1.2 Los espacios teatrales (la transgresión de los espacios teatrales)

En esta sección trato de demostrar cómo al hacer concurrir distintas realidades en los espacios teatrales, como son el escenario, las bambalinas y los camerinos, *Cómicos* muestra metafóricamente el espacio teatral como un antídoto contra el ambiente claustrofóbico que refleja la realidad histórica. *Cómicos* ubica al espectador en un mundo donde casi toda la trama ocurre en un teatro completamente cerrado donde no se muestra el público, donde las escasas calles que se ven no se transitan, donde los pocos cafés que se frecuentan no permiten ver al exterior y los trenes que se toman no muestran pueblos desde sus ventanas, ya que se diluyen en imágenes borrosas. Marcel Oms sugiere que el mundo que habitan estos comediantes es un reflejo de la misma España:

La plupart du temps l'univers des comédiens est un univers fermé suscitant sa propre chaleur et devenant le bouillon de culture de ses propres microbes ... Ce monde c'est l'Espagne; et les comédiens ne sont que le reflet de la société espagnole. (15)

³⁰ Al respecto, Sastre le comentaría a Caudet: “Al escribir *La mordaza* me planteé ser más cauto, el ser posibilista, el intentar hacer una especie de metáfora, de tal manera que pudiera conseguir hacer una protesta sobre la mordaza, sobre la mordaza que estábamos sufriendo, a través de una historia que tuviera suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir” (35).

Es más, al introducir un uso reiterativo de los primerísimos planos y, principalmente, del rostro de Ana, Bardem enfatiza la importancia del mundo interior y exige, a través de la cámara, que se siga su mirada. Tanto la ausencia de exteriores en la película como el uso repetido de primeros y primerísimos planos, así como también el uso de monólogos en voz en *off* que sólo traducen los pensamientos de Ana, conducen al espectador a un mundo que no parece tener ni salida ni esperanza. Si, como Walter Benjamin afirma, en el cine, a diferencia de la pintura –el pintor guarda una cierta distancia de la realidad, en su trabajo– el camarógrafo penetra íntimamente en la realidad que captura con su cámara. Existe, consecuentemente, una diferencia esencial entre el tipo de imagen que se obtiene a través de estas dos artes, ya que la imagen alcanzada a través de la cámara está formada por múltiples fragmentos (234). Se puede sugerir, entonces, que en *Cómicos* la posición del espectador no sólo es completamente fragmentada y obligada a la introspección, sino también forzada, por la cámara, a sentir la misma asfixia que los personajes.

Aunque el mundo que muestra Bardem es un mundo que exclusivamente mira al interior, psicológica y espacialmente, el interior físico no representa un espacio íntimo, personal o acogedor. Por el contrario, el espectador se encuentra dentro de un mundo artificial, en permanente construcción, donde nada permanece y donde todo y todos pueden ser rápidamente reemplazados. Además, es un espacio donde una realidad se construye sobre otra en un mismo escenario, donde se bajan telones y deshacen paredes tras las cuales hay otra realidad más precaria: la de las bambalinas. La cámara, que normalmente es estática cuando muestra los diálogos entre los personajes o que, a partir del montaje, corta para crear mayor cercanía y continuidad entre los personajes, se mueve ágilmente entre bastidores y escenario siguiendo los pasos de los técnicos, de los actores, dejando ver, de forma casi documental, el teatro en su totalidad. En síntesis, Bardem presenta tanto lo externo del teatro a través del escenario y los

decorados para cada obra teatral, como también lo interno de ese teatro constituido por las bambalinas y los camerinos, creando para el público cinematográfico un espacio abierto, sin fronteras, al menos al interior del teatro.

Como señala Martin Esslin, “[t]he most obvious function of the set or decor is an informational iconic one [...] provides much of the basic expositional information for the spectator’s understanding of it by indicating its place and period” (73). No es casual, pues, que el decorado fundamental en las comedias de diversión o evasión en la primera parte de la película sea elaborado con cortinas, columnas griegas, sofás, espejos, tapetes y lámparas elegantes para mostrar un ambiente de opulencia, fiesta y diversión, mientras que en la comedia *El cielo no está lejos*, el decorado “está reflejando una puesta en escena distinta a la de las artificiosas altas comedias que vimos en la primera mitad de la película” (Ríos Carratalá 25). La escenografía refleja un ambiente familiar, acogedor. Se muestra, por ejemplo, una chimenea, y retablos baratos remplazan los grandes telones renacentistas del inicio. En suma, el decorado muestra un cambio entre dos estilos de teatro. En la nueva comedia, la escenografía se caracteriza por un toque de sencillez, de tiempos de escasez, con un énfasis en la iluminación y en el uso geométrico de los espacios, y no por los decorados pomposos, alejados a la realidad de la posguerra, propios de las comedias de diversión.

El vestuario, como otro elemento fundamental de la puesta en escena, también cambia entre estos dos tipos de teatro indicando tanto el cambio de tiempos como el tipo de personajes. En las comedias de la primera parte se proyecta una sociedad aristocrática y burguesa que siempre se encuentra en actos sociales. El vestuario, por ello, resalta un ambiente de fiesta y frivolidad. Los personajes femeninos llevan vestidos largos de lentejuelas y los hombres usan smoking o trajes militares. Dentro de este mundo de la alta clase social, la clase media no existe y la obrera

sólo se percibe a través de las figuras silenciosas de sirvientas y mayordomos elegantemente uniformados que llevan y traen recados, copas de vino o sólo obedecen las instrucciones de sus señores.

Por el contrario, en la comedia *El cielo no está lejos*, la cual representa un nuevo tipo de teatro, el vestuario refleja no sólo el cambio social, ya que se representa a la clase media, sino también un cambio generacional de actitud. Mati, por ejemplo, lleva pantalones. Este simple hecho del personaje teatral refleja a su vez un cambio radical en la actitud de Ana, ya que es la primera vez que la vemos liberada, decidida, dispuesta a hacer todo por su sueño, semejándose al personaje de *Eva al desnudo*. A nivel teatral, los trajes elegantes de las comedias han quedado atrás, así como también han desaparecido los trajes sastre con los que se vestía a Ana en las pocas salidas con Miguel. El uso de los pantalones corresponde al momento en que Ana está seriamente considerando ser la querida de Carlos Márquez, después de habersele negado el papel de Mati. Es importante mencionar que para la época, inicios de los cincuenta, no era común este atuendo masculino en las mujeres “bien” españolas lo que refuerza, escenográficamente, la actitud audaz que Ana ha tomado y su clara intención de lograr su sueño. Consecuentemente, no es con gabardina ni con traje sastre, sino con pantalones que Ana le afirmará impetuosamente a Marga (Ema Penella), su mejor amiga y compañera en el teatro, que ya no le importa la forma de triunfar: “Puedo triunfar y quiero, no me importa cómo.” Por medio del vestuario, Bardem yuxtapone la realidad del personaje teatral al personaje cinematográfico, lo que de nuevo llama al espectador a entender la obra teatral como una *mise-en-scène* de la película. El vestuario igualmente reforzará en la última escena la idea de retorno a su propio ser. Aunque Ana ha cambiado a través de su viaje por el espacio teatral de las obras, al final de la película, el vestuario utilizado por la protagonista –gabardina y el traje sastre–, confirma, como sus mismos actos, su

decisión ética, ya que elige seguir siendo la mujer comprometida del inicio. En suma, el vestuario en la película no es simplemente un decorado, sino un lenguaje más para expresar el recorrido moral que ha vivido el personaje.

Por su parte, no es extraño que el decorado de la parte interna del teatro, las bambalinas, esté hecho de escaleras, columnas de madera, barrotes que sostienen todo el andamiaje semejando un esqueleto, aquello que sostiene el decorado y encubre para el público teatral la creación de la ficción. No es tampoco casual que en casi todas las escenas se presenten cortinas o haya puertas por donde los personajes cruzan de una realidad, espacio teatral del escenario, a un espacio intermedio, como es el de bambalinas, para luego pasar a un espacio más íntimo, como lo es el camerino. Las bambalinas, como un espacio límite entre la realidad escénica y la vida, es un espacio que esconde, pero a su vez perfila o permite imaginar otra realidad: “A threshold always points in two directions, because it simultaneously connects and separates –a border can be crossed precisely because a division always implies spatial proximity” (Elsaesser y Hagener 37). En *Cómicos*, las bambalinas son, también, una forma de luchar contra un sistema opresivo, de mostrarnos no sólo un espejo de la realidad, como lo son las obras teatrales, sino también de integrar realidades extrañas las unas a las otras. El ejemplo más contundente de ello en la película se presenta en el segundo cuadro teatral, antes y después de que Ana reciba la noticia de que no interpretará el papel de Mati. En el momento previo a la entrega del papel, mientras espera su momento de entrar en escena, se encuentra ansiosa por saber si ya han entregado los papeles de *El cielo no está lejos*. Rompiendo con todas las expectativas, Ana decide no entrar en su momento y correr tras las bambalinas para buscar su papel, lo que despierta la intranquilidad y el gesto de desaprobación de todos sus compañeros. En ese instante, el mundo de la escena colapsa por unos segundos, Doña Carmen y don Antonio (Mariano Asquerino), los primeros actores y dueños de la

compañía, no saben qué hacer, improvisan algunas líneas (meten algunas morcillas en lenguaje coloquial), se quedan callados por unos instantes hasta que Ana entra corriendo y dice las palabras esperadas. Sin embargo, en ese momento de quiebre en la realidad teatral se escuchan los murmullos del público –invisible durante la película– con un sonido diegético, enfatizando la extrañeza de la situación. De nuevo fuera de escena, Ana corre donde el administrador para pedirle que le entregue su papel.

Bardem yuxtapone en esta toma los diálogos de la escena teatral con lo que ocurre entre Ana y el administrador creando un espacio heterotópico. Extradiegéticamente, se escucha la música de unos violines que subrayan la decepción y se yuxtapone a este sonido la risa exagerada y malévola de Doña Carmen en escena, sugiriéndole al público cinematográfico que es ella quien le ha robado el papel a Ana. Mientras el público del teatro no puede ver lo que ocurre entre bambalinas, el público del cine ha seguido los pasos de Ana entre los bastidores, ha contemplado su esperanza y, también, su decepción. En otras palabras, el público ha cruzado la línea teatral entre la ficción y la realidad del personaje contemplando un espacio totalmente abierto hacia el interior del teatro. En vez de encubrir, las bambalinas en *Cómicos* desenmascaran, muestran la totalidad. Por ello, a continuación, sin hacer ningún tipo de corte, la cámara sigue a Ana por estos corredores llenos de cables y paredes de cartón que muestran lo artificial, hasta llegar detrás de las cortinas. De forma imprevista, la cámara cruza con la protagonista el telón entrando en escena, no como el personaje teatral de la comedia de diversión *Cuando brillan las estrellas*, sino como Ana Ruiz, la actriz. El parlamento del personaje debe decir: “Perdonarás que haya tardado,” pero son los otros miembros de la compañía, don Antonio, Jesús (el apuntador) y Manuel (el ayudante de escena), quienes, estando en el escenario, en el proscenio y entre bambalinas respectivamente, insisten en que las diga, sin ningún resultado. La cámara deja de ser una sombra que sigue los

pasos de Ana por bambalinas para convertirse, por medio del montaje continuo, en una guía clara y fragmentaria de aquello que el director quiere enfatizar. Uno a uno, se ve a estos personajes expresar corporal y facialmente su ira, su frustración, los nervios ante el quiebre de la ficción, por medio de planos medios que contrastan con la toma de Ana. En un primerísimo plano del rostro, Ana mira desafiante a Doña Carmen y luego, como si no estuviese en escena, se vuelve y sale por la misma cortina, mientras José Luis debe entrar apurado a decir su parlamento y restituir la ficción teatral.

En esta escena, Bardem rompe la segunda línea teatral, creando un espacio visual completo donde se yuxtaponen la realidad de la obra teatral y la realidad del personaje. Como sugieren Elsaesser y Hagener: “screens hide and protect, but they also open up and reflect. Screens are (semi-permeable) membranes through which something might pass, but they can also keep something out: they act as a sieve and filter” (39). Es precisamente ese filtro el que transgrede Ana quebrando la fantasía teatral y dejando al desnudo la realidad total para el público del cine. Como explica Heide Sohn, “the heterotopia opens up pathways for the deconstruction of sameness and its subversion, becoming the antidote against the erasure of difference” (47), puesto que son espacios que, por su propia definición y naturaleza, retan el *orden de las cosas* y acogen “lo otro” (44). En la película, es esta confrontación y yuxtaposición de realidades la que nos permite demostrar que *Cómicos* se muestra como una película capaz de retar y quebrar un sistema rígido e impenetrable, convirtiéndose en un remedio contra la homogeneidad, contra lo establecido.

Es importante mencionar que a través de la escena en que Ana se niega a decir las palabras que le corresponden en la obra de teatro, Bardem puede dar prioridad a la vida del personaje cinematográfico frente a la del personaje teatral, lo cual crea una rebelión contra el poder

ilimitado de Doña Carmen en la compañía, la cual, a su vez, metafóricamente se podría considerar como una pequeña revolución en contra del sistema dictatorial del momento. Esta rebelión, me gustaría sugerir, representa de una forma “posibilista” un llamado a luchar contra la opresión del dictador, quien, al igual que Doña Carmen, justifica todos los atropellos en contra de los súbditos. Dicha estrategia permite recordar los mecanismos “posibilistas” de Sastre en *La mordaza*, como le explicaba el dramaturgo a Caudet:

La puesta en escena era, como el juego de los actores, naturalista, pero había un momento en que el tono de la dicción cambiaba y el personaje decía algo así como “En esta casa no se puede vivir” ... “Aquí parece que no ocurre nada” ... “Algún día esto va a estallar y será un día de sangre”... lo decíamos como jugando, pero ahí estaba lo que queríamos decir. (Caudet 35)

Se ve una similitud entre las palabras de la obra de Sastre y las palabras de Doña Carmen a Ana cuando ésta, renunciando a la compañía tras su decepción, le dice que le ha quitado su papel: “No es mía la compañía, no es mío el dinero, no soy aquí la dueña de todo, es mi casa y puedo hacer lo que me dé la gana, puedo hacer lo que quiera y quiero hacer ese papel.” Si *La mordaza* se servía de un cambio de dicción y de iluminación para poner el énfasis en la situación de opresión vivida por los españoles, en *Cómicos* el dramatismo reforzado, característico de una interpretación acartonada de las palabras pronunciadas por Doña Carmen y el uso simultáneo del primerísimo plano de rostro de la actriz, muestran de una forma “posibilista” que el poder ilimitado no es el de Doña Carmen, sino el de un dictador. La casa –el teatro– era la misma España en la que el dictador movía los hilos a su antojo. Sin embargo, como Ana, el público podía elegir oponerse a la tiranía o, al menos, denunciar sus abusos y quebrar la ficción de un mundo perfecto.

Finalmente, me gustaría revisar el uso de los camerinos como espacio heterotópico en la película. A diferencia de las bambalinas, que netamente constituyen un espacio de intersección entre dos mundos, el camerino es un espacio del cual los actores tratan de apropiarse. En la película, por ejemplo, los actores cuelgan allí las fotos de sus actores favoritos.³¹ El camerino tiene un fin doble: de un lado, es un espacio de espera entre la realidad escénica y la realidad de la vida del actor; del otro, es un espacio de transformación por la cual el actor deja de ser él mismo para convertirse en otro. En esencia, el camerino puede considerarse como un espacio intermedio o de transición. Marc Augé describe como espacios en transición, o *non-lieux*, aquellos lugares donde nadie permanece, pero en los cuales pasamos cada vez más tiempo; lugares como los aeropuertos y los centros comerciales (79). Se podría suponer que, por extensión, en el mundo escénico, los camerinos cumplen una función similar.

Sin embargo, quisiera proponer que el camerino en *Cómicos*, más que ser un espacio de transición, un *non-lieux*, es un espacio heterotópico. Lo que pareciera simplemente un chiste o un reproche, las palabras del socio capitalista de Marga: “Nena, sólo quería saber si pensabas quedarte a dormir en el camerino,” evidencia el contenido múltiple que la película le ha dado a este espacio. Los camerinos que comparten Ana y Marga, por ejemplo, tienen la función de hogar. Por el contrario, el camerino de don Antonio es un espacio de negocios y de conversación profesional. El camerino de Doña Carmen es un espacio principalmente de transformación actuarial. Por último, el camerino en el que se encuentran Ana y Miguel es un espacio de reafirmación profesional, ya que es frente al espejo del camerino donde Ana decide seguir en el teatro y no casarse con Miguel. Sintetizando, en *Cómicos* el camerino deja de ser el espacio de transición, un *non-lieux*, para convertirse en un espacio heterotópico, puesto que siendo por su

³¹ Ana, por ejemplo, tiene entre otras la foto de Bette Davis –la actriz de *Eva al desnudo*–; Doña Carmen tiene pegado en su espejo y la pared sus actuaciones más importantes y don Antonio cuelga la caricatura que han hecho de él.

naturaleza un lugar de tránsito e impersonal, es capaz de acoger simultáneamente lo “otro”: el hogar, la intimidad, el intercambio comercial. Consecuentemente, en la película, el camerino es un espacio de apertura que si bien permite ver la realidad abiertamente, al mismo tiempo muestra su fugacidad, pues en él nada es permanente y mientras los actores se preparan para seguir representando su papel, caen las apariencias frente a sus espejos. En otras palabras, el camerino es también un espacio antiteatral, ya que en él los actores se quitan sus máscaras y se miran, a través de los espejos, a sí mismos. Doña Carmen, por ejemplo, reconoce frente al espejo su angustia por la edad y su ambición sin límite. Por su parte, don Antonio admite ante el espejo la irrelevancia y la estupidez del teatro que, como director de la compañía, pone en escena. Finalmente, frente al espejo de su camerino, Marga le advierte a Ana de los riesgos de convertirse en la querida de Carlos Márquez. En suma, el camerino actúa en la película como un espacio que también derriba los límites entre la apariencia y la realidad, puesto que permite a los personajes desnudarse y mostrar con honestidad, al menos por un corto lapso de tiempo, lo que son.

Tanto en la escena con Doña Carmen como en la escena con Marga, el encuadre enfoca a las dos protagonistas Carmen/Ana, Marga/Ana reflejándose en el mismo espejo. En el primer caso, Ana, de perfil, ocupa el primer plano dando la idea de ser la conciencia de Doña Carmen frente a sus palabras de ilimitada ambición. En la escena con Marga, Bardem utiliza dos técnicas distintas. En primer lugar, se vale de primerísimos planos del rostro de cada una de las actrices y, haciendo cortes por medio del montaje, enfatiza las palabras de cada una de ellas. En la toma del rostro de Marga se escucha, por ejemplo, que ésta le dice que sea original y abandone a Carlos Márquez, mientras que en el primerísimo plano del rostro de Ana se oye cómo ésta se rebela y afirma que hará cualquier cosa para triunfar. En ambas tomas, el primerísimo plano reemplaza al espejo. Sin embargo, la función sigue siendo la misma ante el espectador: “A look into the mirror

necessitates a confrontation with one's own face as window to one's own interior self" (Elsaesser y Hagener 56). En segundo lugar, la película utiliza el mismo marco ya usado entre Doña Carmen y Ana en una toma que muestra a los dos personajes ante al espejo ya no de perfil, sino frente al espectador, pero, contrario a la toma anterior, Marga está ubicada detrás de Ana convirtiéndose en la voz de su conciencia. Como afirman Elsaesser y Hagener: "This look at oneself in the mirror is also a look from outside, a look that no longer belongs to me, that judges or forgives me, criticizes or flatters me, but at any rate has become the look of another, or 'the Other'" (56-57). El camerino, específicamente el espejo dentro de él, enfatiza entonces la idea de convergencia de distintas realidades en ese espacio, abriéndolo y liberándolo de la opresión. Además, los personajes logran verse a sí mismos no sólo a través de sus propios ojos, sino también a través de la mirada, esto es, del juicio, tanto de los personajes como del público. Como afirma Christine Boyer: "A mirror reflects the context in which I stand yet contests it" (55). Al reflejar la imagen de los actores en la mirada del público, Bardem exige que sea el público quien finalmente emita un juicio sobre lo que escucha. En otras palabras, en el camerino, no sólo se yuxtapone frente al espejo la realidad de la vida de los personajes teatrales a la vida de los personajes cinematográficos, sino también a la del espectador que recibe directamente su reflejo y sus pensamientos. Se llama al espectador, entonces, a participar activamente, a reflexionar sobre lo que está ocurriendo. Si actuar, finalmente, es dejar de ser quien se es para convertirse o imitar a otro, el camerino en *Cómicos* acoge igualmente lo antiteatral, puesto que permite al actor verse ante sí mismo y ante la mirada de los otros, convirtiéndose en un espacio que invita a la diversidad y la convergencia de distintos pensamientos.

Para concluir esta sección, pese a que en esta película los personajes están encerrados en un mundo claustrofóbico –sin ventanas al exterior, sin autopistas ni trenes que vayan hacia un

afuera, con cuartos que sólo contienen espejos que los llevan a sí mismos y donde los únicos exteriores que hay son el mismo café de cómicos y la misma estación de tren que no deja ver ni un lugar ni un futuro—, el cruce de una realidad a otra y la multiplicación de sentidos en un solo espacio demuestran que Bardem está luchando visualmente por construir una realidad abierta y desafiante, al menos metafóricamente. Es claro, como sugiere Oms, que la atmósfera que crea Bardem en la película, “une ambiance feutrée, chaude et impalpable” (15), refleja el ambiente de aislamiento que vive España durante la época. Cabe insistir también en el hecho de que tal ambiente señala la opresión y el aprisionamiento sufridos por Ana ante las difíciles circunstancias para realizar su vocación (Cerón Gómez 106). No obstante, considero que la crítica ha dejado a un lado, como espero haber mostrado, el esfuerzo cinematográfico de apertura de la película, el cual, si bien se hace de una manera discreta, quiebra igualmente la estructura clásica y propone un cine comprometido socialmente y estéticamente audaz gracias a su uso “posibilista.” Además, si Bardem usa el espacio del teatro es porque éste, como metáfora del mundo de la apertura, le permite de una manera encubierta oponerse, una vez más, a una realidad histórica opresiva. En otras palabras, al mostrar en su película el teatro como un lugar en apariencia asfixiante, pero abierto en su interior, al mostrar todos los espacios arquitectónicos que lo constituyen y al yuxtaponer la realidad teatral a la realidad del personaje cinematográfico, Bardem sugiere que es al interior de ese mundo opresivo donde se debe, al menos de manera artística, luchar y crear espacios de libertad.

1.3 El teatro por el cambio

Si bien las obras teatrales representadas en *Cómicos* son un reflejo de la realidad y la sociedad española de la época —como señalan los comentarios de Oms y de Cerón Gómez—, al

mismo tiempo expresan una crítica mordaz de la realidad a través de la comedia de diversión o “alta comedia,” y exponen también, por medio de la “nueva comedia,” la apremiante necesidad de cambio, de esperanza y de lucha. En esta sección procuraré demostrar cómo, a través de la convergencia de las escenas teatrales y la técnica cinematográfica, Bardem construye un espacio heterotópico –fundamentalmente en la “nueva comedia”–, a través del cual el espectador puede contemplar una realidad que busca ser flexible y sincera. Es más, a través de estas escenas teatrales, Bardem patentiza la necesidad de un cambio, tanto a nivel de aquello que se representa como del público teatral que carece de una presencia real y, por tanto, de opinión dentro de las obras representadas. Me gustaría sugerir, entonces, que el cine –temática y técnicamente “posibilista”– de Bardem sirve también como una herramienta para construir un público cinematográfico cómplice, capaz no sólo de descifrar el mensaje y entender los juegos contra la censura, sino también de involucrarse vitalmente en la obra y promover el cambio.

A nivel teatral, *Cómicos* está dividida en tres grandes cuadros o actos: a) del inicio al momento de la despedida de Ana y Miguel; b) a partir del momento de la lectura del *El cielo no está lejos*, del autor Ernesto Sánchez Blasco, a la renuncia de Ana a la compañía; c) partiendo del ensayo general de *El cielo* hasta el final de la película. Estos tres actos, además, están caracterizados por opciones de esperanza o nudos argumentativos a los cuales Ana debe enfrentarse para encontrar su propio camino. En el primer cuadro, Miguel y la opción de matrimonio representan la posibilidad de un nuevo comienzo, ante la cual Ana, sin embargo, debe abandonar sus sueños personales. Consecuentemente, en este primer cuadro Ana se enfrenta a tres disyuntivas: los sueños/la realidad, el amor a Miguel/el amor al teatro, el abandono de sí en el otro/la responsabilidad hacia la propia vida. Este acto está acompañado por representaciones teatrales de diversión o de “alta comedia,” como las llama Ríos Carratalá (14), en las cuales Ana

representa el papel de la ingenua de quien se enamora el galán. En el segundo cuadro, Ana es el centro de la acción, está sola –Miguel ha abandonado el teatro y regresado a su pueblo– y quiere conseguir el papel de Mati en una nueva comedia que tiene todas las características que rompen con los viejos modelos teatrales. En este acto no hay ninguna figura masculina que se presente como salvadora. Es más, el conflicto se genera, dentro y fuera de escena, con la primera actriz, quien quiere y obtiene finalmente el mismo papel con el que sueña Ana. En el tercer cuadro, Carlos Márquez representa para ella la esperanza de alcanzar su sueño –sin importar el precio– y a su vez el obstáculo contra el que debe luchar para vencer en su propia opción vital. Finalmente, es a partir de la interpretación del personaje de Mati, en la comedia nueva de Blasco, que Ana logra encontrar su propio camino rechazando la ayuda del empresario.

Durante el primer cuadro son múltiples los comentarios de los actores sobre el exiguo contenido de las comedias que interpretan. Al poner en escena un teatro de evasión “que oscila entre lo melodramático y lo lapidario” (Ríos Carratalá 16), abundan los diálogos cursis y ridículos con un humor efectista que exclusivamente busca la carcajada rápida. Por ejemplo, el personaje de Doña Carmen, la Marquesa, comenta sobre su esposo: “Alejandro en esto de mezclar ideas, líquidos o colores es único,” y José Luis, el teniente, contesta: “Ah querida, está a la altura de su tiempo, hoy día es más fácil encontrar buenos *barman* que buenos militares,” a lo que la Marquesa responde: “Personalmente prefiero a un hombre que sepa hacerme un buen coctel a uno que pueda darme un cañonazo.” El efecto esperado se da; tanto el público como ellos sonríen de una manera automática y artificial. Es verdad que en este comentario se puede ver una juguetona puntada de Bardem contra el ejército –y, por extensión, el régimen franquista–. Sin embargo, en la comedia el comentario funciona al revés, puesto que el teniente refuerza la dificultad y responsabilidad que requiere ser un buen militar, idea que por supuesto el régimen nunca

censuraría. A través de esta escena vemos claramente lo convencional y artificioso de este tipo de teatro por medio de un plano general de la obra en el cual la cámara, como el espectador –teatral y cinematográfico–, sólo cumple la función de un observador pasivo.

Al estar en escena, por ejemplo, José Luis, Ana y Marga –en una esquina del escenario donde no deben hablar, sino simplemente sonreír mientras don Antonio y Doña Carmen dicen su diálogo–, José Luis les pregunta murmurando si no les aburre esa comedia y las dos sonríen confirmando la obviedad de lo dicho. Ninguno de los tres está en lo que está ocurriendo dentro de la obra, hasta el punto de que Ana, entre dientes, les cuenta de sus propios afanes económicos. En esta escena, Bardem hace que converjan realidades opuestas en el escenario por medio de la selección de sonidos y planos cinematográficos, subvirtiendo con recursos cinematográficos el orden de la ficción teatral. En otras palabras, muestra el espacio escénico como una heterotopía realizada: “It is precisely in the subversion and the challenging of the established *order of things* that heterotopia acquires its full potential” (Sohn 44). Su potencial, en este caso, se refiere al juego que Bardem establece con el público cinematográfico, convirtiéndolo en su cómplice.

Mientras Doña Carmen, don Antonio y Matilde –los actores acartonados– interpretan el diálogo de la comedia reforzando la idea de un mundo falso y alejado de la realidad, José Luis, Marga y Ana –la juventud inquieta– hablan de los problemas económicos y de lo insulso de las obras que interpretan. A través de las quejas de estos últimos pareciera que Bardem se preguntara, y preguntara al público de su película, por la utilidad de un teatro o un cine que no habla de los problemas reales de la gente, sino que, por el contrario, los evita. El hecho, por un lado, de que el espectador cinematográfico pueda oír los diálogos íntimos de los actores y no exclusivamente sus risas de personajes teatrales y, por otro lado, el que la cámara los enfoque a ellos en un plano medio y no a quienes están hablando y protagonizando la comedia, construye la sensación de

yuxtaposición de dos realidades en un mismo espacio, haciendo enfrentarse lo evasivo de la obra teatral con los problemas reales de los actores. Por añadidura, la sensación de realidad que busca crear el teatro se fisura para el espectador cinematográfico y, en ese breve instante, la escena teatral se convierte en un espacio “otro” que muestra, a través de los actores, la yuxtaposición de dos realidades –la de la ficción teatral y la de la vida real de los actores– cuya existencia en un solo espacio parecería imposible.

Se puede afirmar, además, que en aquella España que representa la “alta comedia” la realidad de la mayoría no coincide con el contenido de las obras. Si bien este tipo de teatro era lo permitido por el gobierno, el mundo artificial que representa no permite ni quiere dejar ver la realidad. Por el contrario, la calla y la deja entre murmullos, como lo muestra brillantemente Bardem. Sin embargo, el público del teatro, inexistente en la película, no puede contemplar la realidad total, ya que este público teatral es un reflejo de los personajes de las obras. En otras palabras, el público de estas obras acartonadas es un público también insulso, al cual Bardem critica de frente al ignorarlo visualmente y dejando oír sólo sus murmullos y risas vacías. En resumen, a través de la obra se critica la falsedad de un sector de la sociedad que vive narcotizado e ignora, desvergonzadamente, la realidad económica y social de la gran mayoría.

En contraposición, en las dos puestas en escena de *El cielo no está lejos*, en el segundo y tercer cuadro, la actitud de los técnicos y actores en escena y en bastidores es totalmente respetuosa, insinuando desde los primeros momentos la calidad de la obra y la trascendencia social de lo que ocurre en escena. Cuando empieza la obra todos están atentos, en silencio, mirando lo que ocurre en el escenario. Visualmente se señala la trascendencia y el interés que despierta esta nueva comedia, mostrando con tomas cortas y planos medios los gestos y la expresión facial de cada actor y cada técnico de la compañía, del autor y del productor. Bardem

también señala la calidad de la obra de Blasco por medio de elementos que parecieran banales, pero ese tipo de elementos, como señala Benjamin, subyugan al público para compartir la mirada del director. Se muestran, por ejemplo, dos primerísimos planos del cartel de la obra en la que vemos el título de la comedia y el nombre de Blasco, con lo que se enfatiza su importancia y su diferencia con relación a las obras del primer acto, de las que resulta difícil lograr saber cuál obra es la representada y de las que desconocemos los nombres de los autores. Por el contrario, en el primer cuadro –de las obras de “alta comedia”– de la película, Bardem utiliza siempre planos enteros y americanos que buscan ubicarnos en el espacio teatral y crear la sensación de que nada, a nivel cinematográfico, es realmente significativo en estas obras.

Ana y José Luis,³² quienes son actores aún sin mucha experiencia, parecen estar aprisionados en los papeles de la chica ingenua y el galán de moda. Por el contrario, las viejas generaciones se ven ajadas y socialmente retrógradas, como los personajes de la Marquesa y Alejandro, interpretados por los dueños de la compañía. Los dos cómicos, como sus personajes, ya están acostumbrados, como Doña Carmen, o resignados, como don Antonio, a interpretar comedias de dudosa calidad o lo que no represente conflicto alguno para poder seguir trabajando en el teatro. Así lo afirma don Antonio: “La vida no es fácil aquí, Ana, no me lo cuente. La nómina escasa, hay que hacerse trajes elegantes para comedias idiotas, hay que girar a los viejos, hay que comer, y sobre todo, hay que esperar.”

Bardem resalta que en estas comedias “idiotas,” como las llama don Antonio –y también Carlos–, la doble moral es lo común. Aunque la palabra “cornudo” estaba prohibida por la Junta de Censura, en este tipo de comedias abundaban las infidelidades. Por ejemplo, en la comedia de

³² Ha sido imposible conseguir el nombre del actor que representa a José Luis, ya que no se haya especificado ni en los créditos de la película ni en las bases de datos filmográficas, como *imdb*. En los datos técnicos que ofrece Cerón Gómez sobre toda la filmografía de Bardem, salen los nombres de todos los actores. Sin embargo, no se identifica a este actor en particular.

la Marquesa, de la que no se sabe el título, Marga interpreta el papel de Marcela, de quien se insinúa sostiene una relación amorosa con Alejandro, el esposo de la Marquesa. Al preguntársele a la Marquesa si conoce a Marcela, ésta apunta: “Cómo no, ya hace tiempo tenemos algo en común,” mientras Marcela sonrío contestando: “Y espero que ese algo en común sea más abundante cada vez.” Dichas comedias reflejan la decadencia social de una aristocracia y una burguesía que socialmente se ven sofisticadas y perfectas, con trajes lujosos y salones elegantes como los que aparecen en escena, pero que, al mirar al interior, están llenas de “deudas de honor,” de secretos familiares: matrimonios arreglados, hijos bastardos, mujeres ahogadas por las apariencias y hombres sin escrúpulos que usan sus nombres y fortunas para seducir a las chicas indefensas, como lo menciona Doña Carmen en sus líneas. En síntesis, aunque en este primer acto son muy breves las escenas teatrales, Bardem recrea un mundo esencialmente melodramático y socialmente vergonzoso, el cual puede considerarse como un teatro evasivo, sin ningún compromiso moral y social con su público, y en el cual la actuación es igualmente exagerada y falta de naturalidad. Es más, al preguntarse sobre el defecto de este tipo de teatro, Giuliano afirmará que el problema no está en escribir teatro para divertir, sino en la evasión y la parcialidad: “En suma no reflejan la totalidad de la sociedad humana. En cambio, casi siempre se quedan en lo superficial, tratando temas inocuos para no tropezar con los escollos levantados por la censura oficial y no oficial, la de público, empresarios y eclesiásticos” (73). Aunque las escenas que pone Bardem en su película no hablan específicamente de un autor, todas estas piezas responden a la estructura de diversión y evasión mencionada por Giuliano. Además, estas obras le sirven al director para sustentar su necesidad de cambio y demostrar la importancia tanto de un teatro como de un cine comprometidos con la realidad y con la sociedad de su tiempo.

El ensayo de *Cuando brillan las estrellas*, comedia con la que se abre la película, es ejemplar en la forma en que se enfatiza el tono melodramático de esta clase de obras, lo cual muestra un cambio en el arte interpretativo entre los dos tipos de representación. Mientras las del primer cuadro se caracterizan por una voz fingida y una tonalidad alta, en la interpretación de la comedia de Blasco los actores se muestran más naturales, más cercanos a los gestos cotidianos de las personas comunes; no hay sobresaltos, ni tampoco risas estruendosas como en las representaciones de la “alta comedia.” Es más, los actores se mueven por el escenario con mayor libertad, sin cumplir con las funciones de la alta etiqueta que se ven en estas comedias. También es notoria en estas representaciones de la “alta comedia” la falta de interés por parte de todos los miembros de la compañía; nadie parece tomarse en serio lo que ocurre y las gesticulaciones reemplazan las palabras o el énfasis con que son pronunciadas por los actores sólo resalta el patetismo de este tipo de comedia. A través del uso de *itálicas* señalaré el lugar donde Bardem hace que cada actor haga mayor énfasis, con el fin de demostrar el toque melodramático de estos diálogos:

ANA-. Roberto, no seas cruel, *olvida* aquellos amores locos, es preciso que en nuestro hogar haya aventura y dicha.

ROBERTO-. *Calla*, déjame ahora bla, bla, bla...por fin en esta casa se ha de hablar claro, por fin mi voz se *oír*á... bla, bla, bla...

CARMEN-. Nunca oyes, *nunca*,.....mucho *sufrimiento*, bla, bla, bla....*arriba las estrellas*... bla... o nunca podrás en esta casaporque *eres un bastardo*.

ROBERTO-. ¡*Un bastardo!* No puede ser...bla...bla...bla.

En estas obras lo que importa no es el contenido, pues éste sólo quiere divertir, sino los efectos como lágrimas, risas y desmayos que, finalmente, hagan lucir a los actores y produzcan una

reacción inmediata en el público. En suma, en el teatro de diversión de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, lo importante era el protagonismo del actor, la exaltación de la diva o del dramaturgo, si éste era de renombre, mas no el contenido ni el mensaje de la obra.

A diferencia de las obras mencionadas en el primer cuadro, la nueva obra teatral, *El cielo no está lejos*, roba el interés de los actores desde el primer momento, como se puede ver en el monólogo de Ana durante la lectura de Blasco. Ana nos habla de cada una de las reacciones de sus compañeros, con lo cual Bardem enfatiza argumentativamente el valor del contenido de la obra: “El bueno de Rafael (Manuel Arbó) llora a hurtadillas, Marga ha abandonado su puesto de diosa y sólo ha fumado un cigarrillo, ni siquiera Manolo (Manuel Alexandre) se ha dormido, esa es la mejor señal.” Además, el autor y el contenido de la obra son esenciales en la nueva comedia. Por ejemplo, Blasco representa, como Ana, una generación joven, decidida y comprometida. De Blasco se sabe que acaba de ganar un premio de dramaturgia y que ha escrito algunos artículos, inclusive una crítica sobre Ana. En la película, Blasco representa a la nueva generación de dramaturgos, los cuales están buscando hacer un teatro más comprometido que el puesto en escena en su momento y con retos argumentativos y escenográficos que, sin poder decirlo todo, hablen al público de otra realidad: la de la gente común, sus dramas, sus sueños.

De la obra de Blasco, la cual lleva el nombre de uno de los guiones escritos por Bardem, se conoce que Mati es una joven, como Ana, que lucha entre dos amores: Gerardo, un hombre al que ama y con el cual decide estar así sea una relación que no pueda durar por mucho tiempo; y un hombre mayor que ha sido su amante por muchos años. La obra insinúa que Mati termina sola, pero que, finalmente, ha sido capaz de vencer la falsedad social y sus propios miedos. Los diálogos que muestra Bardem, especialmente en la última escena, cuando Ana finalmente representa el papel de Mati, dejan ver que el personaje teatral es una mujer sincera que cree en un

amor abierto y sin promesas hacia el futuro. En el teatro de Blasco, los personajes hablan abiertamente; Mati, por ejemplo, le dice a Gerardo: “Esta felicidad no puede ser eterna. Por eso me aferro a estos minutos. Sé cuál es mi final: amarte desesperadamente con los ojos cerrados.” La esperanza se muestra, entonces, en la forma como el personaje femenino ya no es una víctima, como lo era en la “alta comedia.” Mati es una mujer que sabe lo que desea —el amor— y lucha por él. Cine y teatro son de nuevo un espejo que refleja la similitud entre la vida de los personajes, y así Ana y Mati son mujeres que luchan por su sueño. Si bien el final no es feliz, tampoco es melodramático; no hay suicidios, no hay un desenlace en el cual desaparezca la identidad del personaje. Lo que se muestra es la realidad; lo sabemos por el diálogo de la obra teatral, y en consecuencia intuimos que también Ana es vencedora o vencerá.

Los diálogos de la comedia superponen la vida de Mati y la de Ana y, técnicamente, los planos y el montaje utilizados por Bardem refuerzan esta idea a nivel visual. La entrada de Ana en escena comienza con un primerísimo plano de su rostro de la nariz para arriba, haciendo sobresalir la mirada del personaje y por ende su pensamiento. En este momento, Ana dice, con una voz en *off*, las palabras con las cuales debe salir a escena, pero que aún no es capaz de pronunciar en voz alta: “Gerardo, ¿sabe usted?” se repite cinco veces y de esta manera se corta el último monólogo de Ana en la película y se abre paso a la obra teatral. Mientras José Luis pronuncia sus líneas, Bardem hace tomas de los técnicos y actores, del productor y del mismo Blasco entre bambalinas, como lo había hecho en el estreno de la obra interpretado por Doña Carmen. Sin embargo, en el momento en que Mati debe presentarse y decir su nombre, se acerca la cámara con un *zum* hasta llegar a un plano medio de Ana que coincide con las palabras “Me llamo Matilde, pero mis amigos me llaman Mati.” A continuación, la película yuxtapone, por medio del montaje y del sonido, ambas realidades, la de Mati y la de Ana. En la toma se ve en la

parte de atrás un plano medio de Ana situado en el lado izquierdo, mientras que a la derecha se muestra yuxtapuesto un primerísimo plano de su rostro. En ese momento, el diálogo de la obra teatral se opaca y la voz en *off* de Ana dice: “Yo me llamo Matilde, los amigos me llaman Mati, y los enemigos.” Ambas imágenes permanecen. Sin embargo, la imagen de la izquierda, la actriz, sigue actuando, mientras la superposición del rostro de Ana permanece congelada, simbolizando su pensamiento. Técnicamente Ana y Mati se han superpuesto, se han convertido en un solo individuo en escena. Inmediatamente después de decir “[...] mis enemigos como tienen que llamarme,” la toma vuelve a la escena teatral. Si bien no hay un público que pueda mostrar sus emociones ante la interpretación de Ana, los miembros de la compañía asumen esta función. En este aparte la película no sólo muestra una mejor calidad del teatro a través de la obra de Blasco, sino también una mejor calidad actoral a partir de la representación de Ana. Es por ello que el montaje, los cortes y las tomas breves de cada uno de los miembros de la *troupe* sirven para demostrar que la interpretación de Ana es sobresaliente. A diferencia de las obras de “alta comedia,” en las cuales siempre se usaba planos generales a nivel del espectador de la obra teatral, durante la actuación de Ana la cámara se concentra en el detalle, en la expresión de los ojos de Ana o de su rostro, o enfoca el escenario con un plano aéreo, dando una visión que el público del teatro no puede captar. Como señala Susan Sontag: “We see what happens on the stage with our own eyes. We see on the screen what the camera sees ... the camera eye is a unified point of view that continually displaces itself” (30). A través de estos cuadros me gustaría sugerir que Bardem no está construyendo una visión/realidad para un público de teatro, sino una visión para el espectador de su cine. Es más, al mostrar la diferencia entre un teatro escapista como el de la “alta comedia” y un teatro nuevo, como el de Blasco, la película busca indirectamente crear un cine auténtico, capaz de reflejar la realidad e ir en contra del cine

escapista realizado en España en su momento, como lo afirmaba el mismo director en las Conversaciones de Salamanca: “Así, nuestro cine, viviendo de espaldas a la realidad, no ha sido capaz de mostrarnos el verdadero rostro de los problemas, las tierras y los hombres españoles” (“Informe” 294). Por el contrario, si la voz de Ana se yuxtapone a la de Blasco, a su diálogo, que a su vez transmite la voz de Mati, y en la cadena de significados esta última refleja los pensamientos de Ana, entonces se puede pensar que por medio de un virtuosismo cinematográfico en el uso del sonido y la imagen, Bardem está creando un mundo más abierto o, al menos, está expresando la necesidad de apertura y la esperanza en ella.

Al mirar tanto la comedia de Blasco como la película, me gustaría sugerir que ambas tienen un contenido trágico. Buero Vallejo creía que la tragedia “no afirma nada concluyente en cuanto a las humanas limitaciones, sino que propone el encuentro con aquellas verdades o, al menos, aquellas búsquedas que podrían, acaso, liberarnos de nuestras cegueras” (*Obra* 703). Es cierto que *Cómicos* no deja ver con claridad el futuro, tal vez porque ese futuro no era evidente bajo las circunstancias sociales y políticas que se vivían durante esa época. Sin embargo, la tragedia que experimenta Ana –no poder representar el papel de Mati sino por una noche– le permite finalmente abrir sus ojos. Ana debe vivir la esperanza, la desilusión, la tentación y el triunfo para poder llegar a entender que lo único que puede hacer es seguir, luchar y esperar, lo cual crea la sensación de circularidad y retorno al inicio. Tal vez para Ana, como lo dice el título de la comedia de Blasco, “el cielo no está lejos,” o tal vez nada cambie ni en su futuro ni en el futuro de España, como ya lo había planteado Buero Vallejo, en 1949, en *Historia de una escalera*:

FERNANDO, HIJO.- ¡Pequeña! Carmina, voy a empezar en seguida a trabajar por ti. ¡Tengo muchos proyectos!

CARMINA, HIJA.- Saldré de aquí. Dejaré a mis padres. No les quiero. Y te salvaré a ti. Vendrás conmigo. Abandonaremos este nido de rencores y de brutalidad. (144-55)

Sin embargo, a diferencia de *Historia de una escalera*, en *Cómicos* se presencia un cambio real y no sólo una promesa: Ana decide seguir y luchar por sí misma en el presente, y no luchar por otro o luchar en el mañana como Carmina y Fernando, los personajes de Buero Vallejo. Por ello, la conquista de Ana es totalmente personal y vital, y no una redención amorosa, religiosa o económica. En otras palabras, es una conquista ética que apunta a la propia responsabilidad y felicidad. Por medio de las escenas teatrales en la película, la película no sólo ha mostrado una crítica ácida a un teatro –y por extensión, a un cine– anquilosado y vacío como la misma sociedad que representa, sino que también ha ofrecido una nueva posibilidad, un teatro –un cine– capaz de luchar de una forma “posibilista” contra la homogeneidad, la opresión y la tiranía. Aunque su propuesta deja al espectador en estado de espera anticlimática, el final invita activamente a un cambio o, al menos, a un rechazo, como el de Ana, del conformismo, la apatía y la propia prostitución. El mensaje se hace entonces evidente: si no se lucha individualmente, si no se cree y se espera un futuro mejor, no habrá nunca posibilidad de un cambio social.

1.4 Conclusiones

En primer lugar, al presentar el teatro en *Cómicos* como un espacio heterotópico y de esperanza, en el que coexisten varias realidades al mismo tiempo, Bardem construye a través de su cine una realidad más tolerante que sirve como antídoto contra la opresión vivida en España en los años cincuenta. Es más, al utilizar la cinematografía, los espacios y las mismas obras teatrales como lenguaje “posibilista,” Bardem logra realizar eficazmente un cine comprometido, auténtico,

capaz no sólo de retratar los problemas reales de la gente, sino también de denunciar la opresión del sistema y luchar intelectualmente contra él. Me gustaría concluir que, en *Cómicos*, el teatro es una forma posibilista de protestar contra el sistema y creer en la posibilidad de un futuro bajo la censura. Moderando el discurso, tal y como lo exigía el hecho de escribir bajo su yugo, ambas, las obras de diversión y de nueva comedia, resaltan en la película la necesidad de un cambio social y artístico.

Desde la perspectiva de la película, la sociedad está llamada a cambiar, a dejar de seguir siendo ese público invisible, sin voz y sin presencia, que no tiene nada que decir, ni nada contra que luchar. Como *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* y *La venganza*, *Cómicos* busca un cambio y un compromiso social no sólo por parte de su director, sino también de su público. Si cuarenta años después Juan Antonio Bardem seguía afirmando que el cine en España era socialmente falso, esto se debía a que el cine, incluyendo el suyo, no había logrado cambiar realmente nada en la sociedad.³³ Sin embargo, me atrevería a decir que pese a que el cambio no llegó a verse en una realidad social, sí lo hizo a nivel artístico y cinematográfico. Sus películas, iniciando con *Cómicos*, como he tratado de demostrar, lograron, al menos, que una comunidad internacional pensara de nuevo ese mundo claustrofóbico y olvidado de España desde una perspectiva más honesta que la oficialmente emitida por el Plan Marshall.

En segundo lugar, me gustaría proponer que pese a que el cine, a causa de la rapidez de sus imágenes, no permite abandonarse a las propias asociaciones como sí lo hace la pintura, como explica Walter Benjamin (238), el uso reiterativo de espejos y primerísimos planos, la superposición de imágenes por medio del montaje y el sonido de la voz en *off* en los monólogos de Ana se tornan en una guía que orienta y lleva al espectador a reflexionar y leer lo que quiere el

³³ En 2001 en el programa de entrevistas televisivas *El faro de Alejandría*, Bardem le reafirmaría a Fernando Sánchez Dragó que el cine español seguía siendo, como se concluyó en 1955 en las Conversaciones de Salamanca, “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.”

director de la película. En *Cómicos* el espectador está llamado a repudiar el conformismo y el poder sin límites. Por ello se le incita a buscar una salida original, personal. Aunque esta llamada parezca idealista a los ojos del espectador del nuevo milenio, no se puede olvidar, sin embargo, que idealista era igualmente el compromiso político de Bardem de cambiar la sociedad a partir del cine.

Si bien en la película el cine supera técnica y expresivamente al teatro y éste sólo logra insinuar la necesidad de un teatro más comprometido con la realidad, la yuxtaposición de ambas artes logra crear una realidad con una visión más amplia y decididamente opuesta al teatro y al cine de evasión producidos durante los años cuarenta y cincuenta en España. Como un homenaje a su familia, a sus recuerdos de infancia y adolescencia, *Cómicos* retrata con calidez y detalle el mundo del teatro, pero evade diestramente la nostalgia y el toque anecdótico para comprometerse íntegramente con el arte cinematográfico y no con el mundo teatral. El propósito de la película va, pues, más allá del de la biografía, y deja también atrás el retrato o reflejo de una sociedad y sus microbios, como lo sugería Oms. Desde mi perspectiva, *Cómicos* es una película que busca a la vez la perfección cinematográfica, con el fin de mostrar en imagen lo que no se podía decir en palabras, y el compromiso social en su temática.

De otro lado, como he buscado señalar a lo largo de este capítulo, coincido con Ríos Carratalá en su afirmación de que el principal motor de la esperanza en la película está personificado en Ana Ruiz: “Esperanza propia de su juventud y entusiasmo, de su vocación teatral a pesar de lo que observa a su alrededor” (Ríos Carratalá 15). Sin embargo, desde mi perspectiva, la esperanza en la película va mucho más allá de este personaje particular. Es la problemática de fondo a la cual todos los personajes se enfrentan o se han enfrentado. La esperanza en *Cómicos* consiste en creer, en continuar, finalmente, en luchar. En suma, para Bardem, cuando todo dé lo

mismo o cuando nadar entre dos aguas no importe –como el personaje de Miguel– y prostituirse tampoco –como para Marga–, el sentido de la vida se habrá perdido. *Cómicos*, por lo tanto, lejos de ser una película pesimista o transmisora de unos valores nacionales anquilosados, propone la afirmación, la lucha personal, la confianza en un futuro, tal vez lejano, pero en el que cada miembro tiene y asume su propia responsabilidad. Es por ello que Ana, como símbolo de la esperanza en la película, sabe lo que quiere y lucha por ello. Aunque al final de la película, cuando cae el telón, queda sola, ella, como el personaje teatral de Mati, vence al optar por seguir sus sueños bajo sus propios parámetros.

Finalmente, si las películas eran juzgadas por la Junta no según los efectos que producían en el público, sino por la intención de su mensaje, ¿cómo es posible que *Cómicos* haya sido catalogada de Interés Nacional y no haya sido censurada, al menos en las escenas o diálogos mencionados? Sólo nos cabe decir que bajo el franquismo, como apuntaba el mismo Bardem, la censura no dependía realmente ni del mensaje emitido ni de los daños producidos. Como una institución totalmente dependiente de un criterio personal, la censura actuaba arbitraria y maliciosamente, permitiendo o castigando aquello que a los ojos de los censores de turno parecía peligroso o benéfico para el Estado. *Cómicos* pasó como una película no sólo indefensa, sino promotora de los valores nacionales del momento. De allí, desde mi punto de vista, su desconocimiento y falta de divulgación hasta nuestros días. Al desinfectar el mensaje político y el mensaje moral, convirtiéndolos a los propios códigos del franquismo, *Cómicos* se convirtió, desafortunadamente para la historia del cine, en una figura olvidada frente a obras como *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* o *Nunca pasa nada*.

Capítulo 2

Los farsantes: un teatro agonizante

Para Mario Camus, uno de los directores y guionistas más reconocidos del Nuevo Cine Español de los años sesenta, el cine debía representar la realidad del momento de España. Camus, como Juan Antonio Bardem, creía en el potencial revolucionario del cine. Sin embargo, como el guionista italiano Cesare Zavattini³⁴ sostenía, la función primordial de esa representación y construcción cinematográficas de la realidad debía ser conmover al público (Sánchez Noriega 68). Por ello, las imágenes que se exponen en *Los farsantes* (1963), primer largometraje de Camus, buscan no sólo impactar, sino también perturbar el estado acomodaticio y pasivo del espectador. En estas imágenes, la crudeza de la realidad rural española de inicios de los sesenta se muestra a través del deterioro físico y moral de unos cómicos de la legua en los días previos a y durante la Semana Santa.³⁵

A diferencia de *Cómicos*, el teatro en *Los farsantes* no es ni el centro temático de la película ni el de la vida de los personajes. La introducción de distintas formas de representación escénica –obras teatrales, *striptease* y procesiones religiosas– pareciera sólo enfatizar la decadencia y miseria del grupo. Sin embargo, en la película estas representaciones no producen una imagen homogénea. Las piezas teatrales representadas en la primera parte reflejan un quiebre entre la realidad de los actores y la ficción de las obras que representan, mientras que en la segunda parte, el *striptease* y la procesión religiosa producen la burla, el rechazo y la compasión

³⁴ Guionista de películas tan importantes como *Ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1951) y *Umberto D* (1952), Zavattini fue uno de los primeros y más destacados teóricos del movimiento neorrealista italiano.

³⁵ En *Los farsantes*, don Pancho, el líder de los cómicos, busca lograr un reconocimiento de su compañía a través del teatro clásico español haciendo énfasis en que el grupo, como en la antigua *farándula*, está formado por diez miembros. Durante los siglos XVI y XVII, los grupos de cómicos de la legua llevaban un nombre específico según su número de miembros. Así, por ejemplo, la *gangarilla* estaba constituida por tres o cuatro actores y un hombre joven que hacía de dama; la *garnacha* tenía cinco o seis hombres, una mujer que hacía de primera dama y un muchacho que hacía de segunda dama, y la *farándula* constaba de siete o más varones y tres mujeres, como lo hace también el grupo de *Los farsantes*.

del espectador cinematográfico. A través de estas tres formas escénicas, Camus muestra la realidad reproduciéndola en un proceso circular que presenta, en primer lugar, una imagen falseada y patética, luego, una imagen grotesca y, finalmente, una imagen que reafirma el estancamiento en el que se encuentran en 1963 tanto los actores de la compañía teatral como la sociedad española en general. Con el fin de limitar este análisis al campo de trabajo propuesto en esta investigación, en este capítulo busco demostrar cómo la presentación de las escenas teatrales refleja una imagen distorsionada de la realidad, creando un simulacro de ésta.

Desde su infancia, Mario Camus entra en contacto con el mundo del cine y la literatura, dos pasiones a las que dedicará su trabajo paralelamente toda su vida. Como estudiante de derecho en Madrid (1953-1957) gana algunos concursos de cuento y conoce a Basilio Martín Patino y al escritor Daniel Sueiro, autor del cuento “La carpa,” de donde se origina la trama de *Los farsantes*.³⁶ En el año 1957, siendo aún estudiante de derecho en Madrid, se presenta al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC),³⁷ donde entabla una relación de amistad y trabajo con estudiantes del Instituto como Miguel Picazo, Julio Diamante, Luis Sánchez Enciso y Felix Landáburu, quienes consolidarán, junto con Camus y Patino, tanto una estética como una filosofía cinematográfica que se conocerá en la historia del cine local como el Nuevo Cine Español.³⁸ Durante sus años de estudio, Camus trabaja como ayudante de director en el cortometraje *Organillo* (1959) de J. Diamante. En 1959 gana el tercer premio en el concurso de

³⁶ En compañía de Martín Patino, director de *Nueve cartas a Berta* (1966), asiste a los ciclos del neorrealismo italiano; juntos fundan un cineclub donde presentan películas más representativas del neorrealismo italiano, como *Roma, ciudad abierta* de Rossellini (1945), esenciales en la formación y el lenguaje cinematográfico de ambos directores. También por sugerencia de Patino, Camus empieza a escribir crítica de cine y guiones publicitarios.

³⁷ Para el año 1962, el IIEC pasa a llamarse EOC –Escuela Oficial de Cine– bajo la administración de José María García Escudero en la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1962-1967).

³⁸ En líneas generales, el Nuevo Cine Español se caracterizó por una postura anticonformista e intelectual y por su interés en retratar de una manera fidedigna, casi documental, lo que acontecía en la sociedad española del momento (1962-1967). Como lo menciona Martínez Torres, es además un cine que oscila estilísticamente entre fórmulas del neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, mientras que temáticamente se une a la tendencia del realismo social. En resumen, es “un cine realista, por lo general anclado en lo intimista” (Martínez Torres 181) y que escasamente logra capturar la atención del público. Para facilidad del lector, en adelante me referiré al Nuevo Cine Español bajo sus iniciales, NCE, como es usado por la mayor parte de la crítica académica.

novela corta del Sindicato Español Universitario, lo que lo consolida como uno de los escritores más prometedores de la década. Con respecto a su trabajo como cineasta, en 1960 Camus crea en compañía de Martín Patino, Borau y Sánchez Enciso una cooperativa para producir dos documentales de Martín Patino: *El noveno* (1959) y *Torerillos, 61* (1961). A *El borracho* (1962), su práctica final para el EOC, le seguirá el documental *La suerte* (1963), ambos de escasa repercusión, pero en los cuales se puede ver ya una preocupación por dibujar la realidad. *El borracho*, por ejemplo, se desarrolla en la periferia de Madrid y muestra la vida de un hombre que pasa sus días en una taberna y a quien su familia y su comunidad desprecian. En suma, la historia busca mostrar, con un toque realista, cómo un hombre que ha estado en la cárcel tiene un futuro incierto dentro de la sociedad. Sin embargo, de los proyectos de estos primeros años de la década de los sesenta, la colaboración con Carlos Saura en el guión de *Los golfos* (1960)³⁹ es su trabajo más relevante. No se puede olvidar que esta obra de Saura es considerada dentro de la historia del cine español como la película que inicia la renovación cinematográfica de los años sesenta (Sánchez Noriega 29).⁴⁰

Gracias a la oportunidad que le brinda *Los golfos*, Camus trabaja para Ignacio Iquino al terminar sus estudios.⁴¹ En 1963, Camus realizará para la IFI sus dos primeros largometrajes, *Los*

³⁹ A principios de los sesenta, Saura y Camus realizarán otros trabajos en compañía. Escribirán, en primer lugar, el guión *La boda*, basado en el cuento “Abel Sánchez” de Unamuno y, más tarde, en conjunto con Sueiro, el guión *El regreso*, basado en la novela de Sueiro *Estos son tus hermanos*. Sin embargo, como consecuencia de la censura impuesta a ambos guiones, ninguno de estos proyectos llega a realizarse. Finalmente, Saura y Camus escriben el guión de *Llanto por un bandido* (1964), mostrando la realidad a través de la historia del bandolerismo español en el siglo XIX y superando de esta forma las leyes de la censura. Sin embargo, Camus sólo participó como coguionista en el proyecto, ya que decide trabajar para Ignacio F. Iquino en la dirección de su primer largometraje, *Los farsantes*.

⁴⁰ Sobre ella afirma Ezequiel Menéndez en *El Correo Gallego*: “Es una muestra más de la lucha por la supervivencia, una amarga fotografía de un mundo de vencidos, de personajes destrozados por su irreductible impotencia interior, el enfrentamiento de un grupo de jóvenes contra una sociedad que los ha abandonado a sus primeros impulsos, y, al mismo tiempo, un testimonio subjetivo de un estado de ánimo generacional.”

⁴¹ Productor, director y guionista catalán, es uno de los directores más populares de la década de los cuarenta. Es también uno de los más aceptados por el franquismo. Ya en 1963, época en que se producen los dos primeros largometrajes dirigidos por Camus, Inganacio Iquino había dirigido aproximadamente ochenta películas, entre comedias, dramas y cine negro, y había creado, desde 1949, su propia compañía, la IFI, por lo cual se le conocía popularmente como la “máquina de Barcelona.”

farsantes y *Young Sánchez*. César Fontenla sugiere que el caso de Camus fue particularmente diferente al de sus compañeros, no sólo por el hecho de realizar dos películas el mismo año, sino por el de que ambas estuviesen producidos por Ignacio F. Iquino, un hombre que nunca destacó por sus inquietudes intelectuales y que jugó, como buen negociante que es, la carta del nuevo cine (183).

Es dicha alianza entre dos formas de pensar y producir el cine –la del Viejo Cine Español, caracterizada por la visión comercial y popular de Iquino, y la del NCE, expuesta a través de la estética y la visión revolucionaria de Camus– la que hace de *Los farsantes* una película especialmente interesante. Sin embargo, como señala Sally Faulkner: “Close analysis of production context reveals while the NCE was financially dependent on state subsidies, many of these films were also practically dependent on the VCE as they were made by producers of popular cinema” (97). En otras palabras, la autora afirma que sin las políticas de ayuda del Estado para incorporar al medio estudiantes de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), y sin el apoyo financiero de la maquinaria comercial para producir estas películas, ni hubiera podido producirse el NCE ni sus directores habrían logrado acceder a un medio cinematográfico compacto, como lo era el español de finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

Es, pues, gracias al apoyo de Ignacio F. Iquino que Camus logra iniciar su carrera como director en la industria comercial con *Los farsantes*. Basado en el cuento “La carpa” de Daniel Sueiro, la película muestra la penosa historia de la decadencia, moral y física, de la compañía de Francisco Moreno, don Pancho (José María Oviés). Sin un destino fijo y casi siempre a la intemperie, el grupo recorre los pueblos olvidados de Castilla, donde interpreta, bajo cualquier techo y por un par de pesetas, sus miserables adaptaciones de *Genoveva de Brabante*, *Vanidad* y

miseria y *La huérfana de París*.⁴² Si bien la primera mitad de la película se focaliza en este recorrido infatigable en el que la compañía, a través del teatro, lucha exclusivamente por colmar sus necesidades básicas, comer y tener un lugar donde dormir, la segunda parte, dividida en dos secciones, evidencia que el teatro es para el grupo de actores, además de un medio de subsistencia, una licencia moral que los diferencia y aísla de los otros ciudadanos. Por ello, y con el fin de poder subsistir durante la Semana Santa que se avecina, en la que tiene prohibido trabajar por decreto gubernamental, la compañía, sin ningún tipo de miramientos, sustituye las obras teatrales por otras formas de entretenimiento para satisfacer a un grupo de burgueses que la contrata. Es así como el canto, la declamación y el *striptease* se abren paso en la película, dejando al descubierto el gesto de burla y la inmoralidad de los burgueses, así como la falta de principios y la decadencia de los cómicos. La última sección de la película muestra la pasión, en sentido literal, de los miembros de la compañía durante la Semana Santa, quienes permanecen recluidos, sin dinero y sin comida, en casa de una vieja actriz amiga de don Pancho, esperando pasiva y resignadamente el regreso de éste.

Si *Cómicos* habla de la esperanza como la fuerza que aún puede sostener a España, en *Los farsantes* tanto el nihilismo como la abulia son las fuerzas que dominan la historia. Sin embargo, Camus señala que esta situación no es sólo culpa del régimen ni resultado del sistema en el que se vive. Por el contrario, *Los farsantes* aclara que este estado de negación, pasividad y ruina – espiritual y física– es consecuencia del excesivo individualismo de todos los miembros de la sociedad y de la falta real de compasión y solidaridad. Así, mientras *Cómicos* habla de lucha y compromiso, *Los farsantes* exhibe la decadencia histórica de un sistema en el cual sus miembros,

⁴² Aunque esta última es anunciada en los carteles que cuelgan en los pueblos y en el camión en el que se desplazan, *La huérfana* no es puesta en escena en la película. Por el contrario, de *Genoveva* se nos presentan los momentos culminantes del primer y tercer acto y se insinúa claramente el desarrollo del segundo, lo que enfatiza su importancia dentro del desarrollo de la película.

como estos cómicos fantoches, son incapaces de actuar por sí mismos y mucho menos de rebelarse contra él.

No deja de ser irónico el hecho de que siendo una película subvencionada por el Estado con 1,8 millones de pesetas, clasificada con un 2^a y altamente recomendada por García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, al ser Mario Camus egresado del EOC, *Los farsantes* haya sido censurada de manera tan estricta y ruda. Con relación a la censura, Camus declarará posteriormente que ésta destrozó su película: “Desapareció todo lo referente a los maricas y además me obligaron a modificar el final” (Castro 116). No menos importante, fueron desechadas ciertas escenas y frases y se eliminó igualmente el uso diegético de los tambores provenientes de las procesiones de Valladolid y el uso del sonido de las campanas de las iglesias en algunos momentos cruciales de la película, quitándole, de esta manera, fuerza simbólica a la historia.

Como afirma Ríos Carratalá, *Los farsantes* no llegó a presentarse en Madrid y “apenas fue vista en provincias” (54). Sin embargo, el director afirmaría que la película tuvo buena acogida internacional, especialmente en Alemania (Sánchez Noriega 68). No obstante, carecemos de los documentos que constaten este hecho. *Los farsantes* no sólo sufrió las duras imposiciones de la censura, sino también los efectos de las exigencias comerciales de su productor. Como la misma censura, Iquino exigió que se hicieran cortes e impuso a Camus la introducción de elementos que para nada correspondían con sus ideales cinematográficos. Uno de estos elementos es, por ejemplo, la escena del baile de Currito (José Montez) en la última sección, que reproduce los esquemas comerciales de la “españolada.”⁴³ Iquino exigió igualmente la participación de Margarita Lozano para el papel de Tina, lo cual, si bien Lozano actúa extraordinariamente en la

⁴³ Al respecto, Sánchez Noriega explica: “El productor Iquino obliga al director a incluir un zapateado, porque el actor José Montez bailaba, y a reducir la duración inicial de la película en cuarenta minutos” (61).

película, contradecía los principios cinematográficos en los que se basaba Camus.⁴⁴ De igual forma, Iquino impuso también la reducción del tiempo de la película, especialmente en cuanto a la duración de las escenas teatrales.⁴⁵

Con respecto a la recepción de la película por parte de la crítica, Ríos Carratalá sugiere que *Los farsantes* muestra un retrato frío, “presidido por el realismo y la dureza” (61), cuyo objetivo, como ya he mencionado, era “conmover al espectador siguiendo los postulados de Zavattini” (54). Sin embargo, al criticarla, Ríos Carratalá la define como una película “tan interesante como maldita de cara al público” (54), ya que, a causa de su honestidad y su contenido intelectual, no lograba comunicarse con el público local, acostumbrado tanto al cine de espectáculo de Hollywood como a un cine nacional ligero y de bajo contenido. Ángel Rodero, refiriéndose específicamente a la adaptación del cuento de Sueiro, afirma que Camus “logra una obra ciertamente notable” (72). Por su parte, César Fontenla afirma que “la película tenía, pese a todo, una peculiar fuerza, y resultaba por momentos acongojante” (183). No obstante, en su resumen sobre el cine visto en Molins de Rey en el año 1966, la crítica de Fontenla apuntaba más a los defectos de la película producidos por la censura y señalaba como aciertos el *striptease* de Tina y la persecución de la joven pareja por parte de los *voyeurs*. Por el contrario, el crítico literario Luis Quesada define *Los farsantes* como “trabajo de principiante” y sostiene que la película “está mal contada y se separa considerablemente del cuento original” (434). Si bien *Cómicos* debe posiblemente su desconocimiento al beneplácito que obtiene del sistema franquista, parte de la escasa acogida y el desconocimiento de *Los farsantes* se debe no sólo a la

⁴⁴ En el año 1963, Margarita Lozano era ya altamente reconocida por su papel de Ramona, la criada, en *Viridiana* (1961), por lo cual su elección rompía con las reglas neorrealistas de utilizar actores naturales o al menos poco conocidos en el medio.

⁴⁵ Los detalles sobre la imposición de Margarita Lozano y la reducción del tiempo de las piezas teatrales se encuentran en la descripción de Faulkner sobre los procesos de censura de que fue objeto la película (Faulkner 76-77).

inexperiencia de Camus en la dirección, sino también a su poca libertad para sostener las ideas más radicales y simbólicas de su primera película, resultado evidente de la censura y la producción comercial. Sin embargo, en mi opinión, *Los farsantes* es una película no sólo capaz de hacer una radiografía veraz de su época, sino también de perturbar el estado acomodaticio del público, por lo que considero que pese a su falta de popularidad en su momento, como lo menciona Fontanela, su director logra eficazmente su cometido. *Los farsantes* consigue inscribirse dentro de la tradición de la novela social española de los años cincuenta y sesenta especialmente a partir de dos aspectos: de un lado, en su contenido de denuncia y; de otro lado, en el protagonismo del colectivo, y no de un individuo. Particularmente, la película aporta a esta tradición, no sólo una mirada veraz y desgarradora de la abulia generalizada en la sociedad española de la época, sino también una fotografía desoladora del paisaje físico de los pueblos españoles y de la moral debilitada de sus habitantes.

Con relación al teatro específicamente, si bien se dispone de un volumen aún menor de críticas, éstas permiten comprender más claramente el sentido de la película. En primer lugar, en el análisis sobre la película más elaborado hasta el presente, Sally Faulkner sugiere: “*Los farsantes* aims to condemn the distorting and distracting effects of popular theatre and spectacle, which encodes a critique of the popular cinema for which Iquino was well known” (78).

Comparto la opinión de Faulkner en cuanto a que el teatro y el espectáculo presentados en la película implican una crítica al cine producido por aquellos años. En este análisis busco elaborar particularmente su perspectiva sobre estas representaciones escénicas historicistas y religiosas en la película, según la cual éstas actúan como entretenimiento o consuelo para el espectador, impidiéndole, en última instancia, encarar la realidad: “like the characters of *Los farsantes*, Spaniards under Franco are also distracted by everyday concerns, diverted by popular culture and

consoled by popular religious ceremony, [and] consequently fail to address the reality of their representations and dependency” (77-78). Para Ríos Carratalá, por su parte, no es casual que los fragmentos que se presentan establezcan una oposición tan radical entre lo representado teatralmente y la vida de los actores: “Mario Camus y Daniel Sueiro nos presentan a una compañía que no está vinculada a un proyecto teatral propio. Simplemente intentan sobrevivir con un repertorio tradicional cuyo significado ni les va ni les viene” (59). Sánchez Noriega coincide con Ríos Carratalá y sostiene, además, que “las personas de la compañía no tienen medios para salir de una situación que aborrecen [...] Esa penuria provoca actitudes de agresividad y, en definitiva, una vida inauténtica, deficitaria, que, además contrasta con el teatro historicista que representan” (66). Si bien considero irrefutable la visión de ambos críticos de cómo el teatro y la vida están desligados en la película, me parece discutible la afirmación de que el teatro sólo sea percibido como una forma de supervivencia. De hecho, el teatro es un cuerpo o una entidad enferma, incapaz de transmitir una imagen verdadera que hable sobre la realidad que se vive en estos pueblos o algún sentimiento que no sea melodramático o grotesco. Por otra parte, difiero de la opinión de Sánchez Noriega de que estos personajes son incapaces de abandonar el teatro por carecer de medios para hacerlo. Por el contrario, me propongo mostrar que esta incapacidad proviene principalmente de una inercia y un debilitamiento moral que les impide actuar y los convierte, finalmente, en unos fantoches o unas marionetas manejadas por un titiritero que es el gran fantoche.

Así, pues, en este capítulo analizaré cómo en *Los farsantes* de Mario Camus el teatro, como la misma sociedad española, se presenta como un cuerpo fundamentalmente enfermizo que se halla inhabilitado para generar una imagen clara de la realidad, pudiendo reflejar sólo un simulacro defectuoso de la misma. El teatro se convierte así, en términos de Deleuze, en un “falso

pretendiente” (295), ya que, incapaz de reflejar verazmente la realidad de su época y ofreciendo tan sólo una imagen distorsionada de ésta, carece de toda legitimación en cuanto a su pretensión de verdad. En pos de establecer el paralelismo entre el teatro y sus actores y la sociedad española de los años sesenta, en la primera sección me referiré al contexto histórico y cultural de finales de los cincuenta e inicios de los sesenta. Posteriormente, en la segunda sección, empezaré por discutir la imagen de la compañía, el teatro y la sociedad españoles como un cuerpo enfermo, para luego pasar a argumentar cómo las dos obras presentadas, *Genoveva de Brabante* y *Vanidad y miseria*, son sólo una copia falsa, un simulacro, de la realidad, recurriendo para ello a las nociones de copia y simulacro de Gilles Deleuze.

2.1 Contexto histórico

A mediados de la década de los cincuenta, mientras Europa se recuperaba de los efectos de la Segunda Guerra Mundial a pasos acelerados, España continuaba con un bajo rendimiento industrial, un déficit cada vez mayor en sus pagos externos y una producción agrícola obsoleta. Después de casi veinte años de autarquía y de un gobierno dictatorial, en el año 1956 se inició la mayor crisis del régimen franquista. La clase obrera, especialmente del sector de la minería y la metalurgia, apoyada por el Partido Comunista, así como la nueva ola de católicos liberales y también los anarquistas mostraron su oposición abierta contra el gobierno en manifestaciones y paros que se iniciaron en el mes de febrero de aquel año: “It was in fact a manifestation of the changes taking place in the whole economic and social structure of Spain. In that field the situation was very serious” (Gallo 239). El sistema franquista evidenciaba no sólo su incapacidad para asimilar a la nueva generación, especialmente la intelectual, sino también su ineficiencia para solucionar el déficit económico. Así, para inicios de 1957, esta crisis “materializada en el campo

económico por una inflación galopante, una baja de cotización exterior de la peseta, una progresiva evasión de capitales y un desmesurado aumento de los precios en el mercado interno” (Font 168), se hizo insostenible. Para responder a la crisis, Franco reestructuró radicalmente su gobierno con un cambio de ministros a mediados de 1957, permitiendo por primera vez que otros ciudadanos, particularmente los tecnócratas del Opus Dei, pudieran dirigir el Estado, al menos a nivel económico.⁴⁶ Aunque los paros y las manifestaciones, especialmente por parte de estudiantes y mineros, continuaron a lo largo de los sesenta, constituyéndose en una oposición cada vez más fuerte y certera frente al régimen, la llegada de los tecnócratas no sólo trae consigo un restablecimiento y un desarrollo económico, sino también un aire burgués y capitalista que transformará, igualmente, la mentalidad y los valores de los españoles.

Política e históricamente, *Los farsantes* se desarrolla y produce entre 1960 y 1963, en la época designada con el nombre de “Estabilización y Concilio” (153) por Ricardo de la Cierva. Para 1963, España ya se había adherido a la línea de acción y restablecimiento económico seguida en el resto de Europa, siendo el único logro de Franco, como sostiene Townson, haber permitido a sus ministros que actuaran con libertad y haber aprobado, sin poner obstáculos, la puesta en marcha de un plan económico coherente y acorde con la época y sus necesidades (12). El Plan de Estabilización ejecutado por el nuevo gabinete había terminado en 1962, produciendo, como explica José María Maravall, resultados efectivos: “The annual rate of GNP growth between 1960 and 1965 was 9.2 [...] The annual rate of growth of the *per capita* between 1960 and 1966 was 7.5” (25).⁴⁷ Los tecnócratas del Opus Dei habían logrado restablecer la economía y fortalecer el

⁴⁶ Este protagonismo del Opus Dei se verá, especialmente, bajo la figura del abogado Laureano López Rodó. Nombrado en 1956 por Luis Carrero Blanco como secretario general técnico *de la Presidencia de Gobierno*, a López Rodó se le encarga la preparación de la reforma administrativa más grande del Estado, la Ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado, a partir de la cual obtiene la Secretaría General Técnica y el cargo vitalicio del Secretariado del Gobierno, del cual dependían la misma reforma y todos sus funcionarios.

⁴⁷ De hecho, como señala Nigel Townson: “Between 1960 and 1973, indeed, only Japan’s national economy grew faster” (3).

sector industrial. Sin embargo, el sector agrícola y rural seguía sumido en el mismo atraso, a lo que se le sumaba la crisis migratoria del campo a la ciudad y de España al resto de Europa.

Maravall establece, por ejemplo, que para el año 1961, el 19.1 por ciento de los españoles vivía en las ciudades, cifra que casi se duplicaría en los siguientes cuatro años, hasta alcanzar un 32.7 por ciento (25). Además, según los datos del Instituto Español de Emigración, 1.066.440 de trabajadores españoles emigraron a otros países de Europa entre 1959 y 1973, presentándose las cifras más altas en los años 1960 a 1964.

Así, una de las consecuencias más visibles a nivel interno fue el abandono, casi por completo, del sector agrario: “True, the rural exodus continued, yet did not imply any improvement in the cultivation of the land; on the contrary, particularly in the south, it became more and more of a desert” (Gallo 272). Como señalaré en la próxima sección, a través de tomas largas y panorámicas, Camus captura la imagen de inmensidad, desolación y pobreza de los campos inhabilitados y la disminución del personal humano en los pueblos, con un tono frío de documental que, en vez de construir una realidad, la constata.⁴⁸ De hecho, esta fotografía realista será una de las denuncias más notorias que hace *Los farsantes*,⁴⁹ mostrando estos campos como lugares desolados, sin esperanza, totalmente abandonados por el gobierno.

En resumen, el llamado “milagro económico” se basaba en tres pilares: la inversión extranjera, las migraciones y el turismo.⁵⁰ Sin embargo, dicho milagro no fue exclusivamente un efecto del trabajo realizado por los ministros del Opus Dei, sino un efecto del *boom* de la

⁴⁸ De esta manera, Camus introduce un paralelismo con técnicas usadas por el neorrealismo, en las cuales la imagen cinematográfica debía crear, como lo hace *Los farsantes*, una sensación de realidad: “We have to remember that an effective ‘realist’ film draws a great deal of its rhetorical impact from the fact that the viewer believes he is attending to representations of what really happened (or could happen) to real people” (Wagstaff 83).

⁴⁹ En el año 1958, Juan Antonio Bardem había presentado ya esa imagen desoladora de los campos de La Mancha en *La venganza*. Sin embargo, su crítica se dirigía específicamente contra la deshumanización ocasionada por la industrialización de los campos y subrayaba la necesidad de un proyecto colectivo igualitario que fuese en beneficio de los trabajadores. Estos dos aspectos no son desarrollados por Camus en su película.

⁵⁰ Teniendo en consideración que *Los farsantes* no hace mención del tema del turismo, no pasaré a discutir sus efectos, como correspondería a un análisis completo de la época.

economía mundial, particularmente de los países vecinos de España, y un efecto directo de la ayuda norteamericana en su lucha contra el comunismo en el escenario de la guerra fría (13). De hecho, como sugieren Martín Aceñas y Martínez Ruiz, no se puede sobreestimar el papel ejecutado por el Plan de Estabilización y liberalización, ya que éste no habría logrado los mismos resultados profundos si este proceso no hubiese coincidido con una fase de expansión económica mundial:

The precise ability of Francoist policy makers was not to oppose the influences emanating from abroad, but to take advantage of the exceptional winds blowing from the world economy. In sum, the development of Spain mirrored the rapid self-sustained growth of Western Europe. (46)

De manera contraria a lo que ocurría en países como Francia, la República Federal de Alemania, Inglaterra y Holanda, donde los países carecían de suficiente población para autoabastecer su creciente desarrollo, en España, para 1960, el desempleo había crecido, lo que intensificó la emigración de hombres y mujeres, especialmente a Suiza, Alemania y Francia. Mientras los efectos de la productividad y el crecimiento internos favorecían directamente a una clase alta burguesa, las clases obrera y media sufrían las consecuencias sociales de un plan económico con una visión totalmente deshumanizada. En resumidas cuentas, el costo social del Plan de Estabilización del Opus Dei dejaba como saldo la pobreza, la injusticia social y el desempleo – que había aumentado de nuevo en Barcelona y Asturias desde 1962 (Gallo 302)–, aspectos, todos ellos, que aborda *Los farsantes*.

En la primera sección de la película, Camus muestra particularmente el éxodo de los pueblos y su pobreza, mientras en la segunda parte, donde la compañía de don Pancho es contratada por el grupo de burgueses, Camus hace una radiografía escalofriante del desnivel

social y cultural que separa los dos grupos sociales, mostrando claramente el cambio de mentalidad. Finalmente, en la tercera sección, desarrollada en Valladolid, patentiza de nuevo la idea del hambre, la miseria y la inercia social. Asimismo, al crear una atmósfera atemporal en la que es difícil distinguir la época, ya que el tema del hambre y la situación paupérrima de los cómicos recuerdan constantemente los años de miseria posteriores a la guerra civil, la película evidencia la inmovilidad real del sistema franquista, presentado como un bloque monolítico. De hecho, es sólo gracias a los efectos diegéticos del sonido –la noticia que se escucha en la radio sobre el encuentro en 1963 entre el canciller alemán, Ludwig Erhard, y el presidente norteamericano, Lyndon B. Johnson, mientras Tina y Rogelio (Fernando León) cenan en casa del viejo amigo de la Legión de Rogelio– que podemos situar con certeza la historia en el mes de diciembre de 1963, en el marco de conversaciones sobre la crisis del Mercado Común. Sally Faulkner señala que este afán de Camus por mostrar los problemas rurales de España dentro del contexto de la política internacional recuerda el primer cine de Bardem y de Berlanga, específicamente en *Bienvenido, Mr. Marshall* y *Esa pareja feliz* (73). No obstante, *Los farsantes* carece del sentido del humor e ironía que caracteriza a estas dos películas. Por el contrario, la película muestra una imagen ácida que recuerda la crueldad, el realismo extremo y lo grotesco de las obras de la posguerra, como *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951) de Camilo José Cela.

De otro lado, el turismo, el cual se había convertido en el producto número uno de la economía nacional desde 1962, junto con la inversión extranjera y las migraciones adentro y afuera del país, influyeron profundamente en el cambio económico y social que se produjo tanto en las grandes ciudades, especialmente en Madrid, como en los centros balnearios del este y el sur de España. Como una consecuencia directa del aumento del poder adquisitivo del ciudadano

medio y de la movilidad demográfica, se produjeron cambios “not only in class terms but also in terms of their values, mentalities and culture, as well as greatly altering the physical landscape as cities sprawled and the *pueblos* shrank” (Townson 4). De hecho, es esta movilidad, inexistente durante los años de la autarquía, la que igualmente permite el intercambio y la construcción de nuevas ideas. Es más, Walter Bernecker señala que el desarrollo no proviene exclusivamente del avance económico, sino que tiene su origen en el cambio de mentalidad a nivel general de la población: “This change became evident, for example, in the disposition to emigrate, to leave the *pueblo* or village [...] to look for work and well-being in a different environment” (67). En términos urbanos, al menos comparada con las dos décadas precedentes, España era ahora una sociedad más liberal, menos conformista y más pluralista.

Sin embargo, como muestra Camus, las zonas rurales, aisladas y olvidadas por el Estado, seguían inmersas en los mismos valores conservadores, estancados de manera patética en ideales como el honor y la pureza, representados en la película a través de la obra teatral *Genoveva de Brabante*. De la misma manera, los papeles tradicionales del hombre y la mujer seguían primando dentro de la sociedad, y la libertad sexual –o sea la homosexualidad y las relaciones extramatrimoniales– era fuertemente censurada. Por ejemplo, en la escena del beso entre Milagritos (Amapola García) y Lucio (Víctor Valverde), Camus muestra la reprobación del pueblo de cualquier comportamiento sexual de sus protagonistas a través del boicot que hacen los niños a la pareja –lanzándoles piedras como a dos pecadores en el momento en que Milagritos finalmente se deja seducir por su compañero–.

Si, como he sugerido previamente, hubo un cambio de mentalidad particularmente palpable a través de los movimientos migratorios, es un hecho que la sociedad española seguía siendo cerrada. Esta sociedad estaba sumida en la situación esquizofrénica de vivir bajo un

mismo gobierno dos tipos de mentalidad completamente diferentes: de un lado, un sistema represivo, representado por la misma persona de Franco, incapaz de reinventarse y de acoger a la oposición; de otro, un sistema tecnocrático cuyo modelo consistía en la eficacia, “así como en la formulación de una ideología burguesa basada precisamente en la ‘desideologización’ por vía del consumo” (Font 184).

Otro aspecto histórico en el que me gustaría hacer énfasis por su relación con *Los farsantes* es el cambio religioso que empieza a darse a principios de los sesenta. La Iglesia Católica, sostén fundamental del sistema dictatorial franquista, experimenta, en algunos de sus sectores, la influencia de los vientos progresistas que traía el papa Juan XXIII. Más precisamente, a través de la encíclica *Pacem in terris*, del año 1963, el dogma de la iglesia abogaría por la libertad de todos los individuos, también en sentido religioso, y por una papel activo de la Iglesia Católica dentro de una sociedad más secular y pluralista. Elías Díaz, por ejemplo, sostiene que en España la encíclica no sólo influyó en el ámbito religioso, sino también en el pensamiento político, “orientado en un sentido progresivo y democrático” (116). En pocas palabras, la encíclica no sólo se dirigía a los católicos, sino a los hombres de todas las religiones o aquellos que no pertenecían a ninguna confesión, con el fin de no crear barreras entre ellos. Condenaba, además, la discriminación racial o de cualquier tipo, enaltecía la dignidad del hombre y la protección de los más débiles y, evitando cualquier tipo de lucha para alcanzar los cambios, buscaba la paz internacional y el desarme mundial. A nivel de los gobiernos, proclamaba el derecho del individuo y de las naciones a buscar la libertad, declarar la inconformidad y exponer las ideas. Finalmente, y de particular importancia para el caso español, condenaba a los gobiernos o gobernantes que no aseguraran la protección de sus ciudadanos. En suma, como sugiere Ricardo

de la Cierva, *Pacem in terris* “asume como propios de la Iglesia los derechos humanos, la promoción obrera y de la mujer y la igualdad entre los pueblos” (221).

Por ende, todos estos edictos ponían a los representantes de la Iglesia Católica española en una situación que, además de incómoda, demandaba claramente una revaloración de sus principios y su función dentro de su comunidad espiritual nacional y mundial. Frente a ello, la iglesia española no asumirá una única posición. De un lado, ya desde 1960, la Hermandad Obrera de Acción Católica declaraba abiertamente su hostilidad contra el franquismo y defendía su contacto con la clase obrera y con los menos favorecidos, acorde con la nueva visión de Juan XXIII, electo en 1958. De otro lado, como lo señala Gallo, muchos prelados “remained faithful to the spirit of the Crusade” (274) ya que “for them, Franco’s regime was still the model regime of the Concordat, the bulwark of Catholicism” (274). Esta divergencia en la forma de asumir el mensaje religioso demostraba que, a partir de 1960, la iglesia y el estado no eran uno solo como lo explica Gallo: “For the Caudillo the Church was no longer the monolithic block in which he could rely” (275). Consecuentemente, el aire de una libertad “controlada” en los sesenta, especialmente en las áreas urbanas, más que deberse a un cambio en el régimen o en el sector conservador de la iglesia, dependió tanto de la influencia económica, especialmente del turismo, como de la ola liberal religiosa procedente del Vaticano. Como mostraré en la siguiente sección, en *Los farsantes*, el sacerdote joven que permite que la compañía presente *Vanidad y miseria* en el atrio de la iglesia es un ejemplo de ese sector conservador de la iglesia, lejano a las necesidades de los pobres, aislado del pensamiento liberal de Juan XXIII y apoyo de la represión franquista y, particularmente, de la censura.

Finalmente, y para terminar esta sección, me gustaría referirme a la situación del cine en aquellos primeros años de la década de los sesenta para entender mejor los retos y limitaciones

que tuvo que enfrentar Camus al realizar *Los farsantes*. Como consecuencia directa del rechazo de la solicitud de ingreso de España a la CEE presentada en 1962, en el gobierno español “comienza a tejerse un cambio de estrategia consistente en demostrar a la comunidad internacional que España estaba preparada para la modernidad y que era capaz de competir culturalmente con el resto de países europeos” (Aragüez Rubio 78).⁵¹ Es, pues, a partir de este rechazo que la palabra “apertura” se convierte en *leitmotiv* de los tecnócratas del Opus Dei, particularmente del nuevo ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne.⁵² En pos de dicha política, tres fueron las funciones principales del nuevo ministro: a) fomentar el turismo extranjero, promocionándolo y desarrollando la infraestructura necesaria; b) crear una imagen exterior amable de España y del régimen, retocando su conocida imagen de tiranía; c) controlar la información en todos los medios de comunicación, pero con nuevas normativas que mostraran una política de liberalización. En este contexto, como señala Román Gubern en su estudio sobre la censura, la política de Fraga Iribarne, como pocas, “sufrió las tensiones y contradicciones entre la necesidad de liberalización cultural propiciada por sectores de la burguesía y las exigencias antiliberales e inmovilistas inherentes al mantenimiento en el poder de un régimen autoritario” (119). En el año 1962, con el fin de confirmar esta imagen de apertura, Fraga Iribarne nombra a José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro.⁵³

⁵¹ El argumento en contra del ingreso de España a la CEE, establecida desde 1957, se basaba radicalmente en el gobierno antidemocrático del país, lo que evidenciaba la imposibilidad de su participación en la Comunidad mientras estuviese Franco en el poder.

⁵² Ministerio del cual dependían tanto el teatro como el cine nacional.

⁵³ Miembro del sistema, más reconocido por su liberalidad y respetado en el medio cultural como conocedor del cine nacional y mundial e impulsor de este arte, García Escudero era un hombre de leyes y católico practicante. En 1951, como he mencionado en el capítulo anterior, el nuevo director general había ocupado ya el cargo por unos meses, además de que había tomado parte en las Conversaciones de Salamanca en 1955. Como Bardem y Berlanga, García Escudero continuó luchando y promoviendo el cine, principalmente el español, pero, por supuesto, desde una línea ideológica católica y falangista, completamente diferente de la de los dos directores mencionados.

De hecho, dentro de la historia del cine español, el periodo de 1962 a 1967 no sólo es uno de los mejor delimitados, ya que, como afirma Martínez Torres, se inicia con la entrada de García Escudero a la Dirección y se cierra con su salida de la misma, sino que también es una “etapa marcada por el nacimiento, desarrollo y casi muerte, del llamado Nuevo Cine Español” (172). En el caso de la Dirección, la apertura emprendida por Fraga se basaba en dos principios fundamentales: el nombramiento de una figura liberal que promoviese la confianza a nivel nacional e internacional y el fomento de una nueva producción cinematográfica. Como consecuencia directa de este segundo principio surgió la necesidad, entonces, de formar y apoyar a una nueva generación de directores, técnicos y guionistas y, a su vez, de establecer unas normas claras de censura.

Hablando específicamente de sus dos primeros años en la Dirección –relevantes para el análisis de *Los farsantes*–, García Escudero argüía que no sólo había dotado al cine español desde 1962 con una escuela oficial –la EOC– y con los recursos necesarios para aprender el oficio, casi inexistentes en tiempos del IIEC, sino que su gestión también se dirigía a proteger y promover las películas de realizadores jóvenes por medio de ayudas económicas. Efectivamente, en 1963, año en el que se realiza *Los farsantes*, se creaba la declaración de “interés cinematográfico” (García Escudero 19), que buscaba abastecer las producciones de los jóvenes de la EOC con un aparato legal que permitiera su financiamiento y distribución. Como lo expresaba orgullosamente el mismo Director: “El tratarse de un realizador joven significa ya algo por primera vez” (19).

Además, en febrero del mismo año, se habían aprobado las Normas de Censura.⁵⁴ La novísima regulación tenía como modelo el código de producción norteamericano, pero, igual que éste, la censura podía ser laxa o restrictiva en su aplicación, como lo expone Romà Gubern (125).

⁵⁴ Ya en 1955, algunos participantes de las Conversaciones de Salamanca, como Bardem y Berlanga, habían pedido que se creara este tipo de código.

Las restricciones –religiosas, morales, sociales, contra lo que ofendería el “buen gusto” y justificasen el suicidio, el homicidio por venganza o el adulterio– estaban contempladas en el Código. Sin embargo, su aplicación poco clara provenía, según Gubern, de una redacción “voluntaria o involuntariamente ambigua o laxa” (125) que podía, como efectivamente ocurrió, utilizarse de una manera caprichosa. Como resultado, el Código de Normas funcionó igualmente de manera maniquea, tal y como había ocurrido con el sistema anterior. Pese a esa imprecisión y laxitud, Sánchez Noriega considera que, por el contrario, este código normativo imprimía finalmente un poco de justicia a la forma de valorar las películas (46), ya que al menos eliminaba la arbitrariedad. Sin embargo, Domenec Font no ve la claridad de acción del Código y sostiene que tal código sólo fue un cambio de fachada y “solamente abogaba por unos guiños de complicidad permitidos a los muchachos del NCE” (216). Las películas de los directores del EOC experimentaron ambos efectos, los favores o guiños a los que se refiere Font y la censura estricta a la que apunta Gubern, como se puede ver en el caso de *Los farsantes* y de la mayoría de películas dirigidas por Carlos Saura. Es más, Santos Fontenla sustenta cómo lo que hubo en aquellos años de desarrollo cinematográfico “fue un doble juego” en el que “las dos partes que en él intervenían eran en mayor o menor medida conscientes y responsables” (173). Así, el gobierno lograba mostrarse como un sistema liberal y benefactor y los egresados de la EOC, ahora conocidos como los directores del NCE, aprovechaban esta protección y presunta “admiración” hacia sus obras para poder darse a conocer en un medio que, como hemos mencionado, nunca los habría dejado entrar sin la ayuda estatal. En 1967, al hacer un balance sobre la idea de apertura a nivel cinematográfico, el propio García Escudero escribirá en *Una política para el cine español*:

Creo que la apertura es un hecho, no una opinión y que a estas alturas no puede ponerse en duda ni la buena voluntad con que las autoridades cinematográficas han

llegado hasta donde podían llegar, ni las beneficiosas consecuencias generales de esa actitud. (18)⁵⁵

De esta manera, el gobierno logró, al menos en comparación con las dos décadas anteriores, crear una imagen internacional y local de liberalidad cultural y política, y los nuevos directores, por su parte, usaron el sistema y se dejaron usar por él. Como responde Gubern en la entrevista que le hace Martínez Torres, el defecto mayor de este cine fue el de ser “un cine de ‘inconformismo’ controlado por el Ministerio de Información y Turismo, que obtuvo así cierto número de películas capaces de acudir con relativa dignidad a los festivales internacionales representando a España” (89).⁵⁶

Sin embargo, estéticamente hablando, el NCE no traía una propuesta realmente innovadora. Como ocurrió con el boom de la economía, que dependió en gran parte del influjo mundial, el NCE fue también parte de una cadena mundial que se había originado en Italia y continuado en Francia. Este Nuevo Cine buscaba principalmente romper con el cine anterior, inclusive con Bardem y Berlanga, ya que los dos, aunque habían abierto un camino, nunca habían favorecido a las nuevas generaciones. Así, se puede señalar que la característica esencial de este cine fue la de ser realista. Los nuevos realizadores de la EOC mostraron un interés especial en el documentalismo, pero, como sucede en la última sección de *Los farsantes*, no sólo quisieron presentar las imágenes documentales, sino también crear un cine de ficción basado en ellas.⁵⁷

⁵⁵ Considero que el libro, que compendia artículos y conferencias realizadas por García Escudero durante el periodo de su gestión en la Dirección General, es el mejor documento del que se dispone sobre el trabajo y la autoevaluación de la gestión del director.

⁵⁶ En la misma encuesta, García Escudero destacará como el gran éxito de la política emprendida su liberalización: “En primer lugar, liberarla de sí misma; del complejo de inferioridad [...] liberarla de los intereses de una distribución [...] En tercer lugar, liberarla de los intereses de una exhibición” (59).

⁵⁷ Por esta razón, casi todas estas películas fueron rodadas en la calle, pretendiendo producir el efecto de realismo y a su vez reducir los costes de producción. Con relación a este aspecto, Martínez Torres sostiene que los resultados que se obtienen de este tipo de realización evidencian que el realismo, en vez de seguir las líneas del neorrealismo, se había convertido en un naturalismo anticuado (*Cine español, años sesenta* 31).

Aunque estos directores, siguiendo la línea de Zavattini, buscaban hablarle al hombre, mostrarle sus problemas y conmoverlo, tuvieron una escasa acogida por parte del público, a diferencia del cine de Bardem y Berlanga. Es más, se trata de películas que tardaban mucho en ser estrenadas o que nunca llegaron a tener la suficiente promoción, contradiciendo la visión del director general. Por este motivo, casi siempre fueron películas de cineclub o de festival, en general desconocidas o ignoradas por el público popular.

Pese a que Martínez Torres lo califica como “un cine falseado, donde unos personajes mal dibujados y anodinos, con unos problemas adulterados, se debaten en un ambiente que es un pálido reflejo de la rica y compleja realidad que les debía rodear” (31), desde mi perspectiva, dicha afirmación es completamente injustificada, ya que, al menos en *Los farsantes*, los personajes que presenta Camus no son insignificantes, sino grotescos, como la misma realidad que representan. De hecho, considero que al calificar de falsos los problemas de esta propuesta estética, Martínez Torres muestra de nuevo un punto de vista un tanto viciado acerca del compromiso social de este cine. Si bien el limitante real del NCE reside en no haber logrado llegar a un gran público, la razón de este rechazo puede entenderse no como una falta, sino como una consecuencia clara de una sociedad incapaz de verse y, mucho menos, de aceptar su propia imagen caricaturesca. Desde este análisis, *Los farsantes* no sólo presenta un cine socialmente ambicioso –pese a la censura y la producción comercial a las que estuvo sometido–, sino que también es capaz de dibujar fríamente tanto una realidad lejana a la apertura como los efectos sociales de esa nueva mentalidad que se debatía entre los valores tradicionales y la liberalidad burguesa.

2.2.1 La sociedad española: un cuerpo enfermo

En su crítica de *Los farsantes*, Sánchez Noriega afirma que toda la historia de la película puede leerse como una toma de conciencia por parte de los actores: “Supone el descubrimiento de la realidad de las vidas que les ha tocado en suerte y la asunción –más o menos resignada– del futuro inmediato desde ese descubrimiento, que es toma de conciencia” (66). Sally Faulkner, por su parte, demuestra que Camus denuncia una realidad que ignoran tanto los actores como los espectadores, “owing to their distraction by pretence” (82). En su crítica, ambos autores ponen al descubierto el abismo que existe en la película entre lo que es la realidad y lo que finalmente viven los cómicos y el público de las obras. Aunque coincido con esta opinión, me gustaría sugerir que en la película es tan importante la pregunta por la realidad como el tema de la representación. Si partimos del precedente de que *Los farsantes* se inserta estéticamente dentro de la corriente del realismo cinematográfico, como se ha mencionado, es significativo el hecho de que esta representación de la realidad esté constantemente en conflicto con la apariencia.

La película desarrolla, entonces, la siguiente paradoja: de un lado, los cómicos viven un mundo del engaño donde deben aparentar ser lo que no son y sólo hasta el final, como señala Sánchez Noriega, son capaces de tomar conciencia de la realidad; del otro, aunque las personas externas a la compañía reconocen y denuncian el engaño que los cómicos representan a nivel personal, casi siempre prefieren aceptar su engaño y permanecer sumergidos en la farsa.⁵⁸ De esta manera, el engaño evidencia un mutismo social y la falta de voluntad para asumir conscientemente la realidad. En esta sección me propongo explorar, partiendo de los conceptos de copia y simulacro propuestos por Gilles Deleuze, cómo las tres formas que utiliza Camus en la

⁵⁸ Este aspecto de la película recuerda de inmediato *El retablo de las maravillas* de Cervantes. Aunque las razones para aceptar el engaño son diferentes –los personajes del entremés cervantino buscaban mostrar su pureza de sangre–, tanto los personajes de Cervantes como los de Camus muestran la importancia de saber aparentar.

película para representar la realidad —el documental, la ficción y el teatro— permiten al espectador ver una imagen de la realidad en grados de semejanza o de distorsión, invalidando de esta manera una visión única y transparente de la realidad y proponiendo, finalmente, una imagen falseada o ambigua de la misma.

En la *Lógica del sentido*, Deleuze abre una nueva interpretación de la teoría de las ideas de Platón. El filósofo francés afirma que, tal vez, el sentido de la reflexión platónica debe entenderse, en términos generales, como una dialéctica de la voluntad de selección entre la “cosa” misma, el original, y sus imágenes. De esta manera, según Deleuze, “[l]a dialectique platonicienne n’est pas une dialectique de la contradiction ni de la contrariété; mais une dialectique de la rivalité (amphisbetesis), une dialectique de rivaux ou des prétendants” (293). La filosofía platónica busca, entonces, seleccionar a los verdaderos pretendientes diferenciándolos de aquellos que no lo son. Para Deleuze, al interior de esta dialéctica la función del mito, como relato fundacional, es la de aportar el modelo a partir del cual se puede juzgar a los pretendientes. Así, todo aquello que debe ser fundado “c’est toujours une prétention” (294). La dialéctica platónica se propone, pues, distinguir la esencia de la apariencia, la idea de la imagen, el original de la copia. Sin embargo, Deleuze ha advertido que no se trata de una dialéctica de la contradicción, sino de la distinción entre dos tipos de imágenes: la copia y el simulacro. De un lado, las copias son pretendientes bien fundados, “garantis par la ressemblance” (295). De otro lado, los simulacros son una suerte de pretendientes falsos, cuya imagen está fundada en la disimilitud, “impliquant une perversion, un détournement essentiels” (296). Para Deleuze, la motivación de la filosofía platónica consiste en seleccionar los pretendientes, “en distinguant les bonnes et les mauvaises copies, ou plutôt les copies toujours bien fondées, et les simulacres, toujours abimés dans la dissemblance” (296). El trabajo de la filosofía estriba en saber diferenciar las copias-íconos de los simulacros-fantasmas,

como los denomina Platón. Como copia de una copia, el simulacro es un pretendiente alejado del original, carente de semejanza con él, mientras que la copia aún contiene parte de la esencia del original y por ello disfruta de una semejanza interna o derivada de la Idea. El simulacro, como copia de una semejanza derivada, es un ícono degradado que presenta, consecuentemente, una imagen falseada o distorsionada de la Idea.

Si se piensa la película bajo la dialéctica de la copia y el simulacro, se podría sugerir que el documental, particularmente en la parte de las procesiones de Valladolid que ocupa la última sección de la película, es la copia más semejante y objetiva de la realidad, mientras que la construcción o ficción de la misma, la historia de los personajes y las piezas teatrales, es un simulacro distorsionado que muestra niveles cada vez más perversos de la realidad. De esta manera, las representaciones de *Genoveva de Brabante* y *Vanidad y miseria*, como copias de un simulacro, presentan la imagen más alejada de la realidad. La imagen que se puede contemplar de ellas, en vez de contener semejanza con la realidad, como lo hace el documental, distorsiona la imagen de la misma presentando sólo un simulacro.

En el año 1963, en “¿Qué es el realismo cinematográfico?”, Román Gubern explicaba las teorías que circulaban sobre el tema en la época de realización de *Los farsantes*. Gubern mostraba cómo para André Bazin, el cine era el culmen de la objetividad fotográfica, ya que permitía, por primera vez en la historia, no sólo conservar el objeto captado, sino también capturar la duración de los eventos: “el cine posee una técnica peculiar que permite reproducir fotográficamente, con una fidelidad total, algo que está aconteciendo realmente en el espacio y en el tiempo” (Gubern 6). De igual importancia, Gubern señalaba que el montaje era para Bazin un recurso que falseaba la realidad, por lo cual, a sus ojos, la teoría sobre el realismo de Bazin “continúa adherida a la pura exterioridad del fenómeno” (6). De otro lado, al explicar la visión de Zavattini sobre el

neorrealismo, Gubern explicaba que el objetivo primordial de esta estética consistía en sostener una lucha contra lo excepcional para lograr, así, “captar la vida en el acto mismo en el cual vivimos, en su mayor cotidianidad” (6). De esta manera, mientras Bazin aborda el realismo desde el hecho fotográfico *per se* –una copia semejante a la idea–, Zavattini habla de una construcción de la realidad que, si bien no intentaba “hacer que parezcan verdaderas, reales las cosas imaginadas” (6), sí buscaba “hacer significativas al máximo las cosas tal cual son” (6). Sugeriría que en *Los farsantes* Camus combina ambas visiones del realismo. De un lado, intenta reproducir la realidad de una manera fidedigna, documental y, de otro, intenta “captar la vida en el acto mismo en el cual vivimos” (6).

Gubern señala que el cine documental busca esencialmente captar los acontecimientos reales en los escenarios “naturales” (auténticos) –los campos de Castilla y la Semana Santa en Valladolid– y, por otra parte, utilizar actores “naturales” e historias que se obtengan a partir de la realidad. Sin embargo, estos principios, cercanos todos ellos a la estética del neorrealismo, implican una imposibilidad puesto que, como sostiene acertadamente Gubern, nunca se podrá lograr una imagen totalmente objetiva de la realidad: “El realismo absolutamente neutral no puede existir, porque detrás de la elección de cada encuadre hay una voluntad que así lo ha querido” (“¿Qué es el realismo cinematográfico?” 9). De esta manera, el documental se presenta como una copia que semeja la realidad en mayor o menor grado, según la forma en que el director pretenda mostrarla. *Los farsantes*, particularmente, utiliza los escenarios naturales para dar un aire de autenticidad que no sólo apunte a la realidad rural de la época, sino que cree también un efecto de contraste entre el padecimiento de las imágenes religiosas que circulan la noche del Viernes Santo en Valladolid y el padecimiento de los personajes, especialmente de Currito, quien se encuentra agonizante mientras el grupo espera que regrese don Pancho. Tanto las imágenes de Castilla como

las imágenes documentales de Valladolid significan más que un telón de fondo, como el que utiliza la compañía para sus representaciones de *Genoveva*. Ambas imágenes generan en el espectador cinematográfico la sensación de credibilidad temporal y espacial en el sentido de Bazin. En otras palabras, permiten al espectador creer que no se trata de una historia más, de otra ficción, sino de una realidad que le atañe, llevándole a preguntarse si esta imagen que se presenta ante sus ojos coincide realmente con la imagen de prosperidad y apertura difundida históricamente. Aunque casi todos los actores no son actores “naturales,” igualmente es posible argumentar, como lo haré a continuación, que en la película no sólo existe el deseo de mostrar una realidad objetiva y documental, sino también la motivación de confrontar distintas representaciones, que inclusive pueden ser ficticias o construidas, para mostrar la imagen de la España rural de inicios de los sesenta.

En *Los farsantes* Camus busca representar la realidad de una manera fidedigna, casi documental. Sin embargo, desde un inicio introduce la sensación de apariencia y de falsedad, no sólo a través de la elección de un grupo que claramente no es representativo de la realidad española –como señala Faulkner: “travelling players had become increasingly rare in 1960s Spain, only surviving in some parts of Castile and Extremadura” (80)–, sino también a través del título mismo de la película. *Los farsantes* abre la pregunta sobre el significado de la palabra en la película. La primera definición de la palabra *farsante*, según la Real Academia, apunta a la ocupación de quien “tenía por oficio representar farsas; comediante” (954). La segunda definición se refiere al acto mismo de aparentar: “Dícese de la persona que finge lo que no siente o pretende pasar por lo que no es” (954). Si se considera que aquello que deberían representar estos actores, dado su nombre y su calidad de cómicos de la legua, son comedias ligeras o farsas y no piezas históricas y religiosas que promueven valores que contrastan con los valores personales del grupo,

el título parece dirigirse más claramente a la definición de engaño, al mundo de apariencias que viven estos actores. De esta manera, los personajes no sólo fingen ser lo que no son dentro de las obras, sino que también su líder los llama a fingir ser otros en su vida, y, al lograrlo sólo escasamente, se convierten en verdaderos farsantes y simuladores, puesto que no logran aportar una imagen adecuada de lo que se supone deberían transmitir.

Con el fin de evidenciar cómo estos cómicos viven en un mundo de apariencias y representan un cuerpo enfermo, empezaré por analizar la naturaleza del grupo. A diferencia de *Cómicos*, donde Ana es la protagonista y heroína de la historia, en *Los farsantes* el protagonismo de Rogelio, personaje principal y voz narrativa del cuento original “La carpa,” es absorbido por la voz de un “personaje colectivo; el cómico” (Sánchez Noriega 63). Sánchez Noriega sostiene, además, que los personajes “vienen a mostrar en su diversidad ese tipo: el cómico de la legua que en la España de las décadas de los cuarenta a sesenta sobrevivía recorriendo los pueblos” (63). Difiero de esta opinión y considero que el propósito no es mostrar una variedad de tipologías de actores, como sí ocurre en el caso de *Cómicos*, donde doña Carmen representa a la diva, Marga es la segunda, Miguel es el galán y Pepito es el personaje que no habla. Por el contrario, considero que si se habla de un personaje colectivo en *Los farsantes*, debe hacerse desde un rasgo común: la inercia o abulia.

Los diez cómicos presentados por Camus no se diferencian entre sí como actores. De hecho, ante la huida de Rogelio después de robar a sus compañeros, don Pacho le ordena a Avilés (Ángel Lombarte) asumir su papel, de la misma manera que Rogelio lo había hecho después de la muerte de Lorenzo y que Justo (Luis Ciges) reemplaza también a Lorenzo en los decorados. El reemplazo de actores no sólo señala, como en *Cómicos*, la maquinaria capitalista en la que nadie es indispensable, sino la naturaleza de una compañía miserable para la que la calidad de la

interpretación no tiene la más mínima importancia: “Simplemente intentan sobrevivir con un repertorio tradicional cuyo significado ni les va ni les viene” (Ríos Carratalá 59). Más aún, lo esencial es conseguir qué comer y llegar al próximo día, sin importar ni quién interprete a quién ni qué se interprete. Aunque la película no subraya las características de los personajes como actores, sí establece, a través de sus defectos, relaciones de semejanza y diferencia entre ellos.

De esta manera, Justo, el ayudante, es un ser codicioso que siempre está pensando en cómo ganar más. A pesar de que amenaza a don Pancho con dejar la compañía si no le paga mejor por hacer un trabajo doble, nunca la abandona y, al final, se resigna a continuar viviendo en ese sinsentido. Pura (Consuelo de Nieva), la esposa de don Pancho, es una mujer egoísta y avara que, aunque tiene dinero que ha ahorrado para poder salir de esa mala vida, ni abandona el grupo ni ayuda a los otros cómicos, con lo cual demuestra su propia negligencia. Rogelio, todo un golfo como lo llama su compañero de la Legión, no sólo es un chulo petulante que humilla a toda la *troupe* y golpea a Tina, sino que también es un ladrón miserable, capaz de robar a sus propios compañeros. Pese a que logra abandonarlos durante la Semana Santa gracias a su robo, dejándolos en la total miseria, retorna a la compañía, incapaz de intentar otro camino, ya que, como él mismo le confiesa a Tina, ya se ha acostumbrado a esta vida y no podría estar sin ellos. Avilés, el otro pretendiente de Tina, no es tan petulante y machista como Rogelio y todo lo arregla con amenazas y golpes, tanto contra Tina como contra el mismo Rogelio, pero, peor que éste, ni siquiera llega a pensar en la posibilidad de abandonar al grupo. Tina, quien es la actriz principal, demuestra un comportamiento sexual no sólo liberal, sino libertino para la época, teniendo relaciones sexuales con ambos, Rogelio y Avilés. Aunque al final de la película acepta prostituirse antes que continuar en el mutismo, a diferencia de todos los demás, pierde la fuerza al encontrarse de nuevo con Rogelio y vuelve a caer en el triángulo aceptando pasivamente su

destino. Milagritos y Lucio, todavía jóvenes y con una cierta perspectiva de esperanza, aunque ven los peligros a los que se exponen a través de Rogelio y Tina, tampoco logran abandonar a Pancho y marcharse a Madrid. Currito y Vicente (Lluís Torner), la pareja homosexual de la historia, son, como mencioné en la introducción, los personajes más censurados, por lo cual sólo tenemos partes de su historia. A partir de las escenas en Valladolid resulta claro que Vicente ha estado encarcelado y conoce las vicisitudes del hambre, la persecución y el miedo, muy posiblemente por su condición homosexual, mientras que Currito, un bailarín de flamenco talentoso, parece un niño indefenso y temeroso y siempre está al amparo de Vicente. Sin embargo, como señala Avilés, sólo piensan en sí mismos y ambos son incapaces de abandonar lo poco que tienen o de buscar otra salida. Finalmente, don Pancho es el gran mentiroso, el gran fanfarrón que engaña a todos y se engaña a sí mismo. Inmerso en su propio ego de supuesto director exitoso, es incapaz de asumir la realidad y disolver el grupo.

En resumen, aunque son vistos y se presentan frente a un público como un grupo, los ideales colectivos no existen en la compañía de *Los farsantes*. Específicamente, como colectivo, representan una sociedad egoísta en la que los individuos piensan exclusivamente en su bien personal, incapaces de mirar al otro con un poco de afecto o, al menos, con respeto. Así, cada uno de ellos acusa a los demás de egoísmo y de falta de solidaridad, llegando incluso a incriminarse la mezquindad de no brindar al menos un cigarro. La realidad que dibuja Camus lleva a los personajes al extremo de la vulgaridad, mostrando que pueden enfrentarse incluso por nimiedades, como ocurre en repetidas ocasiones en la película. Es más, cada uno de ellos podría justificar ante el público su comportamiento bárbaro arguyendo las circunstancias que le ha tocado vivir, lo que demostraría una similitud con *Lazarillo de Tormes* o con *La familia de Pascual Duarte*. Sin embargo, en la película de Camus no hay un solo individuo que intente

convencer al espectador de su inocencia. Por el contrario, todos los personajes dirigen su mirada a los otros para reprobarnos y nunca se rebelan contra su propia vida miserable. De hecho, al cenar donde su amigo de la Legión, que es un maestro, Rogelio afirma que la vida que llevan los actores de la compañía es tan mala como la de cualquiera, incluso la de su amigo, subrayando que lo malo “es que no comemos bien [...] un día durmiendo aquí y otro allá y a veces sin cama, en un tren, en la camioneta.” Aunque confiesa que en últimas llevan una “vida perra,” todos parecen y están sumidos en un conformismo que, inclusive, les permite contemplar la idea de la muerte pasivamente, como lo insinúa Vicente: “Cuando se tiene hambre lo único que se puede hacer es no moverse, ponerse boca arriba, esperar con calma, tomar un vaso de agua, volverse a tumbar y morir.” No se trata de un desapego a la vida o de un derrotismo ideológico, como se percibía en *Cómicos* a través de don Antonio. Lo que se percibe en los personajes de *Los farsantes* es la falta de voluntad, la incapacidad física y moral para luchar. Es este debilitamiento moral lo que hace que sus riñas sean siempre de carácter insignificante, resaltando así la bajeza de su comportamiento y su incapacidad de actuar y pensar más allá del instante. Concretizando, es el debilitamiento moral lo que los convierte en marionetas, incapaces de actuar sin un titiritero que mueva sus cuerdas.

He señalado antes que los personajes de la película viven en un mundo donde se les pide fingir no sólo en las obras, sino también en su vida. Comenzaré, brevemente, por describirlo a nivel de su vida. La película se abre con una imagen que considero señala el estado de los personajes: Lorenzo, uno de los miembros de la compañía, ha muerto, y el ataúd con su cuerpo se encuentra a los pies del escenario, justo en frente de los espectadores. Durante los primeros cinco minutos de la película se escuchan pocas palabras, sólo se muestra cómo estos personajes permanecen casi imperturbables ante el evento, contemplando el ataúd desde sus sillas. El

espectador de la película se encuentra frente a una escena anticlimática, en la que no ocurre nada.⁵⁹ De hecho, esta lentitud y el desplazamiento detallado de la cámara, mostrando a cada uno de los cuerpos, se repetirán al final de la película, sólo que entonces no serán los mismos cuerpos observando pasivamente desde las butacas, sino cuerpos agonizantes observados por la cámara mientras esperan, tumbados, el regreso de Pancho. La imperturbabilidad de la primera escena se cierra con las primeras palabras que dirige don Pancho a su compañía, pidiendo a los actores que simulen piedad. Sus palabras indican la importancia de saber fingir en momentos en que el pueblo espera de ellos que actúen con respeto. Posteriormente, cuando el pueblo le exige a don Pancho que los actores dejen todas sus cosas a cambio del dinero que deben, don Pancho recrimina a Lucio y a Milagritos y, especialmente, a Rogelio y a Tina por no saber fingir recato cuando es necesario para el beneficio del grupo. Más adelante, Rogelio, burlándose de la falsa moral del director, le dice que encierre a las mujeres bajo llave si lo desea, para “pasar así por decentes.” En términos generales, lo que muestran estos tres ejemplos es que para Don Pancho lo reprochable no es el comportamiento inmoral de sus actores, sino su incapacidad para disimular y actuar acorde a lo que pide el pueblo. Al director incluso le enoja la falta de astucia de sus actores para fingir dignidad, piedad o pudor, valores todos ellos que representan a diario en sus obras. Así, para Don Pancho, aparentar no significa aceptar los códigos de los otros, sino sólo una forma de alcanzar beneficios que, de lo contrario y siendo lo que son, actores de mala muerte, jamás lograrían y de hecho nunca logran. De esta manera, se puede comprobar que estos cómicos no son más que pretendientes falsos que no sólo ofrecen una imagen distorsionada de la realidad, sino

⁵⁹ De hecho, por medio de planos medios y luego con primerísimos planos de los rostros, Camus nos presenta a los personajes de la película a través de una cámara que va de derecha a izquierda, empezando con Avilés, Tina y Rogelio en las sillas de atrás, siguiendo con Vicente, Currito y Justo en el escenario, y con el ataúd a los pies de estos, mostrando luego a don Pancho y a Pura en el extremo izquierdo para llegar finalmente a Milagritos y a Lucio en el centro de las primeras filas.

que ni siquiera logran imitar una copia falsa de ésta, ya que son incapaces de simular lo que se les pide y que incluso necesitan para sobrevivir.

Aunque, por ejemplo, Tina y Milagritos intentan fingir dignidad y ser mujeres decentes, tanto los ciudadanos como el público reconocen perfectamente la falsedad de sus actos. Conversando sobre el mundo del teatro, Tina le dice a la esposa del compañero de Legión de Rogelio que lo malo de ese mundo es que las mujeres tienen “mala fama.” Con su comentario, como con su comportamiento durante la comida y su vestimenta conservadora, intenta fingir recato y desmentir las habladurías. Sin embargo, tan pronto quedan a solas por unos minutos, Tina entra de inmediato en un juego sexual con Rogelio, confirmando los prejuicios de la gente. Ante los avances sexuales de Lucio, Milagritos, por su parte, afirma no importarle para nada lo que piense la gente de ella, puesto que entre los dos, según ella, no hay nada. Sin embargo, unos minutos más tarde, al estar a solas con Lucio y aceptar sus besos, es apedreada por un grupo de niños que se ríen y censuran el comportamiento de la pareja. Ambos ejemplos ponen en evidencia el abismo que se abre entre las palabras y los actos de las dos mujeres, entre aquello que deben y de hecho intentan aparentar socialmente y lo que efectivamente son. En última instancia, pese a que en la vida todos estos actores deberían fingir un comportamiento moral intachable para alcanzar los favores y el respeto de los lugareños, si bien éstos encarnan una falsa moral, ninguno de ellos tiene la habilidad o la suficiente voluntad de hacerlo de manera convincente.

Considero que de lo anterior se puede deducir que el resultado esperado por don Pancho, la creación de una imagen falsa de sí mismos, fracasa por el sentimiento mismo de abulia que caracteriza a los personajes. Aunque se podría objetar que lo que los motiva a no fingir en su vida es un sentimiento de honestidad y un deseo de desafiar las reglas morales de la vida rural, los personajes no representan la libertad en la película ya que, generalmente, sí están fingiendo al no

actuar de acuerdo con sus propios deseos. Finalmente, entonces, la imagen que reflejan no es la que se espera: no corresponde ni con lo impuesto socialmente ni con una libertad moral que los convierta en modelos de nuevos valores. Todo lo contrario, los valores que reflejan son simulacros, tanto de los valores conservadores, los cuales son incapaces de personificar, como de los valores liberales, que si bien anuncian, finalmente sólo representan distorsionándolos. Por ejemplo, en su gran mayoría, estos cómicos representan una libertad sexual –relaciones extramatrimoniales, triángulos y relaciones homosexuales– que contrasta con los valores predominantes en los pueblos y recuerda el cambio de mentalidad mencionado inicialmente. Sin embargo, este comportamiento no implica en realidad una liberación, sino que sigue inmerso en el machismo, la brutalidad, el desprecio al homosexual y, especialmente, a la mujer. También perpetúa la sumisión de ésta, como lo explica Sánchez Noriega: “Ese talante de libertad que existe en las relaciones afectivas no implica necesariamente un mayor grado de satisfacción, como vemos en el personaje de Tina, igualmente maltratada por los dos hombres con quienes forma pareja” (67). De esta manera, la libertad sexual de *Los farsantes* es, igualmente, una apariencia, un simulacro de una libertad sexual real, todo lo contrario de la libertad que simboliza, por ejemplo, Jacqueline, la actriz francesa de variedades, en *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem.⁶⁰

Ahora bien, la fotografía que se hace de estos cómicos termina de revelarse por medio de los comentarios de las personas de los pueblos, los cuales refuerzan, a medida que avanza la película, su imagen de fantoques. *Los farsantes* presenta, entonces, dos imágenes del grupo. De un lado, aquella que ven y a la que se refieren los espectadores de los pueblos: un grupo del que

⁶⁰ Jacqueline debe quedarse por cuestiones de salud en una ciudad de provincia española, teniendo que enfrentar los prejuicios y rumores de todos los ciudadanos para defender su libertad y conservar su identidad. A través de este personaje, Bardem representaba la libertad de los franceses en contraste con la mentalidad cerrada y falsa de los españoles y, particularmente, de los españoles de provincia.

nadie se fía, “gente de mala nota,” “sinvergüenzas,” “viciosos,” “zánganos,” “extraterrestres,” “ladrones” y “mentirosos.” De otro lado, la imagen sugerida por la forma como los presenta la película: egoístas, mendigos, personas sin dinero, sin comida, sin un techo, escapistas frente a la realidad y los problemas, en resumen, seres sin voluntad que aceptan llevar una “vida perra” porque carecen de esperanza.

No obstante, la crítica de Camus se dirige también a la actitud moral del pueblo. Si don Pancho y su grupo se ven obligados a fingir o, al menos, a intentarlo, es debido igualmente a la moral conservadora y de doble faz arraigada en los habitantes de estos pueblos. Si los cómicos son unos sinvergüenzas y seres en los que no se puede confiar, los lugareños, por su parte, son asimismo villanos, seres egoístas, cerrados, de poca caridad. Según lo muestran las escenas de la procesión del ataúd y del entierro, la presencia de un muerto no despierta en ellos el sentimiento de piedad o compasión del que originalmente hace mención el alcalde. Por el contrario, la muerte convoca a las personas del pueblo sólo en tanto evento que despierta la curiosidad y el morbo. Si bien el alcalde asegura a don Pancho que los miembros de su comunidad jamás asistirían a una función en un lugar donde ha habido un muerto, como le pide el director, este comportamiento, que parece representar un sentimiento de respeto, refleja más bien el carácter supersticioso de la gente del pueblo, siendo éste el foco de la crítica de Camus. Además, el comportamiento dudoso de las mujeres no perturba a los miembros del pueblo a causa de las libertades que implica, sino por el hecho de no poder ser ellos quienes gozan de las mismas, como lo dicen el alcalde y sus amigos cuando ven escapar a los actores. Si los farsantes demuestran un comportamiento licencioso y son personas sin palabra, las gentes del pueblo son solapadas y faltas de generosidad. Podríamos afirmar, como lo hace Rogelio, que les va tan mal a ellos como a los cómicos, sólo que, a diferencia de éstos, son seres sedentarios incapaces de emigrar, por ejemplo, para buscar

una vida mejor. Si bien es cierto que la película ha subrayado cómo las migraciones han convertido estos pueblos en lugares fantasma, también lo es que las personas que han permanecido en ellos están hundidas en el mutismo y la desidia como los mismos cómicos. En suma, ni los lugareños ni los cómicos creen en algo mejor o esperan que algo cambie, por lo menos, en esas tierras. Aislados del resto del mundo, tanto los unos como los otros sólo esperan lo básico para subsistir y, sin más, morir.

2.2.2 Las representaciones teatrales: un cuerpo agonizante

Previamente he sostenido que el teatro, en la película *Los farsantes*, es la imagen más distorsionada y alejada de la Idea-realidad. He sugerido, también, que entre la imagen que representan los actores en las obras y la vida de éstos se produce un quiebre. A diferencia de *Cómicos*, ninguna de las obras que se pone en escena en *Los farsantes* refleja como un espejo aquello que viven los personajes. De hecho, como en la primera parte de la película de Bardem, en la película de Camus el teatro parece tener únicamente un efecto distractor para un público que no exige compromiso o reflexión. Si Bardem usaba la comedia ligera para censurar la sociedad burguesa de los años cincuenta, Camus utiliza el teatro historicista y religioso para patentizar la vacuidad y caducidad de los valores que muestran estas obras. Especialmente a partir de *Genoveva de Brabante*, Camus cuestiona la relevancia de los valores tradicionales, como la pureza y el honor, dentro de una época en la que se habla de apertura y Mercado Común. Si bien las obras se presentan en áreas rurales ancladas todavía en la tradición, donde la mayoría del público se constituye de ancianos, estas sociedades igualmente afrontan la influencia de otra mentalidad y, más importante aún, de otra moralidad, representada en la película a través de los cómicos.

En primera instancia, la película se abre con la puesta en escena de un ataúd expuesto a los pies del escenario mientras los miembros de la compañía esperan al sacerdote para celebrar las honras fúnebres. La obra ha sido cancelada y la única función que ve el espectador de cine, porque las puertas se han cerrado para el público del teatro, es un ataúd. Si bien esta escena marca el ritmo lento y macabro de la película, como argumenta Emmanuel Larraz, también puede leerse como la muerte simbólica del teatro o como su falta de relevancia o sentido tanto para la sociedad como para el grupo de actores, ya que las obras que se presentan sólo falsean o disimulan la realidad.

Las escenas teatrales fueron parte de los recortes que tuvo la película (Faulkner 83). De hecho, siendo una película sobre el teatro, sólo consta de tres escenas, cada una de ellas con una duración máxima de un minuto y medio, reduciendo así la importancia de la representación dentro de la película y exigiendo a Camus, a su vez, una selección eficaz. La mayoría de la crítica coincide en que lo importante de estas obras no es su contenido. Ríos Carratalá, por ejemplo, afirma:

Lo importante no son los títulos, sino la representación de un tipo de teatro completamente alejado de la realidad de los actores [...] al final, tal y como se presenta en el eficaz montaje cinematográfico, lo único importante es el dinero recaudado. (59)

Por su parte, Sally Faulkner hace énfasis en la forma de representación y no en el contenido, sosteniendo que el fin de estas obras mutiladas es “to satirise the artificiality of melodramatic, historical theatre, whose cinematic equivalent was the bombastic, historical cinema produced by companies like IFI España, or CIFESA” (83). Basada en la leyenda del siglo XIII, la primera sección de *Genoveva* que muestra la película representa el compromiso entre Genoveva y

Sigifredo, así como los terribles presentimientos que atormentan a Genoveva antes de llegar a su matrimonio. En este aparte es evidente que *Los farsantes* destaca la interpretación melodramática más que el contenido, tal y como lo expone Faulkner. De hecho, la película sólo utiliza planos medios de Tina y Rogelio, protagonistas de la obra, sin hacer ningún tipo de montaje, con el fin de resaltar las expresiones faciales y de las manos que, por su quietud, recuerdan más una pintura que una obra de teatro o una película.

Cinematográficamente, la segunda sección es un poco más elaborada que la anterior. Aunque se conservan los planos medios de los protagonistas, el director mezcla estos cuadros de la obra con primeros planos del público, focalizándose primero en una anciana que llora y luego, cuando se resuelve la trama, deteniendo la cámara en el rostro de una chica que igualmente llora. Si Bardem se negaba a mostrarnos el rostro del público en *Cómicos*, para Camus, en cambio, el público tiene tanta importancia como la misma actuación y la obra. Si bien esta reacción de las mujeres del público es indeseable, lleva a que el espectador del cine repudie tanto al público teatral, por su respuesta afeminada y melodramática, como los valores de los cuales habla la obra de teatro, y a que responda, como señala Faulkner, de una manera racional: “Two women are depicted “femenised.” In contrast, it apparently promotes detachment: we should respond in a non-emotional, intellectual or “masculinised” way to Camus’s denunciation of poverty and hypocrisy” (85).

En la segunda sección, Genoveva y su esposo vuelven a encontrarse pasados los siete años de destierro de la heroína. Aunque no son muchos los versos, lo que se subraya no es irrelevante, a diferencia de la primera sección, en la que prima la interpretación sobre el contenido. El problema central de la obra reside en la honra manchada de Genoveva ante el engaño de Golo, un sirviente de Sigifredo. La escena relata que Genoveva ha permanecido alejada del mundo,

viviendo entre fieras y sin revelar su verdad, para cumplir con el juramento que hizo cuando le perdonaron la vida después de haber sufrido el engaño. Cuando Genoveva encuentra de nuevo a Sigifredo, sumida en llanto, sostiene:

En nada yo te ofendí,
que no caben las ofensas
donde el amor tiene nido
y la virtud se aposenta.

Posteriormente, al explicarle su situación a su esposo, quien la creía muerta, declara: “Golo, el infame Golo / firmó sentencia de mi honor / no pudiendo ser dueño de mi pureza.” En las comedias clásicas, entonces, la honra depende siempre de aquello que los otros piensan y dicen de nuestro comportamiento.⁶¹ La culpa de Genoveva, aunque melodramáticamente representada, consiste en que Golo ha manchado su honor al afirmar que Genoveva ha sido suya. También el dolor de Sigifredo durante estos siete años consiste en ver manchada su honra a través de su mujer, a quien cree infiel. Ambos son víctimas de las apariencias, ya que, como señala Genoveva, su pureza sigue estando intacta.

Las actrices, Tina y Milagritos, por el contrario, no tienen ni la pureza ni la virtud que caracteriza el comportamiento de Genoveva, a la cual se considera históricamente una santa. De hecho, el sacrificio de la heroína teatral parece ser insulso a los ojos de Tina. No sólo se trata, entonces, de que este tono bombástico sea una crítica al tono del cine y del mismo teatro histórico promovido durante el franquismo, como argumentaba Faulkner. A través del contraste entre el personaje y la actriz, es claro que los valores interpretados carecen ya de contenido, constituyendo

⁶¹ El tema de la honra en el teatro del Siglo de Oro español ha sido extensamente discutido en los estudios clásicos de Américo Castro (1916), Ramón Menéndez Pidal (1940) y Gustavo Correa (1955). La visión de la honra que presenta *Los farsantes* se enmarca dentro del concepto de Menéndez Pidal, según el cual la honra, aunque se gane con actos propios, depende de la fama surgida de la estimación de los demás (146).

símbolos vacíos a los que se aferran las viejas generaciones y que sólo la religión conservadora y el Estado desean perpetuar como instrumentos para oprimir a los ciudadanos y, sobre todo, para controlar el comportamiento de las mujeres. Como sostiene George Szanto, todo teatro, finalmente, es propagandista: “As it presents partial information (the play’s aesthetic perspective) and takes an ideological position in relation to that information, no play can avoid its propagandistic role” (72). Lo esencial en la película es, entonces, criticar la propaganda que emite el sistema imponiendo a los ciudadanos, a través del teatro y del cine, sus valores, que, finalmente, invitan exclusivamente a fingir, a conservar un *status quo* caduco y malsano —como lo demostraba brillantemente Valle Inclán en *Los cuernos de don Friolera*, por ejemplo—. En la época en que se desarrolla la película, aun si se pusiera bajo llave a las mujeres, como se mofa Rogelio, cada quien haría lo que se le antojase, como sostiene Lucio y confirman luego Tina y Milagritos a través de su comportamiento.

Es más, lo que otros piensen o digan de cada cual, la fama o reputación, en últimas, ya poco importa, porque si bien las viejas generaciones tachan a este individuo con sus miradas, no dejan de aceptarlo con su conformidad o doble moral. Por ejemplo, los hombres del primer pueblo, incluido el alcalde, no recriminan el comportamiento de Tina o Milagritos; sólo se burlan de lo “ajadas” y “sobadas” que están. En la cena con el compañero de la Legión de Rogelio, la mujer de éste parece desaprobador a Tina con sus miradas, que dejan ver que conoce la fama de las actrices. Sin embargo, acepta tenerla bajo su techo y compartir también con ella una cena familiar, aunque al final de la cena prefiere marcharse ante todos los comentarios de Rogelio y Tina sobre el mundo del teatro. Finalmente, en Valladolid, el amante de la amiga de don Pancho dice que no es conveniente tener a este tipo de gente en casa durante los días de Semana Santa. No obstante, el comportamiento de este hombre es tan reprobable o incluso más que el de los cómicos, a quienes,

para complacer a su amante, finalmente permite quedarse mientras sean discretos, como suponemos debe serlo él. Es cierto que la apariencia, la representación de lo que no se es, pero de lo cual se debe convencer al otro, sigue siendo relevante. Por ello, la doble moral es la regla que prima en la sociedad que dibuja *Los farsantes*. Al mismo tiempo, la auténtica virtud no se ve en ninguna esfera de la sociedad española, ni en los habitantes de los pueblos ni tampoco en los hombres y mujeres de ciudad. La “virtud” consiste, finalmente, en saber aparentar y en saber olvidar, como le dice el hombre a don Pancho al contratarlo para divertir a los burgueses: “Vergüenza o pudor, ustedes y nosotros no nos volveremos a ver en la vida [...] no tema, aquí no hay ningún niño, y mañana si te he visto, no me acuerdo.” En resumen, los vicios están dentro de la sociedad y todos, de una manera u otra, deben divertirse. Lo importante es que nadie se reconozca al día siguiente y todo se olvide, actitud que evidencia el estado moral enfermizo de la sociedad española de la época.

Genoveva de Brabante no refleja, en última instancia, los valores de la sociedad franquista de los sesenta. Si bien es cierto que logra conmover melodramáticamente al público hasta las lágrimas, tanto sus valores como su grandilocuencia escénica no dicen nada de la realidad de esta sociedad ni de la realidad de sus cómicos. De esta manera, si la copia de la realidad que nos presenta la película es capturada por medio de tomas de un tono realista de los campos y su miseria, los decorados y los telones de castillos y ríscas selvas de *Genoveva* sólo enfatizan la distorsión que existe entre la realidad representada por la copia –las escenas de los campos– y el simulacro de una realidad que ya no existe –la de la obra teatral–. Si la obra teatral logra conmover, es porque constituye la única distracción que se le brinda a los habitantes de los pueblos y que les permite, de alguna manera, escapar, al menos por un lapso de tiempo, de su propia realidad de miseria. Se genera de esta manera una posición escapista que pone de relieve,

una vez más, el estado enfermizo de dicha sociedad, que se niega a afrontar la realidad. La obra teatral, su acogida en los pueblos, prueba de nuevo por qué las producciones del NCE fueron antipopulares, puesto que éstas, al menos *Los farsantes*, no permiten un escapismo o regocijan a su público. Por el contrario, lo perturban y cuestionan.

Ahora bien, si en los habitantes de los pueblos se percibe una doble moral, una necesidad de distracción y una apatía que les permite aceptar el comportamiento inmoral de los cómicos, hasta dejarlos escapar finalmente sin pagar sus deudas por considerarlos unos pobres miserables, la obrita religiosa *Vanidad y miseria* funciona en la película como un anuncio de lo que ocurrirá posteriormente con el grupo de burgueses en la casa de campo. En primer lugar, en el ensayo simulado que tienen los actores en la sacristía, Lucio, quien interpretará al Mesías, recita las palabras de Jesús en el Monte de los Olivos:

¿Por qué mi alma desfallece?
Si es posible librame de esta afrenta,
de este dolor cruel que me atormenta,
mi corazón suplica...
Mas si tú lo dispones, Padre amado,
ya me tienes dispuesto y resignado.

Los cómicos son, pues, el cordero, las víctimas que se ofrecerán como sacrificio a los burgueses que llegan en sus coches último modelo buscando algún tipo de distracción. Así como en el último segmento de *Genoveva*, también en *Vanidad y miseria* Camus se sirve del montaje para mostrar las dos caras, la del público y la de los actores. Los planos utilizados para mostrar la obra, por su parte, son ya planos americanos, dando una perspectiva de lejanía que permite captar también el fondo de la iglesia. Al mostrar al público, especialmente al grupo de burgueses que

acaba de llegar, la cámara se acerca y se detiene en sus rostros, que se burlan de los actores, al mismo tiempo que los otros miembros del público, casi todos ancianos, se difuminan como fantasmas al opacarse sus figuras.

A la entrada de los burgueses a la plaza del pueblo, Tina –quien más adelante en la fiesta de éstos será la mayor víctima de su burla a través del *striptease* que se le pide hacer– interpretando el papel de una pastora durante la representación teatral, declama los siguientes versos de *Vanidad y miseria*:

A despertar el deseo
de los mercaderes ricos
para venderles su cuerpo
que en estos días cercanos a la Pascua
están más sueltos los denarios en las bolsas
y los vicios más contentos.

Con su título *Vanidad y miseria*, la obra recuerda el contraste entre los burgueses y los cómicos, pero también se refiere a la misma religión, específicamente a su representante en la tierra. La *miseria* que anuncia el título se percibe en el sacerdote, quien, a pesar de ser un hombre joven, desconfía desde un principio de los cómicos. Aunque no se ve directamente cómo ejerce la censura, sí pide a don Pancho la obra para revisarla. Sin embargo, no es la censura lo que más choca de su actitud, sino su falta de caridad. Próximos como están a la Semana Santa, el sacerdote no brinda la más mínima hospitalidad a los cómicos ni tiene al menos un gesto de cortesía. Por el contrario, envía al sacristán al lugar del ensayo para que ponga todo bajo llave –a lo cual Rogelio le pregunta al sacristán si teme que les robe– y luego los acusa de miserables –comentario que de nuevo anticipa la cena de los burgueses, ya que es en ella donde Rogelio roba el dinero del grupo–

. Es verdad, como demuestra más adelante la actuación de Rogelio, que el cura puede tener razón para desconfiar. Sin embargo, eso es algo que se conoce sólo con posterioridad, por lo cual la actitud del sacerdote no deja de demostrar, como bien lo pronuncia Rogelio, miseria, falta de caridad hacia el otro. En cuanto a los dueños de las tierras, sólo buscan pasar un buen rato gracias a estos cómicos. Sin embargo, la distracción de los burgueses no consiste en la obra misma, como sí lo es para los aldeanos, sino en hacer mofa de este grupo de fantoches. Su *vanidad* se refiere a la posición de arrogancia que han adquirido y ostentan a través del dinero. La *miseria*, por supuesto, nombra a los cómicos. No obstante, *Vanidad* y *miseria* no son términos referidos exclusivamente al dinero, sino, particularmente, a la moral deteriorada de ambos grupos.

En la obra, el diálogo menciona que Dios sólo ama a los pobres, ya que el pecado se cruza entre Dios y los ricos. No obstante, los pobres que se presencian ejecutando la obra no son mejores que los ricos: si los burgueses lo que desean es pagar por verles hacer el ridículo, tanto el grupo como Tina aceptan esta degradación. Sólo en el momento en que Tina está a punto de desnudarse, Avilés reacciona y termina la función violentamente. La obra religiosa, finalmente, saca a la luz el bajo comportamiento moral de todos. No es sólo el dinero lo que lleva a los cómicos a humillarse, sino también la codicia y mezquindad de unos –especialmente don Pancho y Rogelio–, la desidia de otros –como Pura– y, finalmente, el desinterés de los demás, quienes ni siquiera reaccionan ante la bajeza del acto. Si la compañía está dispuesta, como lo dice uno de los burgueses, a hacer cualquier cosa por dinero, es porque en realidad no concede importancia a las consecuencias de sus actos y acepta, como un rebaño de corderos, las maniobras de su dios fantoche, don Pancho.

La película demuestra que realmente no es la penuria lo que justifica aceptar la humillación. Es claro, por el contrario, que el grupo está acostumbrado a pasar hambre y

acomodarse a situaciones paupérrimas, como se percibe, por ejemplo, en las escenas de Valladolid, las cuales muestran que al menos los mayores han vivido año tras año situaciones similares de agonía e inercia, como le recuerda Tina a Milagritos: “Nadie dirá nada aunque el hambre les vuelva locos. Esperarán tumbados, nadie dará un solo paso ni por comer y cuando llame, todos tan contentos. El único que se libró de esta vida fue Lorenzo y se tuvo que morir.” En resumen, la *miseria* enfatiza el estado de imposibilidad de estos seres para ser dueños de su voluntad, para actuar con libertad y buscar otro presente. La *vanidad*, por su parte, se refiere claramente a la actitud petulante de los burgueses, quienes evidencian la influencia de la doble moral del mundo capitalista norteamericano –influjo manifestado a través de su gusto por el *jazz* y el *striptease*.⁶² Sin embargo, se puede argüir que la vanidad caracteriza igualmente a don Pancho, quien, vanagloriándose de ser un gran director y negociante, no deja de vivir en una falsa representación de sí que no le permite salir del mundo de ilusión y fantasías ni ver la repercusión de sus propios actos y la degradación a la que se somete a sí mismo y a su grupo.

Si a través de *Genoveva de Brabante* Camus describe un quiebre entre la realidad de lo que representan los actores, por una parte, y lo vivido por ellos y la sociedad en que viven, por la otra, con *Vanidad y miseria* denuncia el estado moral decadente de su época. Al iniciar este capítulo mencioné cómo, para Camus, la función primordial del cine consistía en mostrar la realidad lo más fidedignamente posible y, a través de su retrato, sacar a los espectadores de su letargo cotidiano. Sin embargo, Ríos Carratalá subraya que el problema de la película es, precisamente, que su tono y enfoque van en contradicción con los gustos del público de la época:

⁶² En su libro *Striptease*, Rachel Shteir argumenta que este tipo de diversión es “a distinctly American diversion that flourished from the Jazz Age to the era of Sexual Revolution” (1). Por otra parte, la autora señala que el *striptease* se convirtió en un síntoma de la decadencia y de la nueva liberación de la mujer durante los años veinte. Sin embargo, para los sesenta, la desnudez en el teatro se convirtió tanto en un símbolo del amor libre como en una marca de la opresión del hombre sobre la mujer. Shteir explica que una de las marcas esenciales de este tipo de diversión es el estar siempre en el límite y en tensión. En otras palabras, en estar “cerca de” la prostitución, pero sin llegar a ella, pues, como sostiene la autora, en el *striptease* no se da la consumación del acto sexual (5).

“Actores poco conocidos, ausencia total de estrellas, trayectorias fracasadas, pobreza y sentido crítico eran, entre otros, unos rasgos que auguraban una tibia o nula respuesta por parte de los espectadores. Así sucedió” (60). No obstante, pese a que formaba parte del engranaje de la productora de Iquino y a que era a la vez una producción subvencionada parcialmente por el Estado, no se esperaba que la película tuviera una gran acogida, al menos por parte del público español. Con su toque neorrealista, la película mostraba su avance a la categoría de interés artístico, siguiendo la política de García Escudero. Aunque no tiene la calidad ni tampoco alcanzó el éxito de *Nueve cartas a Berta* o de *La tía Tula*, producciones de Martín Patino y Miguel Picazo, amigos de Camus, *Los farsantes* logra conmover al espectador, sacarlo de su estado de comodidad y cuestionarlo específicamente sobre la moral de su tiempo.

2.3 Conclusiones

A pesar de optar cinematográficamente por una estética neorrealista de compasión y ligera empatía con los personajes, *Los farsantes* ahonda en la tradición literaria realista y esperpéntica española. Aunque es cierto que los personajes son presentados ocasionalmente como víctimas de una realidad estática y desoladora contra la que son incapaces de luchar o rebelarse, a su vez hacen recordar figuras de la picaresca y del tremendismo, las cuales, lejos de ser víctimas, como siempre pretenden presentarse, son seres viciosos que reproducen las bacterias de la sociedad en la que viven. Se perciben, pues, en estos personajes, los efectos de una sociedad que dejó de esperar. Mientras en *Cómicos* es la esperanza lo que salva al personaje, al hombre y a la sociedad en general, en *Los farsantes* la desidia y el conformismo han ganado la partida y se han convertido en *modus vivendi*. Si el final de *Cómicos* insistía, tal vez ingenuamente, en la necesidad de continuar creyendo, de no dejar de esperar un cambio e intentar propiciarlo

individual y colectivamente, la película de Camus termina en el mismo punto donde se inició, pero con una diferencia a nivel de la conciencia: los cómicos reconocen el engaño y creen que, aceptando la realidad, esto es, aceptando que no habrá ningún cambio en el sistema, van a estar mejor.

Desde mi perspectiva, es precisamente este acto de abrir los ojos para no engañarse lo que revela el verdadero sentido de la farsa que ha querido mostrar la película. El asimilarse a la realidad y aceptarla, como lo hace el grupo de cómicos al final, no proporciona, en realidad, ningún bienestar. Por el contrario, el gran beneficiario de este engaño es el sistema franquista, al matar la voluntad de sus miembros a través de un aparato opresivo y mentalmente estático e inflexible. Finalmente, esta posición de resignación lleva a que los ciudadanos dejen de comportarse como seres humanos, como sí lo era Ana en *Cómicos*, para convertirse en fantoches sin ninguna voluntad, como los personajes de *Los farsantes*. La película de Camus muestra cómo, en tiempos de Franco, el asimilarse llevaba a la pasividad, la resignación, la inercia y la doble moral de los individuos, quienes, a inicios de los sesenta, se debatían entre los principios morales de un sistema conservador y un liberalismo hipócrita galopante.

De otro lado, si Bardem mostraba en *Cómicos* un espacio enclaustrado donde no se podía ver más que el mundo de esos teatros, señalando con ello la opresión del sistema franquista, en *Los farsantes* nos encontramos en medio de caminos abiertos y desérticos que patentizan el resultado de las migraciones de las personas de los pueblos a las ciudades. En este sentido afirma Sánchez Noriega: “El campo no es la Naturaleza, sino la intemperie. Los pueblos aparecen casi despoblados y, desde luego, resultan igualmente poco acogedores” (64). Podemos concluir, a través de las imágenes desoladoras que nos presenta Camus, que si bien la política del Opus Dei trajo un cambio económico innegable y una transformación en la mentalidad a nivel de los centros

urbanos, estos procesos no se registran a nivel rural. *Los farsantes* evidencia, por el contrario, que los ciudadanos de estas áreas no están preparados para el cambio o no son capaces de asumirlo. Camus resalta, además, cómo en estas comunidades, como consecuencia del hambre y la miseria, se ha perdido la solidaridad, la hospitalidad, la generosidad hacia el otro. La película muestra al mismo tiempo cómo dentro de estas comunidades y, especialmente, también en las personas de ciudad se ha asentado una doble moral, sobre todo a nivel sexual, por la cual se reprocha el comportamiento de personas como los cómicos a la vez que se viven a puerta cerrada las licencias que estos personajes exhiben.

Otro aspecto que los críticos antes tratados no mencionan con tanto interés y que, al menos como punto de comparación entre *Cómicos* y *Los farsantes*, considero importante es el hecho de que, para 1963, la censura podía autorizar la ejecución de un guión y luego, ya realizada la película, proceder a prohibirla o censurarla en grandes partes, como fue el caso de *Los farsantes*. Este hecho nos lleva a argumentar que si bien en 1963 podía haber mayor laxitud en la censura al guión y los autores podían, al menos en apariencia, decir y mostrar más de lo que se permitía diez años antes, los efectos de la censura igualmente podían llevar a la bancarrota a un nuevo director y/o productor o condenar su obra al ostracismo, como ocurrió también con la película de Camus, que nunca logró proyectarse en Madrid. Para la década de los sesenta, la censura mostraba tal vez una apariencia amable y esperanzadora, pero en realidad podía, y lo hizo, ser tan punzante y peligrosa como en sus peores años.

Me gustaría concluir sosteniendo que el sentido del teatro en *Los farsantes* no es el de presentar un espejo del mundo real o un foco de análisis para entender la realidad y su sociedad. En la película de Camus, la función del teatro es la de hacer una denuncia, evidenciando la muerte o enfermedad de éste en una sociedad que se niega a abrir los ojos para ver la realidad tal y como

es y que, precisamente por ello, se encuentra tan enferma y agonizante como su mismo teatro. En *Los farsantes*, finalmente, el teatro parece sólo señalar una verdad: mientras el arte, específicamente el teatro y el cine, no pueda hablar al hombre y sobre él, mostrar sus problemas reales, conmover al público y crear conciencia, como lo creía Zavattini, carecerá de sentido, será un arte de apariencias que se convierte en un cuerpo agonizante dispuesto solamente para divertir a modo de una gran simulación, como lo muestra brillantemente *Los farsantes*.

Capítulo 3

Todo sobre mi madre: el teatro como fuente de transformación

Manuela is persecuted by Tennessee William's *A Streetcar Named Desire* as if the streetcar were a wild, fierce animal that rips her apart and is present at all of the important moments of her life.

Willoquet-Maricondi 136

En los dos capítulos anteriores he buscado mostrar cómo tanto el cine como el teatro fueron fuertemente influenciados por el franquismo, sobre todo a través de su aparato de censura. Tanto Juan Antonio Bardem como Mario Camus desafiaron artística y políticamente el *status quo* de la época al realizar un cine comprometido, capaz no sólo de mostrar la realidad de la opresión, sino también de sugerir la necesidad de un cambio social y espiritual en la España de los años cincuenta y sesenta. Ahora bien, si el cine de estos dos directores puede analizarse estética e ideológicamente como una búsqueda de apertura, el cine de Pedro Almodóvar es, y ha sido desde sus inicios, un sinónimo de libertad, creatividad y exceso. Sin pertenecer a ninguna escuela o movimiento, el cine de Almodóvar ha sido considerado por la crítica como una expresión única dentro del cine mundial, obra de un autor inclasificable. Veinte años después de la *movida madrileña*, bajo la ilusión económica del neoliberalismo y el desencanto general de un gobierno democrático deteriorado, *Todo sobre mi madre* (1999)⁶³ refleja no sólo la madurez artística de Pedro Almodóvar como autor, sino también la transformación social y política de España en el cambio de milenio.

⁶³ *Todo sobre mi madre* es la película número trece de Almodóvar. En la década de los ochenta, el director realiza *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Posteriormente, en la década de los noventa, dirige, escribe y produce *Átame* (1990), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) y, finalmente, *Carne trémula* (1997).

Mientras que *Cómicos* y *Los farsantes* mostraban un presente opresivo y llamaban a los espectadores a salir de la indiferencia y trabajar activamente por un mejor futuro, *Todo sobre mi madre* muestra el cambio político y social vivido en España especialmente en las décadas de los ochenta y los noventa. En este capítulo me propongo analizar cómo en *Todo sobre mi madre* el teatro es un espacio de movimiento, transformación y revitalización individual y social. Además, busco demostrar cómo en esta película es la representación la que imita la realidad y no, como en *Cómicos*, la vida al teatro. De esta manera, la actuación –el saber mentir e improvisar– permite catalizar y adaptar la realidad para que ésta sea más tolerable. Por último, me gustaría analizar cómo, a través del teatro o su relación con él, la película muestra una reflexión visionaria con relación a los conceptos de género y familia, como construcción individual o social y como representación.

Al igual que Bardem y Camus, Almodóvar es hijo del franquismo. Sin embargo, no serán los fantasmas del régimen los que motivarán su cine. Aunque cada una de sus películas contiene un comentario político, como él mismo afirma,⁶⁴ igualmente declara que siempre ha buscado hacer películas que nieguen la memoria de Franco (Willoquet-Maricondi xii). Pedro Almodóvar nace en 1951, en Calzada de Calatrava, una aldea manchega de la provincia de Ciudad Real. Se cría en el seno de una familia humilde, trabajadora y estricta. Su padre, Antonio Almodóvar, fue arriero de profesión. Francisca Caballero, su madre, ayudaba al padre con la venta del propio aceite y vino, y más tarde se dedicaría al oficio de leer cartas, prestando sus servicios a los vecinos que no sabían leer. Es gracias a su experiencia de lectura con su madre que Almodóvar aprende su mayor lección como narrador y guionista: “Reality needs fiction in order to be

⁶⁴ En entrevista concedida al *New York Times* en 1998 para hablar sobre *Carne trémula*, Almodóvar afirma: “All my movies have a political commentary imbedded in them, and that is the freedom that the characters enjoy” (Bohlen).

complete, to be pleasant, more tolerable” (Sotinel 8).⁶⁵ Para Almodóvar no basta con saber contar historias, hay que saber adaptar las historias a las necesidades del público. Como a muchos habitantes de todas partes de España, la falta de trabajo también obliga a la familia de Almodóvar a emigrar. Pedro tiene ocho años cuando llega a Extremadura. Más tarde, con la ilusión de que algún día pudiese llegar a “ser alguien,” esto es, un cura, los padres acceden a que Pedro vaya al colegio de los salesianos en Cáceres,⁶⁶ donde vive hasta sus dieciséis años. Como afirma Thomas Sotinel, “[i]n Spain at that time, a religious vocation still offered a means of social advancement for the most underprivileged” (10). Sin embargo, los deseos familiares nunca se cumplieron y de la fe y la religión católica sólo permaneció “el aparato decorativo” (Holguín 94), la iconografía presente en casi toda su producción cinematográfica.

A finales de los años sesenta, Almodóvar se muda a Madrid y la capital española se convierte en su hogar, su musa y su escuela: “There was something characteristic about Madrid, about the culture of Madrid that I belonged to, it was its night life. That was my university, and the university for many others” (Bohlen). En estos mismos años es profundamente influenciado por el movimiento *hippy* norteamericano y por las revueltas estudiantiles francesas de Mayo del 68. Viaja a Londres, a París, se mueve por las calles de Madrid vendiendo artesanías. En 1969 encuentra finalmente un empleo en la Telefónica de Madrid, oficio que le permitirá disponer de cierto tiempo para desarrollar su trabajo creativo y en el que permanecerá por doce años. A

⁶⁵ Como estudiante de bachillerato, Almodóvar le ayudaba ocasionalmente a su madre a leer las cartas a las mujeres analfabetas de su pueblo, percatándose de que el contenido de las cartas no coincidía con lo que su madre transmitía a las vecinas. En una entrevista con Alicia Gómez Montano, el director cuenta que cuando reprochó a su madre por no ser fiel al contenido de las cartas, ésta sabiamente le contestó que ella les leía a esas mujeres lo que querían oír. Francisca lo sabía porque las conocía, porque las había escuchado y sabía que lo que necesitaban escuchar no era la realidad que expresaban las cartas, sino algo que las alegrara y llenara de esperanza (“Cosas que nunca”).

⁶⁶ Documento de todo el tiempo vivido en Cáceres, especialmente de la educación recibida de los curas del colegio, será su película más controvertida, *La mala educación* (2004), en la cual acusa directamente a los padres salesianos de haber abusado sexualmente de los estudiantes. Al respecto, Ernesto Acevedo-Muñoz afirma: “*Bad Education* is certainly Almodóvar’s most self-reflexive movie ever, possibly his most ambitious technical achievement” (*Pedro Almodóvar* 263).

diferencia de Bardem y Camus, Almodóvar no tuvo la oportunidad de entrar a la Escuela Oficial de Cine (EOC), ya que la institución, al ser percibida por el gobierno franquista como un centro promotor de ideas comunistas, fue cerrada durante los primeros años de la década de los setenta. A la muerte de Franco, en noviembre de 1975, la Escuela volvería a abrir sus puertas. Sin embargo, Almodóvar ya no estaría interesado en hacer parte de ella, ya que la fuente de su inspiración se hallaba en las calles, en la cultura popular: “The sources that have shaped me are popular ones –photonovels, radio theatres, women’s advice columns– the people who all of a sudden ask what they have to do to firm up their muscles or cure asthma” (Torres 14). De 1974 a 1980, Almodóvar es un miembro activo de la cultura ‘underground’ madrileña. Su producción creativa de esta época abarca una amplia gama de expresiones vanguardistas y provocadoras, entre ellas la novela *Fuego en las entrañas* (1981), la fotonovela porno *Todo tuya*, donde crea a su personaje legendario Patty Diphusa, canciones propias grabadas en demos y presentadas en vivo junto a Fabio/Fanny McNamara y, finalmente, sus primeros cortos.⁶⁷ Con relación a estos últimos, Willoquet-Maricondi señala: “His black and white, mostly silent, low budget films focused on controversial subjects like homosexuality, transexuality, scatology, sadomasochism, drugs, rape, and incest” (IX). Estos temas seguirán siendo recurrentes en todas sus películas, incluidas *Todo sobre mi madre* y sus más recientes producciones, *La piel que habito* (2011) y *Los amantes pasajeros* (2013).

Como mencioné en la introducción, Almodóvar es el único de los cuatro directores tratados en esta investigación que no ha tenido una relación directa con el teatro. Aunque formó

⁶⁷ Hasta hoy es poco lo que se ha escrito y se conoce sobre las películas en súper-8 de esta época. Los títulos más reconocidos son: *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974), *La caída de Sodoma* (1975), *Folle, folle, fólleme* y *Tim y Salomé* (ambas de 1978). Su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979-80) corresponde todavía a la época en que el director depende económicamente de la Telefónica, por lo cual sólo puede dedicar los fines de semana a su realización. De esta situación se desprenden muchas de sus fallas técnicas, ya que en el rodaje podía pasar hasta un año entre escena y escena, lapso en el que actores y técnicos habían olvidado los detalles de la escena anterior.

parte del grupo experimental *Los goliardos* en la década de los setenta, en el que conoció a Carmen Maura,⁶⁸ Pedro Almodóvar ha sido fundamentalmente un hombre de cine: durante los años sesenta, al llegar por primera vez a Madrid, realizando papeles de extra para productoras norteamericanas; en los setenta, realizando sus propias películas en súper-8; a partir de 1980 hasta nuestros días, trabajando como director, guionista y productor de sus propios largometrajes y de nuevos talentos españoles y latinoamericanos.⁶⁹ Sin embargo, al revisar toda su filmografía se puede constatar una simbiosis y/o hibridación de todas las artes: la arquitectura, el teatro, la pintura, la danza, el diseño industrial, el cómic, la música, el arte gráfico, la moda. Como bien lo sintetiza Antonio Holguín, “el cine de Almodóvar es un reflejo, en su relación con el arte, de todas las corrientes contemporáneas, y de lo que se ha dado en llamar los ismos del XX” (41).⁷⁰ Sin embargo, dicha simbiosis no se reduce al collage de artes que componen su obra, sino que incluye el juego y la trasgresión de los distintos géneros fílmicos, como lo afirma el mismo director en entrevista concedida a Marsha Kinder: “You can say my films are melodramas, tragicomedies, comedies or whatever because I used to put everything together and even change genre within the same sequence and very quickly” (“Pleasure” 37). De hecho, Guillermo Cabrera Infante clasifica esta fusión de géneros bajo el término “almodramas,” acentuando el carácter

⁶⁸ La actriz madrileña Carmen Maura (1945) es considerada la gran musa de los años ochenta de Almodóvar. Sus personajes de Bom (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), Sor Perdida (*Entre tinieblas*), Gloria (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*), Tina (*La ley del deseo*) y Pepa (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) marcaron un hito tanto a nivel nacional como internacional, principalmente el papel de Pepa.

⁶⁹ En el año de 1985, Almodóvar funda junto con su hermano Agustín El Deseo, su propia compañía de producción, lo que desde entonces le ha permitido ser absoluto dueño de todas sus decisiones cinematográficas. Es más, las coproducciones latinoamericanas que El Deseo ha apoyado comparten algunas características sobre la idea de redibujar los espacios nacionales, como explica Marvin D’Lugo: “Rooted in local experience of communities in conflict, these are all political films in ways that obviously differ from Almodóvar’s own films. Yet, in their aesthetic conceptualization of community, they share profound connections with Almodóvar’s cinema” (“El Deseo” 23-24).

⁷⁰ Aunque Holguín enfatiza la importancia del arte contemporáneo, específicamente del *pop-art*, dentro de la producción del director manchego de los ochenta e inicios de los noventa, comparándola con la producción de Andy Warhol, me gustaría sugerir que la producción del nuevo milenio, especialmente en *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* (2002), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011), es reflejo de un arte depurado que, sin perder su tonalidad barroca y kitsch, muestra la sobriedad de una línea clásica o la limpieza del arte minimalista.

único del estilo almodovariano (Wood).⁷¹ En entrevista concedida para *ABC de Sevilla*, Román Gubern señala un punto que no ha sido explorado suficientemente por la crítica nacional e internacional. Para el historiador catalán, el éxito y la influencia de Almodóvar provienen, quizás, del hecho de que “realiza un cine muy arraigado, muy identitario del país en el que vivimos.” (“Román Gubern”). Además, en esta misma entrevista Gubern afirma que existe una relación estilística de Almodóvar con la tradición del teatro español del siglo XX: “Almodóvar es una persona con una sensibilidad especial y utiliza en sus trabajos la figura del sainete o el esperpento valleinclanesco, algo tan popular en nuestro país” (“Román Gubern”). Hace pocos meses Gubern ha afirmado en *El Mundo* que particularmente las películas que pertenecen a los años de la *movida* se nutren de géneros como la picaresca y el sainete, calificándolas como un “cine feísta, divertido, atrevido” y principalmente de carácter autobiográfico (Brenes). De hecho, si se puede argüir una relación entre la obra de Valle-Inclán y la obra de Almodóvar, como lo señala Gubern, es en virtud de la representación grotesca que hacen ambos autores de sus personajes, ubicándolos siempre dentro de una realidad absurda.

Basada en el clásico de Joseph Mankiewicz, *All about Eve* (1950), *Todo sobre mi madre* cuenta la historia de Manuela (Cecilia Roth), una mujer que pierde a su hijo, Esteban (Eloy Azorín), el día que éste cumple diecisiete años. Esteban muere en el intento de obtener un autógrafo de su actriz favorita Huma Rojo (Marisa Paredes). La noche anterior, Manuela le ha prometido a Esteban que le contará la historia de su padre después de ir a ver al teatro *Un tranvía llamado deseo*. Tras la muerte de Esteban, Manuela decide regresar a Barcelona para buscar a su

⁷¹ El carácter único de su estilo es comparable, en su efecto, al cine de Andy Warhol, como señalaba Gubern en el curso de cine organizado por Esteve Rimbau en el año 2001 en Baeza: “el ‘efecto Almodóvar’ es similar al producido por Andy Warhol en Nueva York, porque también el cine del manchego ha trascendido fuera de España. En Francia es uno de los directores fetiche, admirado por crítica y público” (“Román Gubern”). Por su parte, Antonio Holguín afirma al respecto: “El arte, la moda, la droga, la literatura, etc., están tan presentes en Warhol como en Almodóvar ... Sólo los diferenciaba el hecho de que Warhol se dedicaba a una intensa actividad como pintor, y Almodóvar como cineasta, pero los dos sienten las mismas inquietudes artísticas” (144).

exmarido, también llamado Esteban (Tony Cantó), quien es Lola desde hace dieciocho años, y contarle que juntos tuvieron un hijo. En su búsqueda, Manuela reencuentra a su paisana y mejor amiga Agrado (Antonia San Juan). Agrado le presenta a Manuela a la hermana Rosa (Penélope Cruz), quien, por cuestiones de su trabajo social con prostitutas y drogadictas, conoce también a Esteban/Lola y no sólo espera un hijo de él, sino que también ha contraído el virus del SIDA a través suyo. Inicialmente sin desearlo, Manuela termina haciéndose cargo de Rosa, quien no es capaz de contarle a su madre todo lo que ocurre en su vida. Finalmente, cuando Rosa muere, Manuela se convierte en la madre del hijo de Rosa, el tercer Esteban, a quien su padre, Esteban/Lola, alcanza a conocer antes de morir. Esteban/Lola finalmente también se entera de la existencia y la muerte de su primer hijo. Huma Rojo, quien interpreta a Blanche en *Un tranvía*, y su pareja en escena y en la vida, Nina (Candela Peña), entran también en la vida de Manuela cuando ésta, buscando ahora en Barcelona el autógrafo que su hijo nunca pudo obtener en Madrid, se convierte en la mano derecha de Huma, y también en su amiga, familia y confidente.

Tal y como sostiene Marvin D'Lugo, ninguna otra película en la historia del cine internacional y español ha sido tan premiada como *Todo sobre mi madre*.⁷² Aunque el reconocimiento internacional ha permitido clasificar a Almodóvar como uno de los directores de cine –vivos– más importantes de la historia del cine, el reconocimiento español fue tan o quizás más importante que el internacional: “it must have come also as a vindication for Almodóvar to receive similarly effusive praise at home, where *All about My Mother* received seven Goyas from the Spanish Film Academy, including Best Film, Best Director, and Best Leading Actress”

⁷² Dentro de los reconocimientos más importantes que alcanzó se encuentran, entre otros, el Oscar a la mejor película extranjera y al mejor director, el premio ecuménico del jurado, el premio al mejor director y el César francés a la mejor película extranjera en Cannes, el Golden Globe a la mejor película extranjera y el premio a la mejor película extranjera de los Premios Independientes del Cine Británico.

(D'Lugo, *Pedro Almodóvar* 105).⁷³ De igual manera, en el momento de su estreno, la película recibió de la prensa nacional e internacional los mejores comentarios. En *El País*, Guillermo Cabrera Infante afirmó que era la mejor película de Almodóvar, y concluyó diciendo que tanto la película como la filosofía de Almodóvar podían resumirse en una frase: “Comprenderlo todo es perdonarlo todo” (Cabrera Infante). En el artículo “Fasten Your Seatbelt, Eve, And You Too, Blanche,” el *New York Times* coincidió en la apreciación de la película y afirmó que hablaba sobre cómo las tragedias de la piel pueden producir esperanza y renovación, pese al dolor que dejan atrás. En *The Guardian*, Philip French señaló que la película era sobre el amor y sobre la habilidad de reconstruirse de acuerdo con los propios sueños. Finalmente, la revista *America* destacó la enorme evolución experimentada por el director entre *Mujeres y Todo sobre mi madre* y destacó cómo, con esta última, Almodóvar se establecía como uno de los principales artistas posmodernos de nuestros días (Blake 22). La revista, además, subrayaba la importancia de la búsqueda del amor y el sentido de la propia identidad en la película (23).

Por parte de la crítica académica, sólo *Hable con ella* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* han recibido tanta atención como *Todo sobre mi madre*. En términos generales existen dos aproximaciones a la película: una que resalta la importancia que en ella tienen la convivencia y la solidaridad, y la crítica que, desde una perspectiva posmoderna, se focaliza en la idea de interpretación, heterogeneidad y realidad vs. autenticidad. Así, al hablar sobre la película, Paul Julian Smith, al igual que Anna Davis, sugiere que *Todo sobre mi madre* pertenece ya a un periodo de madurez que se opone al periodo más florido de sus primeras producciones (“Reconstructing” 189), y afirma que con ella se cierra la trilogía compuesta por *Carne trémula* y *La flor de mi secreto*.

⁷³ De hecho, Almodóvar sólo recibió su primer Goya en 1989 con el premio a la mejor película y al mejor guión original por *Mujeres*. Un año después, por *Átame*, recibe de nuevo el galardón a la mejor película, el mejor director y el mejor guión original. Finalmente, en 1995, vuelve a recibir el premio al mejor director por *La flor de mi secreto*.

Para Smith, en oposición al tono pesimista de estas dos películas, *Todo sobre mi madre* trata sobre la resurrección (150). De hecho, sugiere que en ella hay una continuidad dentro del cine de Almodóvar (152), pero que a su vez hay un perfeccionamiento de su comentario social, haciendo énfasis en la importancia de la convivencia como hilo central de la película. Marvin D'Lugo, al igual que Smith, defiende la idea de la resurrección como tema central de la película y resalta la importancia de la creación de nuevas identidades (*Pedro Almodóvar* 105). Desde otra perspectiva, para Marsha Kinder la película demuestra que los géneros y la identidad son construcciones culturales (“Reinventing” 17).

Como lo han señalado los trabajos de Acevedo Muñoz, Alcalá Galán, Balanescu y Ordineire,⁷⁴ el teatro en *Todo sobre mi madre* es un espacio en el que los personajes pueden verse reflejados y, a través de la experiencia como público o de la interpretación, vivir un proceso de catarsis que les permite reconstruir su vida y hacer las paces con su pasado. Aunque comparto esta interpretación, busco demostrar cómo el teatro en *Todo sobre mi madre* es principalmente un espacio vital de transformación individual, social y política. En la primera sección me referiré al contexto político y social vivido con el restablecimiento de la democracia en los ochenta y su desenvolvimiento hacia el neoliberalismo en los noventa y la trascendencia de la *movida* madrileña. En la segunda sección exploraré los distintos tipos de representación que muestra la película –dramatización y teatro– y, posteriormente, pasaré a analizar el potencial de cambio

⁷⁴ Acevedo Muñoz sugiere que Manuela confronta su dolor por la pérdida de su hijo dentro del teatro y a través de la interpretación del papel de Stella en *Un tranvía llamado deseo* (“The Body and Spain” 32). Por su parte, Alcalá Galán afirma que la obra teatral “será siempre como un catalizador que provoca que un nuevo ciclo se inicie” (237), estableciendo una relación entre la obra y el destino de Manuela. Además, Olivia Balanescu propone que Manuela vuelve siempre al teatro con el fin de mitigar el dolor que siente por la muerte de su hijo. Es más, insiste en que “[t]he dramatic reality of her feelings turns the theatrical space into a place of authenticity rather than simulation” (212-13). Finalmente, en su disertación, Mirabelle Ordineire sostiene que la confrontación de Manuela con el personaje de Stella es proceso activo “inasmuch as it becomes both the source of her thwarted motherhood and the remedy through which she eventually recovers her role as mother” (210).

social e individual que tanto el teatro como la representación generan dentro de la dinámica de *Todo sobre mi madre*.

3.1 Contexto de *Todo sobre mi madre*, repercusión histórica en la película

Con el objetivo de mostrar cómo un aire de libertad, exaltación, inclusión y también desilusión constituye una gran parte de los cambios que exhibe *Todo sobre mi madre*, paso ahora a hacer una mención concisa de estos primeros años de la democracia española. Tres acontecimientos políticos esenciales marcan la historia de los últimos treinta años del milenio de España. La muerte de Francisco Franco en 1975, la modernización y europeización de España bajo un gobierno socialista (PSOE) de 1982 a 1996 y la orientación neoliberal del país dirigida por de la derecha (PP), de 1996 a 2004. Sergio Vilar sostiene que en la última fase de la lucha por la libertad contra el sistema franquista, entre 1973 y 1975, “el pueblo español expresa, a través de decenas de miles de personas, su necesidad, su deseo y su exigencia de la democracia, y contra cualquier tentativa continuista” (19). Sin embargo, a la muerte de Franco, el paso de un Estado dictatorial a una democracia parecía una realidad difícil de lograr. La gran mayoría de la población dudaba que las fuerzas armadas, los altos funcionarios, así como los herederos y participantes del franquismo aceptaran dejar su poder permitiendo, consecuentemente, el cambio. No obstante, la primera gran sorpresa se dio cuando el mismo don Juan Carlos, al ser coronado rey, se manifestó no sólo expresándose a favor de la democracia, sino convirtiéndose, al menos en apariencia, en su portavoz y facilitador. El rey nombró como su mano derecha a Carlos Arias. Sin embargo, Arias carecía de un programa real que apuntara hacia el futuro. Por ello, en julio de 1976, el rey le encargaría al falangista Adolfo Suárez liderar el segundo gobierno, en el que permaneció hasta 1981. El trabajo de estos primeros años de su gobierno consistió,

principalmente, en dar paso a la legitimación real de la democracia. Como presidente, Adolfo Suárez, miembro del naciente partido Unión de Centro Democrático (UCD), organizó el primer referéndum en el cual el pueblo español podía pronunciarse a favor o en contra de la legitimación de la democracia o la ley de reforma política. En última instancia, se buscaba que a través del voto se hiciera posible la Constitución española, la elección democrática de sus representantes por parte del pueblo y la voz pluralista del país.

En el discurso a favor del referéndum, Suárez transmitía el optimismo, la euforia y el deseo de una nación nuevamente democrática. A su vez enfatizaba la importancia de la pluralidad y la convivencia en paz: “Para que esta España sea la tierra de todos cuantos en ella viven; para que sus Instituciones tengan un lugar holgado para cada ciudadano y cada idea política; para que ninguna iniciativa quede en silencio, ningún esfuerzo esté condenado al olvido” (10). El discurso terminaba asegurando que, gobernados por las mayorías, las minorías serían respetadas y no tendrían que abrigar temor a expresarse. Las primeras elecciones se llevaron a cabo en junio de 1977. Suárez se convertiría en el primer presidente democráticamente elegido después de la dictadura. Tan importante como las elecciones generales fue la instauración de las nuevas Cortes en julio de ese mismo año. De esta manera, se permitía dar independencia política y legal a las distintas regiones convirtiéndolas en comunidades autónomas y se afirmaban sus singularidades y su historia.

La nueva Constitución entró en vigor en 1978. Sin embargo, los problemas sociales seguían sin resolverse. A la euforia de los primeros dos años le sucedió el escepticismo general no sólo hacia los partidos, sino también hacia las instituciones. De 1979 a 1981 la situación se agravó y, aunque Suárez fue nuevamente electo en 1979, su popularidad había disminuido notoriamente. De hecho, en enero de 1981, Suárez se vio obligado a dimitir de su cargo. En aquel momento de

desconcierto e incertidumbre, la oposición se hizo visible, especialmente en una franja de militares franquistas. El 23 de febrero de 1981, este grupo de oposición, dirigido por Antonio Tejero, intentó dar un golpe de Estado asaltando el Palacio del Congreso el día del nombramiento del nuevo presidente Leopoldo Calvo Sotelo.⁷⁵ Aunque ineficaz, el asalto al Parlamento demostraba tanto la fragilidad de la nueva democracia como la falta de liderazgo de la UCD.

En las nuevas elecciones de finales de 1981 el PSOE, con su líder Felipe González, arrasó no sólo en las urnas, sino también en el Congreso. El PSOE gobernó por cuatro periodos, de 1982 a 1996 con mayoría absoluta,⁷⁶ lo que le permitió a González llevar a cabo su plan de gobierno y, para mediados de los años ochenta, mejorar la economía. Javier Tusell sostiene que este crecimiento sólo fue comparable al llamado “milagro económico” realizado por los tecnócratas del Opus Dei durante la década de los sesenta (Tusell 354). De los trece años que la izquierda estuvo en el poder, es indudable que los logros más importantes fueron el afianzamiento de la democracia como una realidad social y política, la modernización del Estado, la inclusión de la nación española en la Comunidad Europea en 1986, la lucha contra el desempleo y la visibilidad de España a nivel internacional.⁷⁷ Gracias al alto rendimiento económico, durante estos años el gobierno pudo hacer grandes progresos a nivel social, como la mejora de los sistemas de salud, de

⁷⁵ Según las fuentes oficiales, éste fue eficazmente desarticulado por el rey, quien prometía, una vez más, proteger la democracia y la paz de la nación. En su alocución para los medios de comunicación del 24 de febrero, rechazaba explícitamente el golpe de Estado y señalaba: “La corona, símbolo de la permanencia y unidad de la patria, no puede tolerar en forma alguna acciones o actitudes de personas que pretendan interrumpir por la fuerza el proceso democrático que la constitución votada por el pueblo español determinó en su día a través de referéndum” (Juan Carlos I).

⁷⁶ En su primer periodo, Felipe González ganó no sólo a través del voto popular con un 47,26 % de los votos, sino también a través del congreso con 202 diputados a su favor. Para su segundo periodo, la abstención en las urnas subiría, el número de diputados a favor bajaría a 184 y la votación popular a favor sería de 44,06%. Para su tercer periodo, en las elecciones de octubre de 1989, González ganaba de nuevo con un 39,6% de la votación popular, pero perdería por un voto la mayoría del congreso, obteniendo sólo 176 votos a favor. Finalmente, en 1993 sólo obtuvo 156 votos a favor en el congreso y 38,78% de la votación popular, frente a un Partido Popular que obtenía el 34,76%.

⁷⁷ El mismo Felipe González señalaba como sus logros principales: “the modernization and liberalization of the Spanish economy; improvements in the quality of life due to greater social cohesion; the improvement in physical conditions; the drawing up of the Constitution, as much in terms of the reform of the Armed Services as of the setting up of a Spanish state composed of autonomous regions; and finally the breaking down of barriers, inherited from the past, that had cut Spain off from the rest of the world” (Tusell 333).

pensiones y de educación. Sin embargo, no se puede olvidar que las medidas tomadas fueron, en muchas ocasiones, de carácter temporal, sin solucionar los problemas de raíz.⁷⁸ Otro punto que manchó enormemente la credibilidad gobierno de González fue el de los escándalos sobre la corrupción en instituciones gubernamentales y, principalmente, bancarias. Pese a que la presión política llevaría finalmente a que se llamara a elecciones en el año 1996, dando como ganador al Partido Popular, José María Aznar, nuevo presidente, recibía el cargo con una recuperación de la economía.⁷⁹

Con relación al gobierno de José María Aznar se puede afirmar que sus grandes logros fueron la estabilización de la economía al final de milenio y la creación de empleos, que pasaron de 12.6 millones en 1996 a 16.8 millones en 2003 (Aznar 108). Si bien “liberalización” y “modernización” habían sido palabras igualmente usadas y resaltadas por la izquierda española como parte de sus logros, no puede negarse que fue el gobierno del PP el que llevó a España por la línea “dura” del neoliberalismo. Desde los primeros momentos del gobierno de Aznar se buscó la privatización de grandes compañías estatales como Argentaria, Repsol, Enagás, Telefónica, Aceralia y Tabacalera, y poner en el mercado las acciones de Iberia y Santa Bárbara destinando el dinero de la venta a la realización del programa de gobierno y a cumplir el objetivo principal de introducir, a finales de 1997, el euro en España. En 1999, momento específico de *Todo sobre mi madre*, el PP había logrado agilizar la administración pública y subir el Producto Interior Bruto, como en los tiempos del “milagro económico.” Sin embargo, el problema de la descontrolada inmigración de africanos y latinoamericanos, el terrorismo y la alianza política con Estados

⁷⁸ Aunque es indudable que fueron creados 1,800,000 empleos, el “plan de empleo juvenil,” por ejemplo, no representaba una solución real, ya que si bien los jóvenes podían acceder a un primer empleo, carecían de prestaciones sociales o de un salario justo. Además, la legalización de las empresas de trabajo temporal por la ley 14 de 1994 fue una de las medidas más criticadas del gobierno socialista.

⁷⁹ De esta manera, Tusell afirma: “During the last socialist government which should, therefore, be given, due credit for what it did. In other words, the PP benefited from a reasonable start, though it is true that it then made good use of it. Together with Ireland, Spain was the western European country that grew most in the next few years” (413).

Unidos para combatirlo se convirtieron en el lado oscuro de su gobierno, especialmente en el segundo periodo, en el que había ganado por mayoría absoluta en el congreso.

En resumen, para 1999 España había cambiado ostensiblemente. En las dos décadas anteriores había demostrado que la transición pacífica de un gobierno dictatorial a una democracia era posible y, si bien la religión católica seguía siendo la más practicada por los españoles, la constitución determinaba el carácter aconfesional del Estado. Asimismo, España no sólo había dejado de ser un país agrario, sino que la gran mayoría de sus ciudadanos ya no habitaba en la provincia, sino en las grandes ciudades.⁸⁰ Tales transformaciones iban acompañadas de cambios notorios en las estructuras sociales. La mujer, por ejemplo, había dejado de estar relegada al trabajo doméstico para ser parte constitutiva de la fuerza laboral, política y cultural del Estado. También la familia había cambiado radicalmente: no sólo el número de familias con un padre o una madre solteros había aumentado, sino que también había disminuido el número de hijos. Y, aunque todavía no legalmente, empezaban a contar como familia igualmente las familias de homosexuales y transexuales.

A nivel cultural, uno de los fenómenos primordiales que expresan este movimiento de transformación es la *movida madrileña*, cuya frescura y apertura contribuyeron al planteamiento visionario de aspectos como la familia y el género en la obra del Almodóvar. Como busco mostrar en las siguientes secciones, estos dos elementos son de especial interés para el desarrollo de este análisis, puesto que ambos tienen una repercusión dentro del teatro tanto en *La ley del deseo* como en *Todo sobre mi madre*. Para 1976, Madrid se había convertido en el receptor principal de los movimientos migratorios iniciados en los años sesenta. Así, aunque era el principal centro de progreso, se le reconocía también como el centro del poder y de las operaciones del franquismo.

⁸⁰ De hecho, Tusell explica que para 1995 un 76 por ciento de la población española vivía en un ambiente urbano y la agricultura solo proveía un 3.5 por ciento del PIB (383).

Como el resto de ciudadanos de las distintas comunidades, los madrileños necesitaron redefinirse. Sin embargo, como señala Hamilton Stapell, esta transformación de la ciudad y sus ciudadanos fue el resultado de un esfuerzo común realizado por la elite política y los administradores regionales: “Both the local and regional administrations understood that Madrid’s identity could be altered and revitalized, or even destroyed if neglected for too long” (75). En esta reconstrucción, el papel desempeñado por el alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván,⁸¹ fue fundamental. El programa del alcalde consistía en rediseñar la ciudad y alejarla de todo aquello que la pudiese asociar con el gobierno franquista y sus errores (Stapell 75). Se trataba, pues, de que los madrileños, independientemente de su lugar de origen, se sintiesen madrileños y se apropiaran de la ciudad en que habitaban.

El programa político involucraba a los ciudadanos e igualmente se comprometía social, cultural y económicamente con ellos.⁸² Si el afán de las comunidades catalana, vasca, gallega y andaluza fue el de redescubrir y reafirmar sus propios símbolos, su cultura, folclore, lengua e identidad, el gobierno de Tierno Galván se focalizó en ir en contra de los símbolos castizos que habían sido el lenguaje propio del franquismo y en crear una identidad a partir de la cultura contemporánea producida en la ciudad. Uno de los aspectos esenciales que trajo este gobierno fue la recuperación de los espacios públicos para y por parte de los ciudadanos. De esta manera, los parques, las calles y los edificios públicos volvían a ser habitados por la gente, particularmente por los jóvenes. Como sugiere Stapell, no es que Tierno Galván –y la elite política– haya creado

⁸¹ El profesor Enrique Tierno Galván fue el fundador del PSI (Partido Socialista del Interior), que más tarde se conoció como el PSP (Partido Socialista Popular). Gracias a una alianza con el PCE, Tierno Galván fue elegido democráticamente alcalde de Madrid en 1979, en las primeras elecciones populares de municipalidades. Debido a su gran éxito en la administración de la ciudad, fue reelegido de 1983 a 1986, año en que murió.

⁸² De esta manera, se inició la restauración de edificios públicos, se llevó a cabo la demolición del paso elevado de automóviles conocido como “Scalextric,” se comenzaron los trabajos de limpieza del río Manzanares, se crearon espacios verdes para la ciudad, se construyeron nuevos centros deportivos, se reformó la policía y se emprendió la reordenación del mapa administrativo de la ciudad, pasando de 18 a 21 juntas de distrito.

la *movida madrileña*, pero sí tuvo la pericia y visión para no reprimirla, sino, por el contrario, fomentarla (120).

La *movida* había tenido su origen en los años previos al gobierno de Tierno Galván. Stapell sugiere que fue creada por una elite cultural de diseñadores, fotógrafos, pintores, escritores y músicos. Sin embargo, la *movida* fue principalmente un movimiento juvenil, un movimiento de euforia, exceso, hedonismo, irreverencia, frivolidad y expresión de libertad y democracia. Al respecto, Marvin D'Lugo afirma: "The artists of *La movida* adopted a position often described as *pasotismo* (indifference or lethargy, even a defiant apoliticism)" (*Pedro Almodóvar* 18). Aunque hay una posición política en su rechazo de todo lo político,⁸³ no podría reducirse la *movida* a ello, sino que, como subraya Javier Escudero:

La *movida* se caracteriza por su oposición a las expresiones culturales de "la modernidad": al rechazo de todo compromiso político y trascendental, se suma la exaltación de los géneros populares e, incluso, marginales. (147)

Si bien es cierto que algunas de sus raíces, especialmente musicales, se encuentran en el punk inglés –en su anarquismo, su irreverencia y su gusto en desafiar toda institución–, no fue el pesimismo de éste, como bien señala Paul Julian Smith, el corazón de la *movida*: "The *movida* was the product of economic and cultural expansion and was not born out of a British-style reaction against mass unemployment and national decline" (*Desire* 30).

Gracias a la *movida*, Madrid se había convertido en el corazón del mundo, al menos para sus habitantes jóvenes, como lo declara el personaje del príncipe Riza en *Laberinto de pasiones*

⁸³ Debido a que considero relevante el testimonio de Almodóvar sobre la posición política de la *movida*, me permito copiar la cita extraída de Marvin D'Lugo, ya que ha sido imposible acceder a la fuente (*Sólo se vive una vez: Esplendor y ruina de la movida madrileña* de José Luis Gallero). En la entrevista de Gallero, Almodóvar afirma: "In a certain respect, frivolity became a political position in order to pose a way of life that absolutely rejected boredom. The apoliticism of these years was a very healthy response to all the disastrous political activity that had achieved nothing (qtd. in Gallero 219)" (D'Lugo, *Pedro Almodóvar* 18).

(1982): “Madrid es la ciudad más divertida del mundo.” No obstante, el movimiento también tuvo un aspecto destructor a causa del influjo de las drogas, pues éstas se convirtieron en un elemento no sólo de diversión, sino también de muerte.⁸⁴ Para Javier Escudero, esta dualidad entre tragedia y fiesta se manifestaba en los dos lemas más populares durante la movida: “De Madrid al cielo” y “Madrid me mata” (152). Consecuentemente, el exceso que caracterizó a la *movida* trajo consigo, de un lado, la expresión máxima de irreverencia y libertad ilustrada en la música de grupos como *Alaska y los Pegamoides*, *Nacha Pop*, *Siniestro total*, *Ilegales*, *Radio Futura*, en el cómic de Ceesepe y en las películas de Almodóvar *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones*, y, de otro lado, debido al consumo desmedido de drogas, condujo también a “nuevas formas de explotación y de marginalidad, como la prostitución y la delincuencia o, incluso, a la autodestrucción” (Escudero 152).

Aunque historiadores como Tusell señalan que la *movida* fue un movimiento efímero, su trascendencia se basa, desde mi perspectiva, en el sentido democrático que lo caracterizó, en su apertura para toda expresión artística, vital, sexual. En otras palabras, en ser un reflejo vívido de la democracia que se experimentó en aquellos años. Además, a través de su énfasis en la autoexpresión de la libertad y la propia identidad, uno de los aportes más importantes de la *movida* fue el respeto por la diversidad y la diferencia incluyendo también las formas de existencia más atípicas, tal y como lo muestran las películas de Almodóvar o lo describen las canciones de los grupos previamente mencionados. De esta manera, tuvieron por primera vez visibilidad en la pantalla y dentro de la cultura popular española personajes como Julia –una abadesa lesbiana heroinómana–, Pepi –una sadomasoquista felizmente abusada por su amante lesbiana y por su esposo–, Roxy –una estrella porno transexual– y Sexilia –una ninfómana–. A

⁸⁴ El antropólogo Juan Gamella afirma que la heroína, por ejemplo, una de las drogas más consumidas durante la *movida*, pasa de ser casi desconocida en 1976 a tomar niveles epidémicos de 1979 a 1982 (24).

estos y muchos otros personajes, que no sólo eran caricaturas de una realidad deformada, sino la constatación de vidas marginalizadas, Almodóvar les da una voz y el derecho a existir como figuras protagónicas.

De una manera visionaria, gracias a la libertad permitida y fomentada por la *movida*, Almodóvar abre, desde sus primeras películas, el debate sobre la identidad sexual sin ningún tipo de tabú. De hecho, uno de sus mayores aportes a nivel conceptual consiste en presentar el problema del género como una construcción y no como un hecho biológico.⁸⁵ En particular, se podría señalar que en la obra del autor existen dos facetas con relación al tema. En un primer momento, en *La ley del deseo* se presenta el género como una construcción cultural. Posteriormente, en *Todo sobre mi madre*, la comprensión del género evoluciona en el sentido de una construcción individual. De un lado, en un escenario, a través del personaje transexual de *La ley del deseo*, Tina, la película mostrará que la feminidad se constituye, como sugiere Judith Butler, en la repetición de actos sociales. De otro lado, también frente al público, el personaje de Agrado en *Todo sobre mi madre* sostiene que el género es una construcción personal que conlleva la voluntad y el trabajo constante de cada individuo para llegar a ser lo que se sueña: “Una mujer es más auténtica en cuanto más se parece a lo que ha soñado.” Por ello, lo que constituye la feminidad en la cinematografía del autor, especialmente en estas dos películas, está basado en la habilidad que tienen las mujeres para interpretar, mentir e improvisar. En suma, el género consiste en un acto interpretativo, en una construcción social o individual.

Asimismo la familia, como nunca antes en la historia española y también en virtud de la apertura democrática de estos años y de los efectos positivos traídos por la *movida*, empieza a experimentar una transformación dentro de su estructura clásica: padre, madre, hijos. De una

⁸⁵ Almodóvar comienza a desarrollar a fondo el tema de la identidad en *La ley del deseo* y *Tacones lejanos*, alcanzando un desarrollo magistral en *Todo sobre mi madre*, *La mala educación* (2004) y *La piel que habito* (2011).

manera igualmente visionaria, a través de toda su carrera, Almodóvar será un promotor y defensor de formas abiertas e innovadoras de familia, como las que se presentan o insinúan en las obras teatrales o en el espacio teatral de *La ley del deseo* y en *Todo sobre mi madre*.⁸⁶ Alejandro Yarza sugiere, por ejemplo, que la deconstrucción de la estructura familiar que se lleva a cabo en algunas de las películas de Almodóvar implica a su vez una reconfiguración de la familia.⁸⁷ Explica, además, que las nuevas familias se caracterizan por ser “integrador[a]s de la heterogeneidad y la diferencia y, por tanto, opuestos a la normatividad (homo)génea de la familia falocéntrica tradicional” (146). Como sucede con la problemática del género, tampoco la familia será determinada en la obra de Almodóvar por un hecho biológico. Marvin D’Lugo señala: “What is especially noteworthy in the complex range of the traditional possibilities of creativity engendered by this reworking of the traditional family is its crossing of geographic as well as gender barriers” (*Pedro Almodóvar* 103). En última instancia, la propuesta innovadora de Almodóvar consistirá en desprender a la familia de su sentido tradicional, como señala el mismo director: “Families are no longer made up of two people from the same village who have their children in that village” (Willoquet-Maricondi 150). Una vez desarticulada su estructura tradicional, será el cuidado del otro y la preocupación por él lo que consolide a la familia. El surgimiento de ésta y de muchas otras propuestas es posible en virtud de la presencia ganada por la democracia española y de la participación activa y protagónica de Almodóvar dentro del

⁸⁶ Una pareja de dos transexuales con una niña en *La ley del deseo* y una mujer heterosexual con un hombre transexual y a su vez bisexual, dos lesbianas, una lesbiana y un transexual en *Todo sobre mi madre*.

⁸⁷ *La ley del deseo* es la primera película en la cual Almodóvar explora la historia de una familia absolutamente atípica, conformada por dos transexuales y su hija. Tina (Carmen Maura), actriz y hermana del director homosexual de cine y teatro Pablo (Eusebio Poncela), interpreta en la obra por él dirigida el papel de la mujer que espera la llamada de su amante. En la historia, Tina no sólo fue la amante de su padre y por quien decidió cambiarse de sexo cuando éste se lo pidió, sino que también mantiene una relación con Bibi Andersen, una de las transexuales más reconocidas de los ochenta en España y, en la película, madre biológica de Ada. La configuración familiar de *La ley del deseo* es así una de las más progresistas o heterodoxas en la historia del cine español hasta 1987.

movimiento juvenil de la *movida*. En este ámbito, el director redefinirá socialmente, a través del teatro, el concepto de género y familia, como busco mostrar en las siguientes secciones.

3.2 Lo teatral en *Todo sobre mi madre*

A lo largo de su filmografía, Almodóvar ha buscado reiteradamente hacer consciente al espectador del artificio que representa el cine y, por extensión, el teatro, la televisión y también la vida. Al respecto el director afirma: “Para mí una película siempre será una representación y la representación siempre supone un artificio. Cuando uno habla de realidad, uno también habla de manipulación” (Strauss 160). Por otra parte, en entrevista concedida a Silvana Cielo, Almodóvar afirma: “The story, the emotions, and the characters stand out inside this absolutely artificial frame. For me, the cinema is representation and artifice” (Willoquet-Maricondi 98). Es por ello que en sus películas abundan las alusiones a la representación y la artificialidad, señalando, a través de ellas, las fisuras entre la realidad y la ficción. Si pudiéramos hablar de una sensación de realidad dentro de la obra de Almodóvar, sería a partir de la autenticidad de los sentimientos que expresan sus personajes. Para el director, las historias que crea dependen principalmente de un buen guión y de la excelente interpretación de sus actrices (Willoquet-Maricondi 109). De hecho, como sugiere el mismo Almodóvar, *Todo sobre mi madre* “trata de la creación artística, de las mujeres, de los hombres, de la vida, de la muerte” (Strauss 158). Sin embargo, el objetivo en la película no es que el arte —el cine o el teatro— imite la realidad, sino mostrar la comunicación entre ambos, su interdependencia. Como lo explica G. Edwards, en *Todo sobre mi madre* “[a]rt and life, fiction and reality, are interconnected” (80). En la película será la representación la que imita a la realidad, la cual, en un efecto en cadena, será transformada a partir de su contacto primero con la dramatización y posteriormente con las obras teatrales, especialmente en el caso de

Manuela. Me gustaría sugerir que estas dos formas de representación –dramatización y teatro– son el motor que impulsa el cambio dentro de la narración/ficción de la película y, posteriormente, el cambio social, ya que a través de la representación, la película invita al espectador a mirar, reflexionar y aceptar otras formas de vida que no había visto reflejadas en el cine español o no había querido ver.

La primera forma de representación que muestra la película es un dramatizado realizado por el grupo de trasplante, en el cual Manuela –protagonista de la película en el papel de enfermera encargada del centro– representa a una mujer a quien dos doctores piden autorización para donar el hígado de su esposo tras su muerte cerebral. Aunque la escena es un dramatizado en vivo frente a los invitados al cursillo, el espectador cinematográfico puede darse cuenta, posteriormente, de que la representación está siendo grabada. Me gustaría sugerir que con esta mezcla de lenguajes, el teatral y el televisivo y/o cinematográfico, la película subraya desde el inicio no sólo la idea de artificio al cual, como público, estamos siendo introducidos, sino también la importancia de la representación y la imposibilidad de sustraerse a ella, al menos en la película.

A fin de mostrar la relación entre la representación y la vida, es importante mencionar que antes de presentar esta dramatización de aficionados, la película se había iniciado con una escena en la cual Manuela realiza su trabajo como jefa del departamento. En contraste con el personaje que interpreta en el dramatizado, en su trabajo Manuela conoce todo el procedimiento de trasplantes. En las primeras escenas de la película es ella quien espera la autorización de uno de los doctores para iniciar los trámites de un posible donador e, igualmente, es quien comunica el consentimiento familiar al centro de trasplantes. Ahora bien, cuando muere su hijo, Manuela interpreta, sin saberlo, su propio destino, pero esta interpretación que ha repetido tantas veces en el cursillo no la hace más sabia o tolerante al momento de vivir aquello que interpreta. Cuando los

médicos salen del quirófano, Manuela conoce de memoria las líneas que dirán, y es exclusivamente en este momento cuando podrá expresar a cabalidad su dolor sin estar en escena.⁸⁸ Al respecto, Almodóvar afirma:

In fact, I told Cecilia that I wanted her to avoid crying too often. To be more precise, when she cries, it's already cathartic, like an avalanche that she can't stop, and the rest of the time, it's dry, dry, dry, as if her soul had been stolen.

(Willoquet-Maricondi 149)

Mientras que la dramatización, a través de su relación con su marido, le daba elementos para interpretar al personaje de la mujer que perdía a su esposo, en el momento de perder a su hijo los hechos del dramatizado representan indirectamente las acciones de su vida. Manuela llora lo que repetidas veces ha interpretado, pero, en esta ocasión, siendo la protagonista real de su propio drama. Consecuentemente, lo representado, la dramatización, funciona narrativamente en la película como un elemento que pronostica o rememora –como se verá en el análisis de las escenas teatrales– los hechos más dolorosos de la vida de Manuela. Se puede también insinuar que la película usa la representación para mostrar aquello que Manuela es incapaz de pronunciar debido a su estancamiento tanto en el presente –por la muerte de su hijo– como en el pasado –por su incapacidad para asumirlo–, según se verá en la siguiente sección.

Como sostiene Ángel Loureiro, la muerte es un exceso a nivel del lenguaje y de los afectos. Aunque no podemos explicarla, tampoco podemos dejar de hablar de ella (146). Sin embargo, en el caso de Manuela acontece todo lo contrario: la madre se niega a hablar de la muerte de su hijo. La muerte de Esteban la excede a nivel de los afectos y, en vez de obligarla a hablar, la lleva a asumir un pasado que había borrado de su vida. En otras palabras:

⁸⁸ Manuela únicamente volverá a llorar la muerte de su hijo estando en escena, al representar a Stella en *Un tranvía llamado deseo*.

Al igual que el sujeto se ensimisma (tanto en el duelo como en la melancolía, si fuéramos a aceptar esa dicotomía): la escandalosa desaparición del otro lleva a una obsesión por el otro, con su recuperación, con su resurrección fantástica. (Loureiro 153)

Para recuperar simbólicamente a su hijo, Manuela asume el viaje hacia su propia historia. Si su viaje a La Coruña es necesario para comprobar que en algún lugar sigue latiendo el corazón físico de su hijo, su viaje de retorno a Barcelona, al pasado donde se encuentra Esteban/Lola, será la única forma de dar a su hijo, metafóricamente, su mitad faltante, y de recuperar su identidad.

Como menciona Loureiro, los muertos mal enterrados siempre regresan, puesto que se niegan a convertirse en pasado para sus seres queridos (157). En consecuencia, para lograr enterrar simbólicamente a Esteban, Manuela tendrá que cumplir con su promesa. A través de este acto, podrá igualmente resolver los conflictos que había dejado inconclusos cuando escapó de su marido dieciocho años atrás. De un lado, la película será la búsqueda por encontrar a Lola/Esteban y darle a Esteban, metafóricamente, un padre. De otro, será el viaje de Manuela hacia sí misma, el reencuentro con su propia historia y, a través de su representación teatral, el restablecimiento de su identidad acallada por la muerte de su hijo. En otras palabras, será una búsqueda para reencontrar su propio corazón y, a través de la presencia de su hijo, restituir su identidad. En suma aunque la dramatización del trasplante implica esencialmente la muerte y desarticulación del personaje central, también produce movimiento y transformación, puesto que es la muerte el motor que obliga a Manuela a reencontrarse con su vida y enfrentar su pasado.

3.3 El movimiento en los cuadros teatrales

Antes de empezar el análisis sobre los cuadros teatrales en *Todo sobre mi madre*, me gustaría destacar que tanto la representación como las escenas teatrales son esenciales, no sólo para la comprensión de la trama de la película, sino también para entender el concepto de género como representación. Por este motivo considero importante recordar dos aspectos de la película: primero, es Manuela, el personaje protagónico, quien asegura que la obra teatral *Un tranvía llamado deseo* ha marcado su vida; segundo, enfatizando el protagonismo de lo teatral y de la representación, Almodóvar dedica su película “A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres...”. Estos dos elementos sugieren que lo teatral, la representación, no sólo tiene un papel protagónico en la película, sino que también es aquello que da sentido a la vida de los personajes. Igualmente me parece clave la perspectiva que propone Acevedo Muñoz para entender la función del teatro en la película: “Manuela seems ready to confront her pain and her loss by an evolution into the theatrical space and performance” (“The Body” 32). Aunque en mi análisis haré uso de ambas perspectivas, mi exploración busca mostrar cómo el teatro en *Todo sobre mi madre* es tanto una imagen del mundo –en la que el público y los personajes pueden verse reflejados– como un espacio vital de movimiento, transformación y reconciliación.

La escenificación de cuatro cuadros de *Un tranvía llamado deseo* y de un aparte del *Homenaje a Lorca*⁸⁹ son las piezas a través de las cuales Almodóvar nos introduce en el mundo del teatro. Como afirma Alcalá Galán: “Nada sugiere con más fuerza la artificialidad del cine que filmar la representación en la representación, es decir, el proceso teatral como cita profundamente imbricada en el tejido narrativo de una película” (236). No obstante, en *Todo sobre mi madre* el teatro no será particularmente un artificio, sino una metáfora de transformación y regeneración.

⁸⁹ Se trata de la obra nueva de la actriz Huma Rojo, en la que ésta mezcla escenas de *Yerma* y de *Bodas de sangre*.

3.3.1 Contexto de *Un tranvía llamado deseo* en *Todo sobre mi madre*

En 1948, Tennessee Williams gana el premio Pulitzer en la categoría drama por *A Streetcar Named Desire*. Considerada por la Asociación Estadunidense de Críticos de Teatro como la obra teatral más importante del siglo XX, fue escrita y estrenada en 1947 bajo la dirección de Elia Kazan, quien, dos años más tarde, tras el éxito en Broadway, dirige también la adaptación cinematográfica. En la versión cinematográfica, Marlon Brandon interpreta el papel de Stanley, Vivien Leigh representa a Blanche Du Bois y Kim Hunter interpreta a Stella. Sobre la influencia de las obras de Tennessee Williams en su producción, Almodóvar afirma: “I recognized that I belonged to the world of these films in which there were sinners and not to the world of priests. So the movies were a kind of intimate and private education” (Willoquet-Maricondi 64). Es más, Almodóvar subraya: “Me gusta creer que mi educación como espectador la recibí de adaptaciones cinematográficas de las obras de Tennessee Williams, sobre todo de *Un tranvía llamado deseo*” (Strauss 181). En *Todo sobre mi madre*, Almodóvar hace una interpretación de cuatro escenas teatrales de *Un tranvía llamado deseo*. De hecho, en la narración de la película la obra de Tennessee Williams no sólo marcará la vida de Manuela –como lo expresa ella misma a Huma y a Nina cuando esta última la acusa de ser como Eve Harrington en *All about Eve*–, sino que será el motor que le permite reconstruir su vida después de la muerte de su hijo. Permítaseme detenerme en la obra y su temática con el fin de mostrar su relevancia en la película.

En *Un tranvía llamado deseo*, las hermanas Stella y Blanche provienen de una familia adinerada del sur de Estados Unidos, en la que es evidente el racismo y el desprecio a las clases obreras. Stella, quien ha salido de ese medio y se ha transformado durante estos años de ausencia, vive con un inmigrante polaco de la clase obrera, quien la trata rudamente, pero del que está

enamorada. Blanche, sin dinero, pero apegada a los valores del sur, menosprecia constantemente no sólo al marido de Stella, sino también el hecho de que ésta acepte una vida de nivel inferior a aquel en el que fue educada. Pese a la superioridad que demuestra, los valores de los que Blanche presume son tan sólo una ilusión, puesto que lo ha perdido todo. La dignidad de la que habla, por ejemplo, es sólo una apariencia, ya que en realidad no ha renunciado a su trabajo, como sostiene, sino que ha sido despedida del colegio donde trabajaba por seducir a uno de los estudiantes. Carece también de dinero para sostenerse por sí misma, por lo que se ve obligada a mudarse al pequeño piso de su hermana en la calle Deseo para ser mantenida por el hombre que desprecia. Finalmente, en su vida no existen ni pretendientes millonarios ni una historia de amor de la cual pueda sentirse orgullosa. Por el contrario, sabemos al final de la obra que su esposo se suicidó después de que saliera a la luz que mantenía una relación homosexual paralelamente a su matrimonio.

Sin embargo, Blanche sigue evadiendo la realidad y soñando con un mundo ideal donde sólo exista la magia. Por el contrario, Stella vive la realidad “grosera” que Blanche critica y se ha acostumbrado a ella. De hecho, podemos afirmar que Stella se siente instintivamente atraída por la brutalidad de Stanley. Aunque Blanche también lo hace, no lo reconoce, como tampoco lo reconoce Stanley, quien también desde el principio se siente atraído por Blanche. Dicha atracción desemboca finalmente en un encuentro brutal cuando, el mismo día del parto de Stella, Stanley viola a Blanche desfogando así toda su pasión sexual y su rabia por el constante menosprecio de ésta. En la obra, Stella no quiere creer en las palabras de Blanche, quien pierde aún más el contacto con la realidad después de la violación, no sólo a causa de la violencia física que ha sufrido y la incredulidad de su hermana ante sus palabras, sino también por la crueldad con que su pretendiente de la calle Deseo –y compañero de trabajo de Stanley– ha roto su compromiso

después de que éste le revelara el pasado de Blanche. La obra termina en el momento en que el personal de un centro psiquiátrico llega para llevarse a Blanche, por iniciativa de Stanley, pero con el consentimiento de Stella, quien, aunque siente dudas, teme por la estabilidad de su familia. En el final de la obra de Tennessee Williams, Stella termina vencida en los brazos de su esposo, quien concluye diciendo: “Now, honey. Now, now, love. [He kneels besides her and his fingers find the opening of her blouse.] Now, now, love. Now, love...” (179).

Un tranvía llamado deseo fue, y sigue siendo, una obra provocadora, dispuesta a romper tabúes y mostrarlos abiertamente frente al público. La obra de Williams era la primera en la que se hablaba y se mostraba la sexualidad masculina desde un plano animal, brutal, pero profundamente atractivo. Tanto en la escena teatral como en la película se exhibía el cuerpo de Stanley con el botón del pantalón abierto y con la camisa muy ajustada a su cuerpo musculoso, presentándolo como un hombre de una gran masculinidad y sensualidad, y también muy sexual.⁹⁰ Además, la obra habla también abiertamente de la sexualidad femenina. A pesar de que Stanley personifica a un hombre rudo y ordinario, Stella es feliz a su lado, como él mismo se lo recuerda: “When we first met, me and you, you thought I was common. How right you was, baby. I was common as dirt...And wasn't we happy together, wasn't it all okay till she showed here?” (Williams 137). Es también de mencionar la alusión explícita al gusto de Blanche por los hombres jóvenes y a sus constantes juegos de seducción. De hecho, si Stanley es un personaje profundamente sexual y sensual, Blanche no lo es menos. La obra también menciona la bisexualidad del joven marido de Blanche, lo que, según la insinuación de Stella, ha causado la fragilidad en el comportamiento de su hermana. Por último, se presenta abiertamente a los ojos del espectador el momento previo a la violación de Blanche, como lo señalan las notas del autor

⁹⁰ No en vano, los protagonistas más reconocidos que han interpretado a Stanley han sido Marlon Brandon y Anthony Quinn, considerados, junto con James Dean, los actores más sensuales de Hollywood de la década de los cincuenta.

en las líneas finales de la escena diez: “[He springs toward her, overturning the table. She cries out and strikes at him with the bottle top but he catches her wrist]... [She moans. The bottle-top falls. She sinks to her knees. He picks up her inert figure and carries her to the bed],” y luego con las palabras finales de Stanley en la misma escena: “Tiger–tiger! Drop the bottle-top! Drop it! We’ve had this date with each other from the beginning” (162).

La fuerza y la brutalidad de las relaciones sexuales, la manifestación latente del deseo que presenta la obra, unida a la lucha de clases entre el inmigrante y la familia tradicional venida a menos, hacen de *Un tranvía llamado deseo* una obra esencialmente polémica, perturbadora, pero profundamente sincera, como lo es, a su vez, la producción de Almodóvar. En la labor de ambos autores se ve una clara necesidad de romper los tabúes de su tiempo, al hablar, mostrar y confrontar al público, sin temores ni restricciones, con los temas que lo intimidan, por ejemplo, la bisexualidad –en *Un tranvía llamado deseo*– o la bisexualidad transexual –en *Todo sobre mi madre*– y, de otro lado, la atracción por lo bestial que puede tener el deseo –como se representa tanto en la relación de Blanche y Stanley como en la de Lola y Manuela–. Sin embargo, esta libertad no proviene de un deseo de chocar o de ir contracorriente en ninguno de los dos artistas. Por el contrario, su forma desgarradora y sincera, particularmente amoral, parte de la necesidad de entender auténticamente, en toda su complejidad, al ser humano que dibujan, sin cohibirse por la violencia o la oscuridad que haya tras él.⁹¹ Considero que para entender esta visión amoral de ambas obras es importante escuchar la voz de los autores con relación al tema. De un lado, queriendo responder a las preguntas que nunca se le hicieron y consideraba esenciales para entender su obra, Williams afirmaba: “I don’t believe in ‘guilt.’ I don’t believe in villains or

⁹¹ Al reflexionar si existe un mensaje positivo en su obra, Tennessee Williams argumenta: “Indeed I do think that I do... The crying, almost screaming, need of a great worldwide human effort to know ourselves and each other a great deal better” (193).

heroes –only right ways that individuals have taken, not by choice but by necessity or by certain still-uncomprehended influences in themselves, their circumstances, and their antecedents”

(Williams 184). De forma similar, Almodóvar señala:

I like big melodramas, but I can't actually make a big melodrama because my point of view is amoral. I can't take those stories and believe the underlying morality, which is the basis for melodrama... My sensibility is something which I think belongs to the eighties. (Willoquet-Maricondi 65)

En los dos artistas, como en sus obras, el rechazo por lo moral es, en última instancia, tanto un impulso decidido de libertad expresiva como una necesidad de acoger a sus personajes y permitirles ser sin ninguna restricción. De esta manera, Williams y Almodóvar exigen igualmente del espectador una posición activa y abierta o, en su defecto, al menos incomodarlo para hacerle reflexionar.

Ahora bien, en *Todo sobre mi madre*, Almodóvar sólo utiliza algunas de las escenas de la obra teatral de Williams. Es más, de las cuatro escenas seleccionadas, las cuales entraré a analizar a continuación siguiendo el orden que llevan en la película, la primera y la segunda corresponden al final de la obra teatral, en el momento en que Blanche está siendo llevada por la enfermera y el doctor al hospital mientras Stanley juega cartas con sus amigos y Stella tiene en brazos a su bebé y jura a Stanley que nunca más volverá a esa casa. A diferencia de la primera escena, la segunda se enfoca exclusivamente en la última parte de la escena anterior, cuando Stanley juega al póker y Stella jura que no volverá. La tercera escena corresponde al momento previo de las dos anteriores, justo en el momento en que Stella habla con Eunice, su vecina, sobre la incertidumbre que le generan las palabras de Blanche sobre su posible violación. Posteriormente, en esta tercera escena, Stella ayuda a su hermana a encontrar su joyero en forma de corazón, momentos antes de

que llegue el médico para llevársela al sanatorio mental. La cuarta escena, correspondiente en la versión original a las últimas líneas de la escena número ocho, muestra a Stanley, Blanche y Stella celebrando el cumpleaños de Blanche, en el momento en que Stanley le regala su boleto de regreso a casa y la echa así abiertamente de sus vidas, y se cierra con la riña entre Stanley y Stella que precipita el parto de ésta. Esta breve enumeración de las escenas permite ver a *grosso modo* una parálisis en la acción de la obra. A los ojos del espectador cinematográfico, la escena parece ser rebobinada sin que haya grandes cambios dentro de la acción, lo que causa, sin duda, extrañeza en el público. Sin embargo, me gustaría sugerir que tal inmovilidad es solamente aparente, puesto que a través de estas escenas teatrales no sólo se da el paso de Manuela de la atrofia emocional a la recuperación de su propia identidad, sino que también, como busco demostrar a continuación, se puede presenciar la transformación social experimentada en España desde los años cuarenta –cuando fue escrita la obra teatral– hasta el final del milenio, particularmente a nivel de la comprensión de la familia, la sexualidad y el otro.

3.3. 2 La puesta en escena de las obras teatrales en *Todo sobre mi madre*

En esta sección quiero demostrar cómo a través del cambio de posición física de Manuela dentro del teatro –de espectadora a ayudante que puede estar entre bastidores y de ayudante a actriz– se desarrolla, a su vez, el cambio psíquico que experimenta el personaje. Este movimiento sugiere, entonces, que la protagonista sólo podrá resolver su vida en la medida en que sea capaz de enfrentarse a su pasado por medio de la representación y, posteriormente, cuando abandone en el escenario y en su vida el papel de Stella. En otras palabras, cuando Manuela entre al escenario, como lo hará también Agrado, y sea capaz de representar, a través del personaje, su propia vida y de enfrentar en la representación sus conflictos para proceder a resolverlos fuera del escenario. De

ello no sólo se puede inferir que la obra teatral es un reflejo de la vida de Manuela, sino también que la vida, particularmente la de la protagonista en *Todo sobre mi madre*, tiene un rasgo esencialmente teatral.

A través de imágenes como el velo y la puerta, la película enfatiza no sólo la idea de que como espectadores estamos entrando en otra realidad, la de la ficción – del teatro y del cine–, sino también el sentido de la vida como un acontecimiento teatral. Así, para poder entrar y entender el conflicto de Manuela, el espectador cinematográfico deberá ir develando, con la ayuda de las escenas teatrales, las distintas capas que cubren el pasado de la protagonista. El primer cuadro ocurre en Madrid, cuando Manuela va con su hijo, la noche de la muerte de éste, a ver la obra de Tennessee Williams. Al mostrarnos en la misma toma las distintas puertas y los velos por los que pasan en su entrada al teatro –el póster gigantesco de Huma Rojo, la puerta del teatro y la pintura de pared con imágenes del teatro en el Siglo de Oro–, el director enfatiza la importancia del cruce a otra realidad. Como a los personajes, Almodóvar introduce al espectador a través de capas visuales y sonoras que se superponen una a otra. Así, el póster del rostro de Huma queda como fondo, mientras que la cámara recorre el letrero de la obra *Un tranvía llamado deseo*. Superpuesto a esta imagen, vemos el telón azul eléctrico en el fondo del escenario y, más adelante, cerca al espectador, contemplamos un velo casi transparente en forma de colmena que separa el espacio que ocupan Stanley y sus amigos y el espacio donde ocurre la acción entre Stella, Blanche y el personal psiquiátrico. A nivel auditivo, mientras se escuchan, con un sonido diegético, los diálogos de la obra de Williams, el público del cine oye también el bandoneón con un sonido extradiegético.

Ambos recursos, el visual y el auditivo, son expresiones cinematográficas a las que únicamente puede acceder el espectador de la película. El público del teatro, como Manuela y

Esteban, sólo ve la separación del escenario con el velo de colmena y sólo escucha los diálogos de la obra. Sin embargo, en esta escena Manuela hace las veces de un tercer espectador o espectador privilegiado. Aunque es indudable que es mostrada como espectador teatral, la música del bandoneón proviene de sus recuerdos.

De hecho, el nombre de la canción, “Coral para mi pequeño y lejano pueblo,” alude a su origen, al pueblo argentino donde nacieron ella y su marido, Esteban/Lola, y donde, alguna vez, interpretaron a los personajes protagónicos de la obra de Williams. Cinematográficamente, el sonido del bandoneón tiene un efecto melodramático. Elsaesser afirma: “Melodrama is a dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects” (“Tales” 50). Elsaesser sugiere además que esta definición permite percibir los elementos melodramáticos como parte de un sistema de puntuación “expressing colour and chromatic contrast to the story-line, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue” (“Tales” 50).⁹² En la película, el tema musical exalta el estado anímico del personaje fílmico, poniendo en segundo lugar los hechos que están ocurriendo en el escenario. Si Manuela no estuviese presente en el teatro y si, por otro lado, la obra no le trajera recuerdos de su pasado, la música no añadiría ningún significado al cuadro teatral. Me gustaría sugerir incluso que si la cámara se detiene durante un intervalo largo en el título de la obra, es con el fin de enfatizar la importancia de la pieza teatral en la vida de Manuela

⁹² Este mismo componente melodramático fue también utilizado por el director en 1987 en la película *La ley del deseo*. Durante la escena de la adaptación teatral de *La voz humana* escuchamos de un lado los lamentos y gritos de Tina (Carmen Maura) –la actriz que interpreta el papel de la mujer en la obra teatral de Cocteau–, quien, al no recibir la llamada de su amante, destruye el escenario. De otro lado oímos el canto y el llanto de la pequeña Ada –la hija adoptiva de la actriz–, a la cual se superpone la voz lánguida de Maysa interpretando la canción de Jacques Brel “Ne me quitte pas” (1959). Como elemento que refuerza el carácter melodramático de la escena, el sonido expresa la tristeza, la desesperación y la rabia tanto del personaje teatral como de Tina a través de la música –diegética y extradiégetica– y de los gemidos y gritos que emite el personaje.

y cómo la obra refleja la familia que constituyen ella y Esteban/Lola antes del nacimiento de su hijo.⁹³

De esta forma, la primera escena teatral de la película se inicia insinuando, de una manera cinematográfica, que la obra es percibida a través de los ojos de Manuela. Por ello, los acercamientos que se hacen al rostro de Blanche en primeros y primerísimos planos ocurren como una forma de ver los hechos desde la mirada de Manuela o de decirnos algo esencial sobre ella. Por ejemplo, ya que la identificación de Manuela es con el personaje de Stella –no sólo porque este personaje fue el que representó como actriz aficionada en Argentina, sino también porque su vida con Esteban/Lola, en Barcelona, reflejaba la vida de Stella en la obra teatral–, como público esperaríamos ver tomas de este personaje. Sin embargo, la película no muestra una dinámica teatral, no sigue con la cámara a los personajes por el escenario. Por el contrario, las tomas teatrales se cortan con primerísimos planos del rostro de Blanche, quien se ve angustiada por la agresividad de la enfermera que quiere llevársela a la fuerza. En estos planos sólo se ve el rostro de la actriz y los zapatos del doctor, lo que refuerza la posición indefensa del personaje ante la figura masculina. Cuando Blanche le pide al doctor –un hombre desconocido para ella– casi entre murmullos, que le ayude y le diga a la enfermera que la suelte, hay un corte y se muestra cómo el doctor ayuda a Blanche a pararse. A continuación se muestra un plano general de Blanche y el doctor, quienes empiezan a caminar hacia los bastidores, mientras se escuchan las palabras de Blanche: “Quien quiera que sea, gracias. Siempre he creído en la bondad de los desconocidos.” La escena no sólo habla del sentido general de la película, de la importancia de acoger y ayudar al otro sin importar quien sea, sino también de la naturaleza de Manuela. Si con la música y la toma del título de la obra teatral se enfatizaba el pasado “melodramático” de Manuela, con los

⁹³ Es importante mencionar que la misma Manuela dice que la obra marca su vida. Inicialmente, cuando en su pueblo, en Argentina, ella y Esteban representaron los papeles Stella y Stanley respectivamente. Luego, cuando vuelve a verla con su hijo Esteban y éste muere. Finalmente, cuando trabaja para Huma y representa una vez más el papel de Stella.

acercamientos al rostro de Blanche y la secuencia entre el médico y ella se resalta el sentido de la bondad entre los seres humanos como medio para poder renacer, subrayando así uno de los rasgos fundamentales de la personalidad de Manuela y a su vez de la película.

Uno de los aspectos más importantes de la primera escena es que si bien Manuela, como público, no sufre una catarsis, sí experimenta un primer movimiento en su interior al presenciar nuevamente la obra y sale así de su hermetismo en cuanto a su pasado con Esteban/Lola. En esta primera escena, las tomas se focalizan en la representación teatral; tanto Manuela como su hijo son sólo parte del público. De hecho, solamente hay una toma de ellos. Después de que Stella le dice a Stanley: “No vuelvas a tocarme, hijo de puta,” y él le contesta: “Cuidado con lo que dices,” se hace un corte y vemos un primer plano del rostro de Manuela y de Esteban. Mientras el rostro de Manuela mira con una expresión compungida la escena; Esteban ve el impacto que la obra ha tenido sobre ella. Se sabe, por la conversación que han tenido madre e hijo a la salida del teatro, que es el personaje de Stella y no el de Blanche, como piensa su hijo, el que ha hecho que Manuela reviva su pasado. A diferencia de Esteban, quien nunca sabrá la verdad sobre el pasado de sus padres, el público descubre el primer velo de Manuela. Su conflicto está íntimamente relacionado con los personajes de Stella y Stanley y, más precisamente, con el comportamiento de ésta frente a su marido. En la lectura que propone Almodóvar de la obra teatral, Stella se muestra como una mujer decidida a abandonar a su marido al final de la obra. Sin embargo, en la obra original de Williams –que interpretó Manuela junto a su marido en Argentina–, Stella permanece junto a Stanley aun teniendo dudas sobre lo ocurrido entre él y su hermana. Como la Stella que propone Almodóvar, Manuela fue capaz de abandonar a su marido 18 años atrás, pero a diferencia de esta misma Stella, nunca enfrentó a Stanley, es decir, a Esteban/Lola, sino que huyó de él sin contarle que tendrían un hijo. El conflicto de Manuela se basa, pues, en haber callado la verdad

sobre su pasado, no sólo a su marido, sino también a su hijo a quien nunca le reveló su origen. Si el hecho de hablar sobre la actuación la noche anterior la ha llevado a contarle a Esteban, por primera vez, algo sobre su padre, la obra teatral la lleva a prometerle que esa noche le revelará todo lo que desea saber sobre él. Consecuentemente, se puede argüir que la obra teatral es el motor que inicia e impulsa el movimiento de transformación que experimenta Manuela.

La forma en que se presenta a Manuela como público constituye una de las diferencias esenciales entre la primera y la segunda escena. En la primera, las tomas de la obra se enfocan simulando la visión de Manuela y, cuando hay un corte para mostrarla a ella, se le enfoca desde el escenario. De esta manera, para el público del cine es clara la separación entre las dos realidades, la de Manuela y la de la obra. En la segunda escena, por el contrario, cuando Manuela asiste sola por segunda vez a la obra después de la muerte de su hijo, esta vez en Barcelona, la composición tiene una dinámica en la que, de un lado, se conserva el tipo de enfoque del cuadro anterior en los momentos en que se muestra su reacción a la obra y, de otro lado, se utiliza la incorporación de Manuela dentro del fotograma cuando se muestra el escenario. Casi imperceptible, la silueta de Manuela, de espaldas, se ve siempre al lado izquierdo de cada toma en la que se muestra también a Stanley y Stella. A través de la composición de la toma, en la cual la cámara está detrás de Manuela, en primer plano, se busca concientizar al público de la película de que la obra sólo interesa en la medida en que afecte e interpele a la protagonista. Como Manuela, quien está detenida en la última escena y en su conflicto con Stanley/Lola, el público de la película no puede contemplar otra parte de la obra. Así el espectador cinematográfico vive con ella su parálisis, su visión bloqueada de *Un tranvía llamado deseo*.

En esta segunda escena, al mostrarnos los primeros planos de su rostro, la película enfatiza una vez más el dolor y la pérdida que sufre la protagonista. Si la obra teatral le revive su pasado

con Lola en la primera escena, la segunda le trae a la memoria a su hijo, al que se presenta, metafóricamente, a través del *flashback* inicial a la entrada del teatro y con la silla vacía a su lado. Al definir su personaje, Almodóvar afirma que Manuela “is persecuted by Tennessee William’s *A Streetcar Named Desire* as if the streetcar were a wild, fierce animal that rips her apart and is present at all of the important moments of her life” (Willoquet-Maricondi 136). A pesar de que Manuela está paralizada y se siente atrapada por la obra, es su relación con ella y, sobre todo, con sus actores –especialmente con Huma– lo que al mismo tiempo la hace renacer. De hecho, Manuela empieza a recuperar el sentido de la vida cuando primero, después de la obra teatral, como una extraña en busca del autógrafo que nunca obtuvo su hijo, ayuda a Huma a encontrar a Nina, resaltando nuevamente el papel de la bondad que había mencionado en la escena anterior, y cuando, posteriormente, acepta trabajar para ella como su ayudante. Más relevante aún, esta segunda asistencia a *Un tranvía llamado deseo* le ha permitido, por primera vez, hablar indirectamente con alguien, con Rosa, sobre su pasado con Lola y enfrentar su rabia por el comportamiento machista de éste, tan similar al de Stanley en la obra teatral e igualmente atractivo y brutal. El espectador devela así otra capa de la historia de Manuela. Su conflicto con Esteban/Lola no consiste únicamente en la semejanza de éste con Stanley, sino en el hecho de que su marido –cuando se reencuentran después de un par de años de que Manuela hubiera abandonado Argentina– ya no es totalmente un hombre: su apariencia es la de una mujer, pero conserva su miembro sexual masculino –como Agrado–, a la vez que seduce activamente a hombres y mujeres a pesar de seguir casado con ella y tratándola de manera machista. Si la primera escena fue el motor que impulsó su deseo de hablar –el cual nunca pudo realizar a causa de la muerte abrupta de su hijo–, la segunda escena pone en acción el movimiento de

transformación de Manuela, no sólo para empezar a resolver su conflicto con Lola, sino también para asumir la muerte de su hijo y recuperar su propia identidad.

En la tercera escena teatral que presenta la película, Manuela deja de ser parte del público y se convierte, como ayudante de Huma, en una espectadora con la posibilidad de mirar la obra desde bastidores. Esta posición le posibilita una cercanía a la obra que no alcanza al estar en el lugar del público. En esta escena, Manuela no sólo ha dejado la posición pasiva que llevaba en los últimos meses, tras la muerte de Esteban, sino que también, casi dentro del escenario, es capaz de pronunciar entre murmullos los diálogos de Stella y enfrentar el dolor por la pérdida de su hijo. Esta es una forma sutil de quebrar su silencio tras la muerte de su hijo y empezar a afrontar este hecho. Al cambiar a Manuela de posición, de simple espectadora a la función de suplente que espera en el banquillo o en bastidores para reemplazar a la actriz en caso necesario, la película nos muestra que en la obra, como en la vida de Manuela, hay una carencia:

Sólo cuando re-enterramos a los muertos, sólo cuando los enterramos por segunda vez, sólo cuando los convertimos en memoria, cuando los ponemos en su sitio, podemos reestablecer la engañosa, pero necesaria, continuidad mortal de pasado-presente y futuro. (Loureiro 157-8)

En otras palabras, si Manuela quiere resolver su conflicto, debe enfrentar a Lola para poder, simbólicamente, enterrar a su hijo y, en consecuencia, recuperar su propia identidad.

A diferencia de las dos primeras escenas, en la tercera el movimiento se desarrolla principalmente a nivel interno. Manuela se encuentra sola y aislada en los bastidores recitando para sí misma las líneas de una obra que ha marcado su destino durante dieciocho años. Aunque sigue en la posición de espectador, hay un gran cambio físico entre las dos primeras escenas y la tercera, ya que en ésta la protagonista se encuentra escindida entre dos espacios, el del público en

el teatro y el del escenario y sus actores. Además, la obra ha dejado de pertenecer al público en general para convertirse en una obra que pareciera presentada sólo para ella y de la cual tiene una visión privilegiada. En otras palabras, Manuela se halla dentro y fuera del escenario e intenta responder a los diálogos de la obra.⁹⁴ Sin embargo, su posición aún no sale del hermetismo, ya que únicamente se escuchan sus murmullos. Como el personaje de Blanche, en esta tercera escena Manuela tendrá que encontrar su corazón y, para enfrentar su dolor y recuperar su identidad temporalmente negada o silenciada, deberá entrar en escena –como lo hará también Agrado– para representar lo que es. Es más, mientras no sea ella quien interprete a Stella y/o su propia vida, no se escucharán los aplausos y no se llegará a una resolución de la obra dentro de la película.

A nivel técnico, la cuarta y última escena teatral de la película es, efectivamente, la más teatral. En ella no hay cortes, tampoco primeros ni primerísimos planos. Los pocos movimientos de los actores dentro del escenario son seguidos muy sutilmente por la cámara cuya presencia, de hecho, dejamos de percibir. Además, no se intercalan sonidos extradiegéticos con los diálogos de la obra. Es claro que al estar Manuela dentro de la escena, lo importante es el escenario, la actuación, y no los trucos cinematográficos –a los que se recurre especialmente en las escenas primera y tercera–. En la escena número cuatro, el movimiento es radical. De hecho la película no vuelve a repetir el final de la obra teatral –como lo hizo con las escenas uno y dos– sino que se mueve al momento del parto de Stella. También en Manuela se ha producido una transformación, ya que es ella misma quien promueve su propia aparición en escena como reemplazo de Nina. A

⁹⁴ En *La ley del deseo*, por ejemplo, Tina no sale del escenario para resolver su vida y prefiere permanecer en el límite entre bastidores y escenario, recitando las palabras del diálogo de la obra teatral como una despedida entre ella y Bibí. Aunque Tina podría abandonar el escenario y entrar en los bastidores para resolver su problema personal con Bibí, el hecho de estar en escena, representando su papel, le impide decir todo lo que siente. Por ello sólo usa como forma de comunicación las líneas de su personaje y los gestos exagerados de su cuerpo, dirigidos a Bibí. Pese a que Tina llega hasta los límites entre escenario y bastidores queriendo quebrar la línea entre la realidad y la ficción, como ocurre en *La voix humaine*, no hay una respuesta del amante, su voz nunca se escucha. Sin embargo, gracias al uso de técnicas cinematográficas como el corte, el sonido y el enfoque de cámara que nos muestra a Tina y a Bibí a través de plano-contra plano, podemos, como público del cine, verla y presenciar la despedida entre los exámenes.

pesar de que en las otras tres escenas teatrales Manuela era incapaz de cruzar la línea entre sí misma/la realidad y la obra/la ficción, en esta escena la protagonista deja su pasividad y logra convencer a Huma de que la deje interpretar el papel de Stella. Manuela no busca únicamente ayudar a Huma para que no se cancele la función, sino que, al argumentar a favor de su actuación el hecho de que su hijo pensaba que era una excelente actriz, parece insinuar que su interpretación del papel de Stella puede ser, simbólicamente, el cumplimiento de uno de los deseos de su hijo. De hecho, este es un síntoma de su restablecimiento y de la aceptación de la muerte de su hijo, ya que en este momento es capaz, por primera vez, de hablar de su hijo.

Esta escena tiene lugar inmediatamente después de la escena entre bastidores, lo que señala el efecto que ha producido el estar casi adentro de la obra. Manuela debe entrar en escena, ya que, narrativamente, si no resuelve su vida, no podrá hacerse cargo de Rosa y recuperar su identidad como persona bondadosa que dedica su vida a los otros. Es más, para volver a ser madre, como lo es al final de la película –la madre adoptiva del hijo de Rosa–, necesita salir de su parálisis y actuar. En otras palabras, no sólo tendrá que interpretar, sino que también deberá moverse y asumir, a través de la obra, su duelo, lo que la llevará finalmente a poder re-enterrar a Esteban a nivel emocional.

En esta cuarta escena, otra de las capas de la vida de Manuela que descubrirá el espectador es su capacidad actuarial. El público se dará cuenta, finalmente, de que para comprender y develar la vida de Manuela no sólo debe entender la relación y el impacto de *Un tranvía llamado deseo* en su vida, sino también percibir la importancia de la actuación, de la representación, como una forma de asumir la vida. Para Manuela, saber actuar es saber improvisar y mentir, y mentir e improvisar son actos naturales para todas las mujeres –según el concepto de la protagonista y el de Almodóvar en la dedicatoria de la película–. En esta escena, Stella, quien es ahora interpretada

por Manuela, tilda de bruto a Stanley al reprocharle su comportamiento agresivo hacia su hermana y el haberla echado de su casa. Sin embargo, él le recuerda que, hasta que apareció Blanche, su brutalidad nunca había sido un problema para ella. Las palabras de reproche entre ambos, la frustración de Stella, la rabia y el sentimiento de incompreensión de Stanley aceleran los dolores de parto de Stella quien, desgarrada, comienza a llorar sin poder contenerse.

Específicamente en este momento, la realidad de la vida de Manuela es espejo de la obra teatral, ya que Manuela rememora su vida con Esteban/Lola, a través de la interpretación de la obra teatral. Como en el ejemplo de la dramatización del trasplante, así también en el momento en el que el personaje de Stella irrumpe en llanto Manuela no está representando un papel, sino expresando abiertamente todos sus sentimientos personales en escena. En palabras de Olivia Balanescu: “The dramatic reality of her feelings turns the theatrical space into a place of authenticity rather than simulation” (212-13). Patrick Paul Garlinger sugiere incluso que, en el contexto de la película, “*sincerity* and *authenticity* remain fundamentally connected” (123).⁹⁵ Aunque el crítico se refiere particularmente a la autenticidad que representa Agrado en la película, me gustaría sugerir que este rasgo distingue asimismo la actuación de Manuela, cuya representación se basa en la sinceridad de sus sentimientos, es decir, en ser ella misma y no Stella. De hecho, este ejemplo es un signo de la estrecha relación entre ambos personajes. Tanto Manuela como Agrado necesitan de la actuación para llegar a una construcción y, principalmente, a una reafirmación de su propia identidad. Por ello, para ellas el teatro no es la vida, sino que su vida tiene rasgos teatrales –y también melodramáticos–.

Desde otra perspectiva, esta escena teatral también es esencial porque permite ver cómo la obra teatral funciona como un ciclo regenerador en el que la vida y la muerte son igualmente necesarias. Manuela sale al escenario, privilegiando su vida, en el momento en que finalmente

⁹⁵ El uso de las itálicas es mío.

expresa, a través del personaje de Stella, su dolor por los recuerdos del pasado y la muerte de su hijo. Consecuentemente, el llanto desmedido de Manuela en el escenario es un llanto catalizador que le permite a la protagonista expresar todo su dolor. Mirabelle Ordinaire afirma: “Unlike Aristotle, who limits catharsis to audience members, Almodóvar breaks the boundaries between house and stage by expanding it to include performers as well” (212). Aunque considero acertado el análisis de Ordinaire, la catarsis es un elemento trágico que implica temor y piedad. No pongo en duda que el llanto que se produce en escena es esencialmente purificador, pero en él no hay una expiación, sino, por el contrario, una liberación. Al poder pronunciar los diálogos de la obra y llorar, Manuela logra salir de su parálisis y, posteriormente, es capaz de hablar abiertamente sobre su hijo con Huma y Nina; como explica Loureiro,

[l]a catástrofe de la muerte trastoca toda posible causalidad y continuidad en la historia personal, perturba toda posible coherencia en una narrativa personal, engendra relatos alternativos, genera estrategias encaminadas a dar sentido a esa catástrofe que interrumpe el lenguaje como contenido. (146)

Después de representar exitosamente a Stella, al enfrentar el pasado que por tanto tiempo había negado, Manuela deja de ser la víctima de *Un tranvía llamado deseo*. Además, al entrar en el artificio de interpretar su propia historia, logra, finalmente, separar el personaje teatral, la obra, de su propia vida. En otras palabras, Manuela dejará de tener la necesidad de huir de Esteban/Lola y, por el contrario, su viaje de regreso a Barcelona sólo tendrá el objetivo de buscarlo y reconciliarse con el pasado. Al finalizar la actuación, Manuela, habrá enfrentado y asumido tanto su pasado como la muerte de su hijo. De esta manera, logrará ser de nuevo la madre, la enfermera, sin reproducir más el papel de Stella. Después de esta cuarta escena teatral, Manuela no sólo será capaz de superar el influjo de *Un tranvía llamado deseo* en su vida, sino que también dejará el

teatro, su trabajo con Huma, para dedicarse al cuidado de Rosa y, posteriormente, del hijo de ésta. No obstante, tras su partida, dejará a Agrado como su sustituta en el teatro, cerrando un ciclo teatral y vital y marcando el inicio de lo que pareciese un nuevo ciclo. Si Manuela sustituye a Nina en su papel de Stella, Agrado reemplazará a Manuela en su trabajo y también en el escenario. Esta sustitución, además, posibilitará la construcción de un nuevo núcleo familiar en la película, el que establecerán Agrado y Huma.

Se puede afirmar que la transformación que se produce a nivel de los afectos gracias a la obra teatral es enorme: Manuela ha rehecho su vida y, como un toque de gracia, ha recibido también, para cuidarlo, a un nuevo ser. Huma, por su parte, queda rodeada del cuidado y cariño de Agrado quien, por naturaleza, únicamente desea agradar. Aunque la película deja en la ambigüedad si Agrado y Huma mantienen una relación amorosa, hace ver claramente que nadie cuida tan bien a Huma como lo hace Agrado, lo que señala de nuevo la conexión entre los personajes de Manuela y Agrado como seres bondadosos y amorosos. Como Leo en *La flor de mi secreto*, quien se hallaba “como vaca sin cencerro,” Nina estaba ahogada en las drogas. Por eso, el retorno a sus raíces, a su pueblo, implica también un movimiento de reencuentro consigo misma. También a través de Mario, el actor que interpreta a Stanley en la obra teatral, se refleja un movimiento. En la obra, Mario representa lo masculino, brutal y machista, la hiper-masculinización. No obstante, Mario y Stanley no son espejo el uno del otro. Por ejemplo, al pedirle a Agrado una “mamada” para sentirse más relajado antes de entrar a escena, Agrado le pregunta si él haría lo mismo, a lo que Mario responde: “Sería la primera vez que le como la polla a una mujer.” La respuesta, lejos de ser una expresión del dominio masculino, como lo ven críticos como Stephen Maddison (280), muestra una ambigüedad y también una apertura. En primer lugar, las palabras indican que posiblemente lo ha hecho con otros hombres, con lo cual

dejaría de ser una representación perfecta de la figura masculina heterosexual que dibuja Williams. En segundo lugar, Mario pone en evidencia el carácter “exótico” que tiene, desde mi perspectiva, la identidad de Agrado,⁹⁶ con quien él, no obstante, está dispuesto a estar y a quien está dispuesto a complacer sexualmente.

También me gustaría sugerir que, dentro de la dinámica de la película, renacer implica tanto el perdón como la verdad, lo cual no hubiese sido posible para Manuela sin vivir en su propia piel la obra teatral. El final de la película, como Manuela, deja también atrás la obra teatral. En el entierro de Rosa, Manuela ha sido capaz de expresarle su rabia y frustración a Esteban/Lola. Mas, al verlo enfermo y arrepentido por dejar un legado tan malo –el virus del sida a su hijo, la muerte de Rosa, la traición y el robo a Agrado y el maltrato de Manuela–, Manuela logra por fin perdonarlo. La obra teatral ha quedado en el pasado. Si dieciocho años atrás, Manuela, como la Stella de Almodóvar, abandona a Esteban/Lola con odio y resentimiento, en el presente, después de pasar el ciclo de la vida y la muerte en el teatro, Manuela es capaz de acoger a Esteban/Lola como acoge a Rosa, a su hijo, a Huma y a Agrado. Por ello, como afirma Alcalá Galán: “*Un tranvía llamado deseo* será siempre como un catalizador que provoca que un nuevo ciclo se inicie” (237). En este caso, el ciclo representa un renacer, lo que no implica una repetición de la historia, ya que Manuela dejará de huir y también, como le ha prometido a Rosa, le contará toda la verdad a su hijo, el tercer Esteban. De esta manera, Manuela puede comenzar a vivir una vida auténtica.

⁹⁶ La identidad de Agrado es compleja debido a que a nivel biológico es un hombre, pues nunca ha tenido intenciones de operarse y hacerse transexual, pero a la vez es mujer, porque tiene el cuerpo de una y siente y actúa como tal. Sin embargo, no es ni un hombre ni una mujer. En otras palabras, no es un *transgender* y no es una *drag*, a quienes detesta, y tampoco es un travesti o un hermafrodita, aunque tiene ambos, pechos y pene. Por esta razón, desde mi perspectiva, la mejor manera de definir a Agrado no es a partir de su sexualidad, sino como un ser liminal, excesivo, capaz de abordar y desbordar toda definición.

Antes de pasar al análisis de la última escena teatral de la que se sirve Almodóvar para introducirnos en el mundo del teatro, un aparte de *Homenaje a Lorca*, me gustaría detenerme en el monólogo de Agrado, el cual va inmediatamente después de la última representación teatral de *Un tranvía llamado deseo*. Como he señalado anteriormente, Agrado no sólo sustituye a Manuela en su trabajo con Huma, sino que también es capaz de hacer un reemplazo teatral. Sin embargo, Agrado no entrará en escena a interpretar el papel de Stella reemplazando a Nina. Por el contrario, en su representación no hay modelos que copiar. Agrado entra en el escenario a narrar y mostrar abiertamente al público teatral y cinematográfico su propia vida. A diferencia de todas las otras escenas teatrales, el monólogo carece de todo artilugio, teatral y cinematográfico. El escenario está cubierto por la cortina, no hay un vestuario diferente al del propio personaje, tampoco la acompañan luces o sonidos extradiegéticos que sugieran situaciones diferentes a las que muestra la cámara o a las palabras de Agrado. Al estilo del mejor *stand up comedy* estadounidense, frente a nosotros sólo está ella, su gesticulación, su monólogo improvisado. Es más, como en este tipo de comedia y con un gran sentido del humor, Agrado logra rápidamente capturar y mantener la atención del público, a quien ha invitado a retirarse si se siente incómodo o a dejarse entretener con su historia si decide quedarse. A diferencia del *stand up comedy*, que gira alrededor de diferentes temas, el monólogo de Agrado se focaliza en un solo aspecto de su vida: la construcción de sí misma como mujer.

Si en su lectura de *Un tranvía llamado deseo*, Almodóvar propone al final una mujer capaz de ir en contra de los valores hegemónicos y el poder patriarcal que representa Stanley, en su monólogo, Agrado presenta un nuevo tipo de mujer. Para ella, su identidad femenina consiste en su deseo de ser mujer y en su capacidad interpretativa para asumirse como tal. Por esta razón afirma que ella es enteramente una construcción, presentándose a sí misma como un producto

estético de la silicona y la cirugía y desafiando, de esta manera, la feminidad como un hecho biológico *per se*. En la película, entonces, la autenticidad de ser una mujer o un hombre, como Agrado misma lo señala, está en lo que cada individuo sueña y busque ser. Como sostiene Olivia Balanescu, aquello que hace auténtica a una mujer, a Agrado en particular, no es la silicona ni la reconstrucción de su cuerpo, sino el carácter genuino de sus sentimientos. En otras palabras, la identidad de Agrado como mujer se debe tanto a que se siente y piensa como una mujer –“Her performance in the gender of her choice is faultless, since she organically identifies with the script of femininity” (Balanescu 214)– como a su habilidad interpretativa para representar este papel social. Así, en la película, lo que constituye la feminidad está basado en la habilidad que tienen las mujeres para interpretar su rol, como lo hace Agrado, o, en palabras de Manuela, para saber mentir e improvisar. En última instancia, como lo afirma Agrado al final de su monólogo, una mujer es más auténtica entre más puede parecerse y hacerse a la medida de sus sueños –premisa que para ella igualmente cobija al hombre–.

Me gustaría sugerir que al presentar a Agrado en un escenario donde ella, ocupando el centro, es el elemento único de la escena teatral, el director le está concediendo todo el protagonismo a lo marginal. En primer lugar, el hecho de que *Todo sobre mi madre* presente el monólogo de Agrado en un escenario con la cortina cerrada señala su semejanza con la última toma de la película, en la que Almodóvar escribe su dedicatoria “a las actrices que han hecho de actrices, a las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres,” también con el telón cerrado del teatro. Al poner la cuestión del género como un tema teatral, a través de ambos, el monólogo y la dedicatoria, la película señala que el género es esencialmente una representación, una *performance*. Por ello, no es extraño que la mayor habilidad que tiene Agrado a nivel actoral sea la de saber improvisar y, a nivel de su feminidad, la de saber interpretar. En

segundo lugar, me gustaría sugerir que si el telón está cerrado cuando Agrado realiza su interpretación, es porque el monólogo es sólo un preámbulo de lo que todavía no ocurre ni en la escena teatral ni en la sociedad española. En otras palabras, para 1999 la historia de Agrado es todavía una historia marginal, ya que su obra no tiene más personajes que ella misma ni otras voces que contrarresten sus reflexiones. Sin embargo, considero que este hecho también puede interpretarse como un acto vanguardista por parte del director; de una manera divertida y agradable –a través de Agrado–, la película obliga al espectador a enfrentar una realidad marginal que antes no se había puesto en escena.

El monólogo de Agrado no es únicamente una puesta en escena sobre el género, sino también una puesta en escena de lo marginal, de lo otro, que, como la feminidad de Agrado, necesita y busca un espacio que lo patentice como una realidad y lo muestre, además, como un hecho natural. Es por ello que su afirmación: “Yo no soy ningún monstruo” resulta esencial a nivel social y del derecho políticamente válido. Agrado es diferente y auténtica, pero no por ello debe ser marginalizada o considerada como un ser grotesco que incluso puede generar temor. De hecho, en la película, Agrado no atenta contra lo femenino hegemónico, sino que, por el contrario, lo afirma y exagera. Como Manuela, Agrado representa el cuidado del otro y la delicadeza hacia él, pero su naturaleza se diferencia de la de su amiga en su deseo de agradar y entretener. De esta manera, si el público va al teatro, al cine, para divertirse, como ella misma lo dice, su función como actriz se cumple a cabalidad, ya que el espectador se divierte con sus expresiones, su forma de narrar y su irreverencia. Si el espectador, por el contrario, asiste al teatro para reflexionar, su actuación es de igual manera exitosa, pues su historia rompe los esquemas sociales y los códigos que legislan sobre aquello que debe ser o es una mujer. Por ende, Agrado es un personaje que pertenece totalmente al mundo teatral o del espectáculo, puesto que, como Huma, siempre

necesita representar y entretener a un público. Si al final de la película *Agrado* termina en el teatro junto a Huma, no es porque la vida de ambas esté marcada por una obra teatral o porque necesiten de la obra para superar sus propios traumas, como es el caso de Manuela. Se trata, más bien, de que el acto de representar constituye la naturaleza de ambas.

La última escena teatral de la película es la única que realmente está dirigida al espectador de cine como una puerta a través de la cual pueda salir de la ficción. Se trata del aparte de *Homenaje a Lorca* – la nueva obra que protagoniza Huma–, en el que se unen fragmentos de los diálogos de *Yerma* y de *Bodas de sangre* para escenificar el dolor de una madre al perder a su hijo. En la escena que interpreta Huma en el ensayo frente al director no hay otro espectador diferente de *Agrado*. Aunque todas las líneas de esta parte de la obra aluden implícitamente a la muerte de Esteban –“Cuando yo descubrí a mi hijo estaba tumbado en mitad de la calle”– y al dolor de Manuela –“Me mojé las manos con su sangre y me las lamía... A mí no me da asco de mi hijo... tú no sabes lo que es eso. Una custodia de cristal y topacios”–, Manuela ya no hace parte del teatro ni como actriz ni como espectadora, lo que nos indica que ya no necesita de éste para asumir su dolor, su pasado y su vida. En la puesta en escena de la obra de Williams, los colores característicos eran la tonalidad de rojos intensos y azules, que resaltaban la fuerza del deseo. En *Homenaje a Lorca*, los colores tierra, negro y rojo, simbolizando esta vez la sangre derramada del hijo, resaltan las palabras de dolor recitadas por la actriz. El escenario está casi vacío, sólo vemos un banco en el fondo, un balde y un pilón en el que el personaje lava sus manos. El juego de luces intensas y sombras de *Un tranvía* es reemplazado por una luz opaca que se concentra en las manos y el rostro de la madre que ha perdido a su hijo, así como en su sombra, que es acompañada por el sonido extradiegético de un piano en el algunas notas aisladas señalan la tragedia de la muerte. Posteriormente, cuando el personaje narra la sensación de ver a su hijo

muerto, la música se dulcifica cambiando el piano por violines suaves y tristes que acompañan la tonalidad dramática de la voz de la actriz. Aunque la escena inicia de frente al personaje, transmitiendo el sentido teatral, la cámara comienza a rodear al personaje enfocándolo desde distintos ángulos hasta quedarse quieta frente a él. El ciclo teatral de la película se cierra dejando al espectador de la película como el único público de la obra teatral. En otras palabras, si el ciclo teatral se inicia con Manuela y su hijo entrando a *Un tranvía llamado deseo* y si, además, Manuela recorre todos los espacios del teatro para morir y volver a nacer dentro de él, el ciclo se cierra con nosotros, los espectadores de la película, siendo los únicos testigos del ensayo general. Por otra parte, si al inicio de la representación se nos ha llevado a cruzar diversas puertas para concientizarnos como espectadores de la ficción, al final de la película, en la dedicatoria, la cortina del teatro está cerrada, insinuando que el mundo de la representación, del teatro y el cine, ha llegado a su fin.

Para finalizar este capítulo, me referiré a un aspecto mencionado en repetidas ocasiones a lo largo del mismo: el papel de la familia. En *Todo sobre mi madre* la presentación de la familia como una institución social en transformación tiene un papel protagónico tanto dentro de la película como de la obra teatral. El impacto de haber visto junto a su hijo la obra teatral *Un tranvía llamado deseo* no sólo le recuerda a Manuela su vida con su marido, sino que también hace que sea capaz de romper el silencio que ha guardado frente a su hijo en cuanto a su pasado. Aunque al personaje de Lola no se le ubica dentro del teatro, las alusiones que se hacen a él se relacionan en su mayoría con la obra teatral. Además, Manuela rememora, a través de su asistencia y participación en la obra teatral, todo su pasado con él.

La película muestra que el núcleo familiar que constituyen Manuela, Esteban/Lola y Esteban, aunque nunca hayan vivido juntos, es de tal complejidad que aun una persona tan abierta

como Manuela se halla inhabilitada para hablar a su hijo de su propio origen. No se trata, entonces, de que Almodóvar sea visionario únicamente porque muestre con naturalidad que una familia como la de que hablamos tiene una presencia real en la sociedad, sino también porque su película es capaz de transmitir la complejidad de estos lazos y señalar la importancia de hablar y reflexionar abiertamente sobre ellos. Desde mi perspectiva, *Todo sobre mi madre* defiende el derecho de todo individuo a conocer su origen, a saber quién es y quiénes son sus padres, como consigna el mismo Esteban (el segundo) en su diario: “Quiero saberlo todo sobre mi padre, no me importa cómo es, quién es o lo que le haya hecho a mi madre, quiero conocerle.” Si bien Manuela no tuvo el valor para revelar la verdad a su hijo, con el argumento de ahorrarle un dolor, la película concluye –como lo hace Rosa antes de morir– pidiéndole al espectador que abra los ojos, pues es necesario que todo se sepa, que no haya secretos, pues sólo de esta manera habrá verdadera libertad.

También a través de la obra teatral la película muestra otro tipo de familia diferente del tradicional: el que forman Huma y Nina y, posteriormente, Huma y Agrado. Aunque al representar la obra teatral de Tennessee Williams Huma y Nina son dos hermanas que se quieren, pero que desde pequeñas mantienen una relación conflictiva, en la vida son una pareja. Sin embargo, no funcionan como tal, sino como madre e hija, ya que Nina se comporta como una mujer inconsciente e inmadura y Huma, como una madre protectora que no sabe cómo manejar a una hija llena de conflictos. Al igual que Manuela, Huma también se hallaba atrapada por *Un tranvía llamado deseo*, como lo sugiere Guillermo Cabrera Infante: “La obra de Tennessee Williams, el Deseo, no es el nombre de un tranvía, sino la trampa en que caerán todos los personajes, sobre todo la actriz Huma Rojo.” Al ser abandonada por Nina y verse obligada a dejar de lado su deseo casi enfermizo por ella, Huma recibe, metafóricamente, un trasplante de corazón.

Manuela le ha dado a Esteban/Lola el corazón de su hijo, su fotografía. Esteban/Lola, a su vez, se lo dona a Huma antes de morir, quien conserva la fotografía de Esteban en el espejo de su camerino junto a la fotografía de Nina. A través de la foto de Esteban, recibéndolo como si fuera el corazón de su hijo, Huma logra dejar el papel de Blanche en la obra y de amante en su vida para representar el papel de madre en *Homenaje a Lorca*.

El paso de su papel de Blanche en *Un tranvía llamado deseo* a su papel de madre en *Homenaje a Lorca* subraya que Huma ha dejado de ser el personaje conflictivo de la obra de Williams para pasar a representar, indirectamente, la vida de Manuela. De hecho, las palabras que Manuela nunca pronuncia por el dolor de la muerte de su hijo son pronunciadas por el personaje de la madre interpretado por Huma. Asimismo, en *Homenaje a Lorca* se evidencia que ahora es ella quien está bajo el cuidado de Agrado, quien la quiere y cuida. De esta manera, si la presencia física de Esteban/Lola y de la familia que constituye junto con Manuela y Esteban no se presenta en el teatro –aunque se aluda constantemente a ella durante todas las escenas teatrales–, la familia que constituye Huma y Agrado sí tiene una presencia física real dentro del teatro. Con ello no quiero decir que Agrado forme parte de la obra teatral, pero si es claro que, desde los bastidores y camerinos, siempre está acompañando el desarrollo de la misma y, como he señalado antes, es además la única persona que, junto al director de la nueva obra, puede asistir a los ensayos de la nueva obra teatral. Si bien la película no especifica si Huma y Agrado llevan una vida sexual de pareja, se puede afirmar con certeza que emocionalmente constituyen una familia, no sólo por el amor y el cuidado que las une, sino también por el trato físico que se dan mutuamente, cálido, cercano, cariñoso y juguetón. En suma, la película propone la comprensión, el perdón y la búsqueda de aceptación de todas las formas que representen amor y cuidado por y entre un grupo de personas. Si bien para 1999 estos tipos de familia que se muestran en la película no tenían aún

una validez legal, *Todo sobre mi madre* aboga porque se les respete y reconozca socialmente como núcleos visibles, y no como formaciones marginales. Para concluir, considero que si se puede hablar de una transformación de esta institución social en la película, es particularmente porque, así como sucede con el concepto de género, tampoco la familia es definida por los lazos de sangre o por un hecho biológico, sino a través de la construcción personal y el amor.

3.4 Conclusiones

En primer lugar, las puestas en escena de *Un tranvía llamado deseo* y *Homenaje a Lorca* evidencian, principalmente, la idea del ciclo –vida, muerte, vida– y/o de la regeneración que experimentan los personajes a través de las obras teatrales. Desde mi punto de vista, en *Todo sobre mi madre* el teatro no sólo es un reflejo de una realidad más abierta y tolerante, producto de la democracia y la libertad vivida durante los años de la *movida* madrileña, sino que también permite ver una evolución en cuanto al concepto de género y familia dentro de la cinematografía del director. El teatro y la representación tienen un papel protagónico en la película, puesto que actúan como catalizadores tanto de los sentimientos de los personajes, principalmente de la protagonista, y a la vez como elementos que impulsan la transformación social. El teatro constituye así principalmente un espacio de cambio individual, social y de resolución de conflictos.

En segundo lugar, si bien considero que no puede afirmarse que con *Todo sobre mi madre* Almodóvar cree un nuevo género *cinematográfico-teatral*–, la forma en que combina ambos lenguajes en las cinco escenas teatrales analizadas sí permite hablar de una hibridación. A nivel teatral, por ejemplo, Mirbelle Ordinaire afirma en el mismo sentido:

Almodóvar challenges the spectators' knowledge of the strict separation between on- and offstage by exposing how the theatrical space within expands into the wings. In order to do so he at first underscores the usual strict delineation between the two spaces. (219)

Además, la actuación de los personajes pertenece, como lo afirma el mismo director, a un estilo teatral: “En lo que a mí respecta, nada puede igualar a lo que sale de los cuerpos, la fuerza de la expresión en directo” (Strauss 175). No obstante, en esta hibridación que crea la película se privilegia el lenguaje cinematográfico. La fusión de ambas artes en *Todo sobre mi madre* resalta la estética ecléctica que caracteriza la obra de Almodóvar. Como mencioné en la introducción, su estilo consiste en mezclar, adaptar, citar, trasplantar, transformar distintas expresiones artísticas apropiándose de ellas en pos de la creación de una nueva historia, como el mismo autor señala: “I think you can draw your inspiration from something that was well done or from a scene that captured your interest. You can go about it that way, I think it's okay to use someone else's work” (Willoquet- Maricondi 147). En el caso particular de *Todo sobre mi madre*, las referencias a las obras teatrales *Un tranvía llamado deseo* y *Bodas de sangre*, a su propia película *La flor de mi secreto* y a *All about Eve* y *Opening Night* –dirigida por John Cassavetes– no sólo son formas de dibujar, de una manera meticulosa y artesanal, matices de los sentimientos y de la historia de sus personajes, sino también una forma de mostrar a través de una revisión de estas historias los cambios que se han dado en la sociedad. Aunque de hecho, como lo señala Esteve Riambau, esta hibridación le da a *Todo sobre mi madre* una naturaleza similar a la de Frankenstein por la variedad de universos y géneros con los que está en deuda,⁹⁷ lejos de ser imperfecta y monstruosa, la película es, a mi modo de ver, la obra más articulada y compleja del director.

⁹⁷ El crítico afirma: “The film owes its Frankenstein-like nature as much to the variety of universes that it borrows from various genres, as to the surprising way in which the pieces that make up this new entity are put together” (248).

En tercer lugar, a través de la película se evidencia que el cine y la realidad son dos cosas diferentes, lección que aprendió tempranamente el director con su madre. En el cine se puede hacer verosímil lo que en la realidad no tiene cabida. De esta manera, la película puede convencernos de que el hijo de Rosa, el tercer Esteban, está casi curado del sida que heredó de su padre o de que la madre de Rosa ha superado sus prejuicios. Inclusive puede convencernos del perdón de Manuela a un personaje que sólo esparce la muerte, como lo es Esteban/Lola. En la ficción, Almodóvar logra que sea verosímil aquello que en la realidad es considerado un “milagro.” Si la ficción contribuye a embellecer la realidad, Almodóvar invita a creer o, al menos, a intentar construir una realidad más sincera, abierta y tolerante, como lo señala Julian Paul Smith: “Almodóvar is vocal and optimistic on the possibilities for tolerance and respect amongst the varied groups who share a common history of oppression” (“Reconstructing” 158). El mundo que Almodóvar muestra y crea en *Todo sobre mi madre* es todavía un espacio laberíntico, enredado y lleno de excesos, como el de sus primeras películas. Sin embargo, es a la vez un mundo de inclusión, profundamente convencido de la bondad que un ser humano es capaz de sentir y destinar a otro. Me gustaría también sugerir que es la idea de bondad el eslabón que permite que se comuniquen los dos tipos de representaciones que muestra la película. El trasplante, esencialmente, es un acto de bondad. De manera anónima, se dona el órgano de un ser humano que está cerebralmente muerto para dar vida a otro ser humano. Igualmente, como lo hace el médico en la obra teatral o Manuela en la película, es la bondad de un ser que desprevénidamente ayuda a otro lo único que, como seres humanos, nos puede salvar en los momentos de desesperación, angustia o desequilibrio.

Desde otro ángulo, la realidad, como la muestra Almodóvar en la película, tiene muchas capas que sirven para entrar y conocer otras historias. No obstante, es importante mirarla de frente

tal y como es. Por ello, la película pone frente a su espectador formas de vida consideradas *marginales*, enfrentándolo así a sus propios odios, miedos e inseguridades. Como en la película, la realidad no es algo que haya que ocultar o silenciar, sino que debe ser mirada de frente, como invita a hacerlo el monólogo de Agrado. Este monólogo revela tanto la importancia de ser auténticos y honestos en la construcción de nuestro propio ser como la de poner a la vista del público en general esas otras realidades que no se quieren contemplar. Aunque, como afirma Agrado, en el mundo del teatro, de la ficción, el dinero puede ser reembolsado cuando el público no se sienta cómodo con la historia a la que asiste, en la vida, en la realidad del nuevo milenio, es inaudito cerrar los ojos e ignorar la presencia de “otras” sexualidades, de “otras” familias y también de los residuos que han quedado de los excesos, tanto de la democracia como de la *movida* madrileña. Si bien la realidad no tiene siempre un final feliz, como en el melodrama, la película sugiere que es necesario aprender a acoger al otro y a convivir con él sin recelos.

Desde mi perspectiva, la película puede leerse como una metáfora de la historia reciente de España. Para construir una nación es necesario, como Manuela, perdonar y estar dispuesto a vivir una vida sin mentiras. En otras palabras, el renacer de una nación depende de la autenticidad con la cual se pueda vivir, sin importar, como afirma Agrado en su monólogo, la artificialidad y los artilugios que se necesiten para lograr ser auténtico y honesto. Si a nivel de la ficción la posibilidad de la felicidad que presenta la película reside en la comprensión de que un ser humano sólo puede sentirse completo cuando conoce y acepta toda su historia, por oscura que ésta sea – como logra hacerle entender Esteban a su madre a través de su diario–, de igual manera, la posibilidad de salud de una nación depende de la justicia que cada pueblo sea capaz de ejercer sobre los errores de su pasado. Así, aunque para 1999 la creencia en la democracia alcanzada en

1976 ya estaba en tela de juicio para los españoles y ya mostraba sus quiebres, en *Todo sobre mi madre* se percibe aún su confianza en ella y su necesidad de protegerla.

Finalmente, en oposición a la visión de algunos críticos como Barbara Zecchi, quien interpreta la maternidad de Manuela como una reafirmación de valores patriarcales en la película, considero que la maternidad se refiere más bien al poder de creación, como lo postula Marvin D'Lugo: "The ending of *All about My Mother* reveals the creative generation of new identities, new personal and social relations, as well as the sense of rebirth" (*Pedro Almodóvar* 105). En otras palabras, el deseo de generar algo más allá de nosotros, como lo representa en la película Esteban/Lola al querer tener un hijo, es un impulso que compartimos los seres humanos porque todos buscamos, no necesariamente dar a luz un hijo, pero sí crear. Desde mi perspectiva, *Todo sobre mi madre* es una película que habla sobre el movimiento y está hecha para crear movimiento, no sólo porque muestra la transformación de los valores de una sociedad y de una nación al final del milenio, sino también porque invita a que se siga transformando y mirando con honestidad. Las transformaciones que se dan en la película nos afirman que, para 1999, la familia, la sexualidad y la nación española son núcleos sociales revitalizados y con una postura más abierta frente a la realidad. Si para Bardem y Camus el problema social es el estancamiento y el cultural es la censura, en el Almodóvar de *Todo sobre mi madre* el problema reside en la parálisis a la hora de asumir el pasado. Sin embargo, a diferencia de los dos primeros, que sólo ven la esperanza como solución para la situación política, en Almodóvar hay cambio, no sólo gracias a "la bondad de los desconocidos" –como lo expresa específicamente Huma en la película–, sino también a la capacidad de autodefinirnos como seres a la medida de nuestros propios sueños y de representar y crear el mundo que nos rodea.

Capítulo 4

***Pretextos*: la intimidad y el género como representación y el teatro como pretexto**

En los capítulos anteriores he buscado analizar cómo, dentro de las películas estudiadas, el teatro viene desarrollando un cambio –no siempre positivo– que refleja el momento histórico en el que éstas fueron realizadas. De esta manera, *Cómicos* refleja el paso de un teatro de entretenimiento a un teatro posibilista que invoca la esperanza. De otro lado, *Los farsantes* refleja el estado enfermizo en que se hallaba el teatro durante la represión franquista y su desconexión de la realidad de los personajes y del público. Por su parte, *Todo sobre mi madre* muestra el movimiento de un teatro vivo, en transformación y en directa conexión con la realidad de España a las puertas del nuevo milenio. Finalmente, en *Pretextos* (2008), película que pasaré a analizar a continuación, la directora muestra a través del teatro la dificultad experimentada por el hombre contemporáneo para ser feliz dentro de una sociedad en la que la insatisfacción y la imposibilidad de comunicarse son cada día mayores.

En este capítulo quiero mostrar cómo el teatro es esencialmente un espejo que refleja no sólo los sentimientos y dudas de Viena, la protagonista, sino también el proceso autorreflexivo de creación tanto de la protagonista como de la directora de la película. Si bien tanto en *Cómicos* como en *Todo sobre mi madre* el teatro marca la vida de los personajes protagónicos, pese a que la vida puede ser teatral –como lo muestra *Todo sobre mi madre*–, ninguna de estas dos películas busca teatralizar la vida de los personajes cinematográficos, como sí lo hace *Pretextos*, primer largometraje de ficción de Silvia Munt. En este capítulo voy explorar cómo en *Pretextos* la teatralización no se limita al espacio teatral. Por el contrario, por medio del uso de la cámara, de los espacios y los diálogos, la película no sólo teatraliza la intimidad con el fin de evidenciar cómo la soledad y la dificultad de comunicación representan el drama interno del hombre contemporáneo, sino que también exhibe las tensiones y negociaciones que surgen en la

construcción e interpretación de la idea de género que propone. Además, me propongo analizar cómo el teatro funciona en la película como un efecto catalizador que ayuda a la protagonista, si no a superar sus conflictos de pareja, entenderlos y dar un paso adelante en su resolución. Por último, busco también investigar cómo la imagen que presenta *Pretextos* refleja un teatro –y un cine– experimental, intimista, esencialmente femenino y sincero que, aunque parece perpetuar valores hegemónicos, los critica y subvierte a través de la teatralización personal.

Psicóloga, bailarina, actriz, directora de teatro, guionista y directora de cine, Silvia Munt es una de las mujeres más activas y reconocidas de la escena cultural catalana y española de las últimas tres décadas. Nacida en Barcelona en 1956, desde muy temprano inicia su carrera como bailarina de ballet clásico y contemporáneo en la compañía de Gelu Barbu y del Ballet Contemporáneo de Barcelona. De allí, Munt pasa al teatro infantil, a la radio y, posteriormente, al teatro, la televisión y el cine, donde se hace famosa por el papel de Natalia, la “Colometa,” en *La plaza del diamante* (1982), dirigida por Francesc Betriu. Como actriz, Silvia Munt ha participado en más de cuarenta películas. De hecho, en 1992 obtuvo el premio Goya a la mejor actuación femenina por su papel de Carmen en *Alas de mariposa* (1991) de Juanma Bajo Ulloa. Posteriormente, en 1994, es nominada de nuevo por su actuación en la *Pasión turca* (1994), del director catalán Vicente Aranda, y en 1997 gana también el premio a la mejor actriz Cinespaña de Toulouse por *Asunto interno* (1996) de Carles Balagué. Paralelamente a su trabajo de actuación en la televisión y el cine, en los años ochenta y noventa actúa en un buen número de obras teatrales y crea, además, su propia compañía en 1987, produciendo dos obras: *Ondina* de J. Giraudoux y *La nieta del sol* de Ever Blanchet. A finales de los noventa, Silvia Munt decide dejar atrás la actuación y dedicarse a la dirección y la escritura de guiones teatrales y cinematográficos

porque, como afirma en *La Vanguardia*, al dirigir se siente “más libre” (“Silvia Munt trae a Catalunya”).⁹⁸

Al hacer cine, su intención no ha sido nunca la de contribuir a transformar su sociedad. Sin embargo, ha buscado reflejar y cuestionar con honestidad el mundo al que pertenece y que conoce, como lo afirma al presentar *Pretextos* en el Festival de Málaga: “La obligación de una persona que hace una película es hablar desde las tripas, con sinceridad, e intentar entender lo que nos pasa en la vida” (“Silvia Munt presenta”). Es más, en conversación con Àlex Gorina en el programa de cine *Sala 33*, al que se le dedicaron seis capítulos en 2013, la directora ha afirmado que a ella, como a John Cassavettes –uno de sus directores preferidos– sólo le interesa el amor, es decir, reflexionar sobre la necesidad que tenemos todos los seres humanos de ser aceptados y amados. *Pretextos*, de esta manera, puede clasificarse como una película intimista, profundamente sincera, a veces oscura, pero capaz de mostrar con realismo nuestro mundo actual. Munt sostiene que su interés al escribirla y dirigirla era “explicar qué les pasa a personas que han madurado, con todas las dificultades que ello conlleva” (Sardá). También expresa que la película es una reflexión sobre las parejas y cómo “hombres y mujeres estamos luchando ahora por adquirir una forma diferente de relación, pero venimos con muchos lastres” (“Silvia Munt presenta”). Finalmente, en la misma entrevista, Silvia Munt afirma que si hay un mensaje en su película, es el contenido en el título mismo: “hay que agarrarse a la vida, a pesar de todo” (“Silvia Munt presenta”). Por ello, como busco mostrar en el desarrollo de este capítulo, para la protagonista el teatro no sólo será el mejor pretexto para seguir y aferrarse a la vida, sino que también, como un catalizador, le ayudará a comprender y empezar a resolver sus problemas de pareja.

⁹⁸ En teatro ha dirigido, obteniendo buenas críticas, *La duda* (2012) de J.P. Shanley en el Teatre Poliorama de Barcelona, *Una comedia española* (2009) de Yasmina Reza en el Centro Dramático Nacional de Madrid, *Cap al tard* (2007) –basada en textos de Santiago Rusiñol– en el Villarroel de Barcelona y *Surabaya* (2005) de Marc Rosich en el Teatre Romea, también en Barcelona.

Pretextos narra tres historias paralelas que se conectan por medio de la pareja principal de la película: Viena (Silvia Munt), una directora de teatro, y su esposo Daniel (Ramón Madaula), un médico geriatra. La primera de las historias es la de Viena y Daniel, una pareja en su edad madura que muestra la insatisfacción y los desencuentros existentes entre ellos. Incapaces de comunicarse o verse desde afuera, Viena siente que Daniel no la entiende ni respeta su trabajo como directora teatral y que, en consecuencia, necesita una mujer más tranquila y simple, mientras que Daniel, por su parte, piensa que Viena sólo busca el reconocimiento de todos y exige incansablemente que se le demuestre amor. El conflicto de pareja pareciera no tener solución, de manera que, en la mayor parte de la película, ambos se sienten profundamente solos e incomprendidos. Sin embargo, en el momento en que ambos, de manera análoga a lo que ocurre en la obra teatral *Pretextos*, son capaces de verse y escucharse no como actores, sino como protagonistas de su propia vida, logran finalmente re-encontrarse. Escrita y dirigida por Viena, *Pretextos* se inspira en el cuento de Antón Chéjov “La señora del perrito.” La relación entre Viena y Daniel encuentra un espejo en los personajes de ficción de la obra teatral, Ana (Mercé Llorens) y Dmitri (Francesc Garrido). En esta segunda historia, los personajes buscan dar una salida a su relación amorosa, que inicialmente viven como una aventura paralela a sus matrimonios, pero en la que terminan profundamente enamorados y hallando un pretexto para seguir la vida. Sin tal relación, ésta les parece vacía. Finalmente, la tercera historia que muestra la película se refiere a la vida de Eva (Laia Marull), una enfermera que trabaja con Daniel en el hospital. Si bien sostiene con él una aventura pasajera, ha perdido todo aliciente en la vida y, no encontrando más pretextos para vivir, decide suicidarse. A estas tres historias principales se une la vida de Lucas (Álvaro Cervantes), el hijo del médico, un joven obsesionado con el sonido y capaz de ver y capturar a través de éste los problemas de todos a su alrededor. También se unen las historias de Marta y Ricardo, intérpretes

y actores de la obra teatral. En conjunto, la película muestra una imagen gris en la que se dibuja la soledad del hombre contemporáneo y su necesidad de encontrar algún pretexto para poder sobrevivir en un mundo en el que nunca podremos llegar a ser completamente felices.

Pretextos fue nominada a varios premios nacionales e internacionales, entre los cuales obtuvo el premio Biznaga de Plata a la mejor dirección y fotografía en el Festival de Cine de Málaga del 2008.⁹⁹ Sin embargo, la crítica periodística expresó opiniones dispares sobre la película. En *El Mundo*, Azucena Sánchez Mancebo resaltaba positivamente: “Una película de factura europea, donde juegan fuerte las pasiones humanas y donde, por otro lado, el amor y el desamor se convierten en protagonistas. Como la vida misma.” También a su favor, la periodista Olga Pereda señalaba: “*Pretextos* describe fielmente el universo de las mujeres, algo que durante años ha estado olvidado en el cine y que ahora se recupera con fuerza. Pero va más allá porque, además de entender a las mujeres, intenta dar respuesta a los hombres en crisis.” De otro lado, el periodista Oskar Belategui comentaba: “drama inteligente e intenso, en la estela de catarsis conyugales como *¿Quién teme a Virginia Woolf?*” Sin embargo, la película también fue duramente criticada. En *El País*, Javier Ocaña apuntaba: “*Pretextos* es un monumento a la apariencia, un drama relleno de dolor de metacrilato.” De manera más despectiva e incisiva en el diario *ABC*, Javier Cortijo sostenía: “El resultado global es tan esforzado y forzoso como el striptease de una tortuga, y casi igual de lento, aunque tendrá sus fetichistas.” Sorpresivamente, ninguno de estos artículos menciona el trabajo que evidentemente hace la directora con el teatro ni mucho menos se detiene a reflexionar sobre el papel del mismo en la película. Pese a los premios y nominaciones obtenidos y a su acogida por parte del público, es injustamente

⁹⁹ Fue nominada como mejor película tanto en el Festival Internacional de Karlovy Vary en la República Checa como en el Festival Cinespaña de Toulouse (2008). Munt fue también nominada como mejor actriz femenina catalana en el premio Butaca de teatro y cine (2008), y en los premios Gaudí (2009) obtuvo la nominación por la mejor dirección y actuación.

desconocida u olvidada por la crítica académica, no existiendo hasta la fecha un artículo que la analice o al menos la mencione. Se trata de un comportamiento que, lamentablemente, se repite con la mayoría de óperas primas dirigidas por mujeres, no sólo en España y Latinoamérica, sino también en el cine europeo y norteamericano.

En este capítulo, empezaré con un breve recuento sobre la historia y la posición de las mujeres en el cine español, para explorar luego dos aspectos relacionados con el teatro en *Pretextos*, dedicándole a cada uno de ellos un apartado específico. En el primero pretendo analizar la forma como Silvia Munt teatraliza la intimidad y refleja la idea de género de Judith Butler como una construcción social, una *performance*. En el segundo pasaré a investigar cómo el teatro funciona en la película como un elemento catalizador que ayuda a la protagonista a mirar y entender sus propios conflictos. También analizaré en este apartado cómo la propuesta de teatro que desarrolla *Pretextos* tiene un rasgo experimental y apuesta por una expresión femenina y personal. En última instancia, en este capítulo busco mostrar cómo, en la película, el teatro hace las veces de espejo que refleja los sentimientos y dudas de la protagonista, al igual que su proceso creativo, y cómo esta función autorreflexiva se extiende a la directora de la película.

4.1 Un cine hecho por mujeres

De acuerdo con el artículo de la Asociación Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) titulado “Los datos de la discriminación sexista en la cultura,”¹⁰⁰ en España se produjeron 1256 películas entre 1999 y 2008. De ellas, sólo un 6,6% –86 en total– fueron dirigidas por mujeres. El artículo también revela que el número de directoras debutantes decayó de un 17% en la década de

¹⁰⁰ Los datos utilizados por la CIMA fueron emitidos por el informe oficial “Mujeres y cultura: políticas de igualdad” de diciembre de 2011. Dicho informe fue coordinado por la consejera técnica del ministerio de Cultura, Andrea Gautier, con la colaboración de varias asociaciones, como la CIMA y la Asociación de Mujeres en las Artes Audiovisuales (MAV).

los noventa a un 10,4% entre el año 2000 y el 2006. En 2008, año en el que Silvia Munt escribe el guión –junto a Eva Baeza– y dirige *Pretextos*, se hicieron 178 películas, pero únicamente el 10% fue dirigido por una mujer.¹⁰¹ Aunque en el campo de la actuación, el montaje, el vestuario y el maquillaje han aumentado los reconocimientos a las mujeres, el informe pone de manifiesto que ninguna mujer en España ha ganado el Premio Nacional de Televisión o el Premio Nacional de Cinematografía por su trabajo como directora, guionista o productora.

Es importante recordar que sólo diez mujeres dirigieron, escribieron o produjeron una película desde el nacimiento del cine español en 1896 hasta 1988.¹⁰² Dos de ellas, Helena Cortesina y Rosario Pi, quienes se exilian en Italia después de la guerra, realizan sus películas durante la República, y sólo Margarita Alexandre y Ana Mariscal –actriz protagónica de *Raza*, amiga y defensora del franquismo– logran estar detrás de la cámara durante la dictadura.

Como he señalado en los capítulos precedentes, el cine fue esencialmente un promotor de los valores del Estado durante la dictadura de Franco. En él, la mujer debía encontrar el modelo a seguir o a evitar:

¹⁰¹ Un caso análogo se presenta con las guionistas y productoras: de las 876 películas hechas entre 2000 y 2006, sólo un 15% fue escrito por mujeres y un 20% producido por ellas.

¹⁰² Helena Cortesina, primera mujer directora, realiza la película *Flor de España o la historia de un torero* (1925). Rosario Pi, productora de “Star Films,” es conocida principalmente por *El gato montés* (1936) y *Molinos de viento* (1939). Margarita Alexandre fue directora, escritora y productora de documentales tales como *Cristo* (1954) y de la película de ficción *La gata* (1956). Ana Mariscal, actriz de los años cuarenta, se hizo directora, guionista y productora de “Bosco Films” en los cincuenta y logró finalmente, en los sesenta, el reconocimiento a su trabajo por la dirección de la película *El camino* (1963). Josefina Molina, Cecilia Bartolomé y Pilar Miró fueron las primeras mujeres egresadas de la Escuela Oficial de Cine. Su trabajo como directoras se produjo principalmente de finales de los setenta a principios de los noventa, durante el periodo de gobierno del PSOE. De las tres, Miró no sólo alcanzó a rodar nueve largometrajes, entre los que se encuentran *La petición* (1976), *El crimen de Cuenca* (1980), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), *El pájaro de la felicidad* (1993) y *El perro del hortelano* (1996), sino que también ocupó el cargo de directora general de Cinematografía entre 1982 y 1985. Por su parte, Josefina Molina es conocida por su trabajo como directora de obras teatrales y de series de televisión, pero logra el reconocimiento como directora cinematográfica con *Función de noche* (1981), *Esquilache* (1989), *Lo más natural* (1990) y *La Lola se va a los puertos* (1993). De las tres, Cecilia Bartolomé es quizás la menos conocida, ya que su trabajo se ha focalizado en la dirección de cortos y documentales, como *Después de... No se os puede dejar solos* (1983) y *Después de... Atado y bien atado* (1983), siendo de mencionar también su largometraje de ficción *Lejos de África* (1996). De las otras tres directoras mencionadas por el informe, Isabel Mulá (guionista), Virginia Núñez y Pilar Távora, sólo es posible encontrar información sobre la última. Puesto que su único trabajo durante los ochenta fue *Nanas de espinas* (1984), se le ha incluido comúnmente en el grupo de directoras de la década de los noventa, siendo sus dos películas más conocidas *Yerma* (1998) y *Madre amadísima* (2009).

It is no exaggeration to say that during the 1950s and the 1960s women were educated in the official social morals and manners primarily through their Sunday visit to the cinema, and that their preferences lay with the Hollywood comedy and the Spanish local-colour film. Thus, few women dared aspire to become anything but wives and mothers, and they looked at themselves through male eyes. (Suárez Lafuente 395-96)

El cine debía perpetuar un modelo de pureza, obediencia y abnegación de la mujer, acorde con los principios religiosos, patrióticos y patriarcales del nacionalcatolicismo. Es más, como afirma Asunción Gómez, al patrocinar la maternidad y la virginidad como valores principales a perseguir por la mujer, “la mistificación de estos modelos de mujer cumple, durante el franquismo, con la función de imponer su estancamiento social y político” (575). No es entonces extraño constatar que sólo tres mujeres directoras, Josefina Molina, Cecilia Bartolomé y Pilar Miró, logren obtener un título de la Escuela Oficial de Cinematografía al final de la década de los sesenta y que sean las únicas que obtienen un reconocimiento visible durante el periodo de la transición a la democracia. Debido a esta situación desoladora de la participación de la mujer en el panorama del cine español, Marta Selva y Anna Solá, desde una perspectiva abiertamente feminista, sostienen que si bien no es cierto que las mujeres hayan sido totalmente excluidas del *mundo* cinematográfico, “en todo caso han quedado excluidas de la *historia* del medio, una historia que ha sido conjugada en masculino” (9).¹⁰³ De hecho, Trinidad Núñez Domínguez afirma contundentemente: “Hasta este momento la evidencia ha marcado, con una especie de gusto amargo, una historia contada de manera incompleta y parcial” (126).

Como evidencia de dicha parcialización –aún presente en nuestros días–, desde su creación en 1987 los Premios Goya (de la Academia de las Artes y de las Ciencias de la

¹⁰³ El uso de itálicas es mío.

Cinematografía de España) sólo han galardonado por mejor dirección y guión a tres mujeres – Pilar Miró, Icíar Bollaín e Isabel Coixet,¹⁰⁴ cuatro han sido premiadas como mejor dirección novel –Mar Coll, Ángeles González Sinde, Rosa Vergés y Ana Díez–, y una más como directora de largometraje documental –Isabel Coixet–.¹⁰⁵ Si bien cinco mujeres han sido premiadas como mejores directoras de cortometraje documental –entre ellas Silvia Munt por *Lalia*–, se trata de un formato que, penosamente, carece de suficiente difusión.¹⁰⁶ No sería exagerado, entonces, afirmar que el premio más significativo y notorio concedido a una mujer por su trabajo como directora en la historia de las artes cinematográficas de España fue el Goya de honor 2012 a la directora de teatro y cine Josefina Molina, con el que se recordaba y reconocía también el trabajo de sus compañeras de generación, Pilar Miró –fallecida en 1997– y Cecilia Bartolomé.

Sin embargo, no se puede desconocer el hecho de que durante la década de los noventa, las mujeres dejan de pertenecer exclusivamente al *gueto de terciopelo* para formar parte activa de la floreciente generación de directores, guionistas y productores españoles.¹⁰⁷ En sólo una década se triplicó el número de mujeres con posiciones de poder en el medio cinematográfico y televisivo. Tal y como había ocurrido con Josefina Molina y Pilar Miró, quienes habían trabajado en los sesenta y setenta como ayudantes de dirección y redacción en TVE antes de poder realizar sus óperas primas, en los noventa “a good number of the ‘new’ film-makers have in fact spent years slowly rising through the ranks of the audiovisual industry within the relatively favourable

¹⁰⁴ Premio otorgado respectivamente a Pilar Miró por *El perro del hortelano* (1997), a Icíar Bollaín por *Te doy mis ojos* (2004) y a Isabel Coixet por *The Secret Life of Words* (2006) –traducida al español como *La vida secreta de las palabras*–.

¹⁰⁵ Como mejor dirección novel, la catalana Mar Coll recibió el premio en 2009 por *Tres días con la familia*, Ángeles González Sinde por *La suerte dormida* (2004), Rosa Vergés por *Boom, boom* (1990) y Ana Díez por su película *Ander eta Yul* (1989). Por su parte, Isabel Coixet fue de nuevo premiada en esta categoría de largometraje documental *Escuchando al juez Garzón* (2012).

¹⁰⁶ En 2007, el premio lo recibió Lucina Gil por *El hombre feliz*. También lo obtuvo Olga Margallo por *Castañuela 70, el teatro prohibido* (2006), Ana Serret por la dirección de *Extras* (2004), la misma Silvia Munt por *Lalia* (2000) y Pilar García por *Confluencias* (1999).

¹⁰⁷ Como explica Trinidad Núñez, “por guetos de terciopelo se entiende esos sectores laborales y profesionales que se feminizan y acaban considerándose trabajos aptos para mujeres” (122). En el caso específico del mundo audiovisual se refiere al trabajo del vestuario, el maquillaje y la peluquería.

context of democratic consolidation” (Martín-Márquez 279). Las directoras como Ana Díez, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, María Miró, Icíar Bollaín, Marta Ballebò-Coll, Patricia Ferreira, Azucena Rodríguez, Rosa Vergés y Pilar Távora corresponden sólo a la lista de aquellas que durante la década de los noventa lograron dirigir al menos dos largometrajes, convirtiéndose en directoras reconocidas, premiadas y con una carrera cinematográfica sólida durante el nuevo milenio.

Bollaín y Coixet, particularmente, han logrado un reconocimiento tanto a nivel nacional, como a nivel internacional, hecho ligado no sólo a la calidad de sus películas o, en el caso de Coixet, posiblemente al uso del inglés, sino también a la independencia artística que han adquirido gracias a la creación de sus propias casas productoras: Producciones La iguana S.L. y Miss Wasabi Films. Como recuerda Carlos Heredero, las opciones de producción de las nuevas directoras de los noventa se sintetizan en tres caminos principales: “El apoyo de alguna de las productoras consideradas como potentes en nuestra industria; la participación en pequeñas productoras interesadas en la búsqueda de nuevos valores; y la vía de la autoproducción” (20). Sin embargo, este último camino no ha sido opcional, sino el camino que han tenido que recorrer la mayoría de directoras mujeres: “Normalmente las mujeres tienen que acometer además de la dirección, la producción de sus películas, debido a la dificultad de encontrar empresas productoras que apuesten por sus proyectos” (Núñez y Silva 55).

También debe tomarse en cuenta que la existencia de una productora no garantiza la salida económica de una película, como lo demuestra el caso de Marta Ballebò-Coll y su productora Costabrava Films. Pese a los premios y al reconocimiento de la crítica –nacional e internacional– a sus dos largometrajes *Costa Brava* (1995) y *Sévigne* (2004), y al hecho de que la directora, como Coixet, alterna el uso del inglés y el castellano en *Costa Brava*, y el del catalán y el

castellano en *Sévigñé*, y de que las películas cuentan además con un reparto reconocido, particularmente *Sévigñé*,¹⁰⁸ las películas fueron realizadas sin la subvención del Estado, que efectivamente había solicitado la directora. De hecho, al hablar sobre la situación de producción de su última película, *Sévigñé*, Balletbò-Coll comentaba: “Más que bajo presupuesto es, como llaman en América, un *no budget*. Ya no es bajo, es que ni existe [...] tuve que pedir un crédito que estaré diez años pagando. Tardé ocho años en escribir la película y tardaré diez años en pagarla” (Pau Vanaclocha). Aunque la directora se niega a ser etiquetada, sus películas abordan abiertamente los temas femeninos y, específicamente, el tema lésbico. Por ejemplo, en la entrevista concedida a María Camí-Vela, al ser preguntada: “¿crees que tus filmes por sus características (en inglés, con formatos narrativos no tradicionales, con una mirada feminista y lesbiana, etc.) encuentran más dificultades a la hora de ser elegidos para subvenciones o festivales en España?” Balletbò-Coll contesta: “No lo sé. Yo sólo intento hacer buenas películas comerciales, que gusten y que la gente se lo pase bien. La etiqueta ya me la pone otro” (26). El caso de Balletbò-Coll deja en entredicho si dentro del cine (español) sigue habiendo temas marginales que obstaculizan la salida económica de una película, pues no se encuentra una razón de mayor peso que justifique su falta de subvención.

Así, de las 33 mujeres debutantes en los años noventa, muy pocas han conseguido dirigir más de una película en 20 años. Es más, como explican Marta Selva y Anna Solá, muchas de ellas ni siquiera logran estrenar su ópera prima en un circuito comercial:

La historia está llena de casos de trayectorias profesionales iniciadas en estos circuitos [festivales de cine de mujeres] y normalizadas después a través de distribuidoras convencionales o contratos con televisiones. Sin embargo, es verdad

¹⁰⁸ En el reparto de *Sévigñé*, por ejemplo, actúan Anna Azcona, Josep Maria Pou y Eduard Farelo, tres de los actores más famosos y reconocidos de la escena teatral y cinematográfica catalana. Si bien su presencia aumentó el prestigio de la película, no la llevó al éxito comercial y económico.

también que muchos films realizados por mujeres no acceden nunca a este estatus.

(6)

Sin embargo, como expone Carlos Heredero, tradicionalmente en España la continuidad ha sido mucho más difícil que el mismo inicio (20). Es por ello que, en el nuevo milenio, algunas directoras –como Silvia Munt y Pilar Távora– han optado por las películas televisivas,¹⁰⁹ pues representan una opción más económica y rentable para las productoras, a la vez que alcanzan una mayor difusión que muchos largometrajes dirigidos por mujeres en el cine comercial. *Pretextos* es, hasta la fecha, el único largometraje de ficción de Silvia Munt, ya que su trabajo como directora y guionista durante la última década se ha centrado especialmente en este nuevo género. Entre sus películas televisivas se encuentran *Mentiders* (2012), *Meublé la Casita Blanca* (2011), *Mar de plástico* (2011), *Bajo el mismo cielo* (2008), *Cosas que passen* (2006), *Las hijas de Mohamed* (2004) y *Quaia* (2001). A ellos se suman sus trabajos como directora y guionista del largometraje documental *Gala* (2003) y sus dos cortos,¹¹⁰ *Lalia* (1999) y *Déjeme que le cuente* (1998), del que también es guionista. Sin embargo, hasta la fecha las películas hechas para televisión no consiguen la atención académica, lo cual, si bien es comprensible en vista de que apenas en los últimos quince años se ha empezado a escribir una historia de las mujeres en el cine

¹⁰⁹ Películas hechas para televisión y financiadas en su mayoría por los canales de las distintas comunidades autónomas, pero que todavía no tienen una franja oficial en la televisión como ocurre en Alemania, Inglaterra o Francia, y por ello carecen de la suficiente difusión.

¹¹⁰ En 2009, *Bajo el mismo cielo* gana el premio a la Mejor TV Movie en el Festival de Cine de Islantilla y en el Festival de Cine de Alicante. Por su parte, En 2006, *Cosas que passen* obtiene el Biznaga de Plata Mejor TV Movie en el Festival de Málaga y el Premio a la Mejor Película en el Festival de Lorca. También logra en 2007, el Premio a Mejor Telefilm Colegio de Directores Cinematográficos de Catalunya y el Premio GAC Mejor Guión. En 2004, *Las hijas de Mohamed* es galardonada con el Premio CIVIS ARD Media (Alemania). Por último, *Gala* recibe el premio al mejor documental en el Barcelona Film Festival (2004) y es nominada, también, a los premios Goya como mejor documental y al premio Butaca (2004) como mejor película catalana.

comercial español, no deja de ser lamentable, ya que se perpetúa una historia de exclusión que minimiza, aunque no lo quiera,¹¹¹ el trabajo de una gran cantidad de mujeres directoras.

Quizás uno de los mayores prejuicios que han tenido que enfrentar las mujeres directoras es la creencia, a nivel popular y laboral, de que los hombres hacen cine, y las mujeres, cine para mujeres. Por esta razón han tenido que responder incansablemente a la pregunta de si sus películas, por tener mujeres como protagonistas, son hechas para mujeres. Sobre *Pretextos*, por ejemplo, Silvia Munt afirmaba que no cree que se trate de una película “hecha para mujeres sólo por el hecho de ser una obra creada por mujeres” (“Silvia Munt retrata”), ya que –como señalaba para el diario *Información* de Alicante– ella misma se siente identificada con muchas de las sensaciones que ha adjudicado a los personajes masculinos. En su análisis sobre estas directoras, Santamarina afirma: “Lo importante, por consiguiente, parece ser el punto de vista y la amplitud del enfoque desde el que se filman esas historias más que un supuesto discurso feminista (ausente en la mayoría de las ocasiones de los contenidos de las imágenes) o que un recetario de consejos más o menos útiles” (32). Sin embargo, es a causa de estos encasillamientos y prejuicios que muchas de estas directoras se han negado abiertamente a ser reconocidas como feministas, como creadoras de un cine de mujer, o a hablar de una mirada marcada por el género en su cine. Así, en una entrevista para *La Revista* del diario *El Mundo*, Icíar Bollaín afirmaba: “No existe el cine de mujeres, sino cine protagonizado por mujeres” (“Icíar Bollaín”). Por su parte, ante la pregunta de María Camí-Vela sobre si “existe una mirada de mujer marcada por su género” (56), Isabel Coixet respondía de manera evasiva: “Yo, esto de la mirada de mujer... siempre que estamos en una mesa redonda acerca de este tema, procuro no acudir. Procuro acudir a otras, pero a estas no

¹¹¹ Por ejemplo, en el compendio *Directoras de cine español: Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*, Núñez y Silva afirman: “No vamos a considerar que las películas hechas para televisión sean menos importantes que las realizadas para ser exhibidas en la ‘pantalla grande’” (31). No obstante, no son incluidas en su estudio porque éste se dedica exclusivamente a las películas que han “conseguido ver la luz en las salas comerciales” (31).

porque siempre estamos en la misma ...” (56). Ante la pregunta: “¿Estás de acuerdo con la tesis de que existe una mirada diferente en el cine realizado por mujeres?” Balletbò-Coll responde enfáticamente: “no sé quién dice esto” (Camí-Vela 32). Ambas directoras, Coixet y Balletbò-Coll, se niegan a hablar de tal mirada en su cine. Por ello Coixet, aunque un poco más complaciente que Balletbò-Coll con su entrevistadora al afirmar que no está mal hablar de estos temas, sostiene de manera contundente: “Me parece que las mujeres debemos orientar nuestra energía en producir cosas, en seguir adelante, encontrar una voz, expresar cosas que queremos expresar a través de esa voz, que es una que siempre estás buscando” (Camí-Vela 56).

Sin embargo, el hecho de que estas directoras se vean a sí mismas simplemente como directoras y no como mujeres directoras, no contradice la realidad de que la mayoría de sus películas cuentan historias de mujeres y son protagonizadas por mujeres. Al enunciar, sin incurrir en un análisis reduccionista, algunos elementos comunes entre este grupo de directoras de los noventa, Antonio Santamarina sintetiza: “La visión obtenida refleja un evidente predominio de protagonistas femeninas pertenecientes a la clase media y que se ganan la vida en el ejercicio de profesiones liberales bien remuneradas” (29). Sostiene también que los personajes mostrados por estas directoras tienen un toque de autorretrato, al referirse a “las preocupaciones personales expresadas por las cineastas y donde la pantalla puede ser considerada, de algún modo, como una especie de espejo donde se reflejan una parte de las vivencias de éstas” (30). Santamarina concluye que dichas películas se encuentran protagonizadas no por un único personaje, sino por un grupo,¹¹² que denuncian o se burlan del machismo en la sociedad española,¹¹³ y que buscan, específicamente, reflejar valores como la solidaridad, la tolerancia y el mestizaje. En otras

¹¹² Es el caso de las primeras películas, como *Hola ¿estás sola?* o *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín.

¹¹³ Entre ellas, se encuentran películas como *Alma gitana* de Chus Gutiérrez o *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín.

palabras, Santamarina afirma que el cine hecho por estas directoras es un cine que aboga “por el respeto hacia la persona del otro [...] o por la denuncia de la opresión” (32).¹¹⁴

Me gustaría añadir que la presencia de esta ola de mujeres directoras durante las dos últimas décadas debe estudiarse también como una consecuencia de la legislación española implementada con la democracia. En primer lugar, la Ley Miró para la protección a la cinematografía de 1983¹¹⁵ permitió la aparición de nuevos directores, entre los que también había mujeres, puesto que la subvención oficial para una película se basó sustancialmente en la excelencia del proyecto en su etapa de pre-producción y no en la recolección de taquilla o etapa de post-producción. De esta manera, una mujer –como la misma Pilar Miró–¹¹⁶ podía llegar a ser financiada en virtud de la excelencia de su trabajo, y no por su género o por reconocimientos pasados. En segundo lugar, esta presencia de mujeres directoras se debe también a la promoción de la igualdad entre los sexos dispuesta por la Constitución de 1978. Pese a que la ejecución efectiva del artículo 14 de la Constitución no demostró un balance realmente equitativo durante los primeros veinte años,¹¹⁷ también es cierto que esta legislación es la que ayuda a las mujeres tanto a abrirse un camino a nivel laboral como a luchar contra las deficiencias de este mismo sistema. Por ejemplo, en el año 2006 se funda la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) con el fin de fomentar la igualdad y visibilidad de la mujer en el medio

¹¹⁴ *Flores de otro mundo* y *Sexo oral* de Chus Gutiérrez, *Los baúles del retorno* de María Miró, *Costa Brava* de Balletbó-Coll y *Madre amadísima* de Pilar Távora son apenas algunos ejemplos que reflejan lo que considero una de las características más importantes resaltadas por estas directoras de la generación de los noventa.

¹¹⁵ El Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre sobre la protección a la cinematografía española buscaba fomentar y proteger de manera real la producción nacional de películas de alta calidad. Se trataba de apoyar por medio de “subsídios anticipados” los proyectos que demostraran ante un grupo evaluador su excelencia en el guión, propuesta de equipo, presupuesto, plan financiero y memoria explicativa. En suma, la ley buscaba que los directores se volviesen los mismos productores de sus películas (Real Decreto 807).

¹¹⁶ Pilar Miró no sólo fue una de las directoras españolas más prestigiosas de la democracia, sino que también desempeñó el cargo de directora general de Cinematografía de 1982 a 1985, durante el gobierno de Felipe González. Desde la Dirección General, Pilar Miró impulsó el cambio estructural de la cinematografía en España. Popularmente, el Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre pasó conocerse como Ley Miró.

¹¹⁷ El artículo 14 de la Constitución española postula: “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.”

audiovisual y, en el 2007, durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, se implementa la ley orgánica 3/2007 de 22 de marzo para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres, la cual tiene por fin combatir “todas las manifestaciones aún subsistentes de discriminación, directa o indirecta, por razón de sexo” y “promover la igualdad real entre mujeres y hombres” (ley orgánica 12611). En resumen, aunque es un hecho que la falta de equidad laboral a nivel de género sigue existiendo en España, particularmente en el medio audiovisual, en el presente son indudables los aportes y avances de las mujeres precisamente en este medio, como lo ha mostrado a lo largo de su carrera la actriz, guionista y directora Silvia Munt.

4.2 La representación del género y la intimidad

La primera muestra de interpretación que presenta la película *Pretextos*, como la obra teatral del mismo nombre al interior de ésta, se relaciona con el acto mismo del género que representan los personajes. Por eso, basándome en la propuesta del género como *performance* de Judith Butler, voy a analizar cómo *Pretextos* señala la necesidad de una redefinición de los parámetros ideológicos sobre el hombre y la mujer, sobre todo de esta última, en la España del nuevo milenio. En líneas generales, busco mostrar cómo la representación del género que interpretan los personajes yuxtapone las actuaciones y los diálogos de generaciones anteriores a los actos de una generación de hombres y mujeres en edad madura que, pese a las tensiones que se producen por dicha yuxtaposición, viene interpretando y negociando su propia idea de género.

Para Judith Butler, el género no expresa ni externaliza una esencia ni tampoco aspira a un objetivo ideal porque no es un hecho, sino un conjunto de actos inconscientes que han sido aprendidos y representados repetitivamente por los individuos de un grupo social (“Performative Acts” 522). Sin embargo, para Butler el género no puede ser entendido como un papel, ya que al

ser una interpretación inconsciente, no hay una voluntad del individuo de interpretar ese conjunto de actos previamente escritos y definidos. No obstante, sí se penaliza el hecho de que el individuo quiebre esta ficción o código tácito impuesto por la sociedad. Además, en *Bodies that Matter*, Butler hace una revisión de la definición del sexo y del género que hace Simone de Beauvoir desde una perspectiva feminista, según la cual el sexo era un hecho netamente biológico, y sugiere una nueva lectura:

If gender is the social significance that sex assumes within a given culture [...] then sex does not *accrue* social meanings as additive properties, but, rather, is *replaced* by the social meaning it takes on; is relinquished in the course of that assumption, and gender emerges, not as a term in continued relationship of opposition to sex, but as the term which absorbs and displaces “sex,” the mark of its full substantiation into gender. (*Bodies* 146)

En esta nueva visión, Butler sostiene principalmente que el poder heterosexual hegemónico determina y construye no sólo el género, sino también la sustancia o materialidad de los cuerpos y el sexo. Las nociones de género y de sexo, de este modo, son construcciones determinadas por el contexto sociocultural en el que surgen, pero el sexo, particularmente, es restringido por el poder heterosexual desde el momento mismo en que se da un nombre propio al individuo,¹¹⁸ imponiendo sobre él aquello que lo hegemónico considera la norma. Sin embargo, María Moreno-Flórido sostiene que estas estructuras no son esencialmente rígidas o inflexibles, puesto que su capacidad de continuación depende esencialmente de que puedan llevar una negociación con las otras alternativas sociales y re-definir sus parámetros ideológicos (27). Por ello, el género no

¹¹⁸ Al respecto, Butler apunta: “Considering the medical interpellation in which shifts an infant from an ‘it’ to a ‘she’ or a ‘he,’ and in that naming, the girl is “girded,” brought into the domain of language and kinship through the interpellation of gender. But that ‘girling’ of the girl does end there; on the contrary, that founding interpellation is reiterated by various authorities and throughout various intervals of time to reinforce or contest this naturalized effect. The naming is at once the setting of a boundary, and also the repeated incalculations of a norm” (“Bodies” 148).

depende de un individuo en particular, sino de la representación repetitiva del acto por parte de todos los miembros de una sociedad. De esta manera, como proyecto, el género persigue el objetivo de mantenerse culturalmente, pero como estrategia de supervivencia, sugiere Butler, es una *performance*, una interpretación que exige una continuidad y una repetición.

Desde la perspectiva de Butler, la mayoría de los conflictos surgen cuando la tendencia dominante impone su forma sobre los miembros que están al margen, legislando sobre ellos. Sin embargo, en *Pretextos*, el conflicto relativo al género se produce de una manera interna, relacionada con el entorno de pareja, sin sostener a la vez un conflicto social y mucho menos político. Es más, si bien Butler se refiere específicamente a la dificultad de las formas marginales de encontrar una forma y un espacio personales que sean respetados por las formas dominantes, lo que Munt señala en su película son las tensiones y/o ambigüedades dentro de estas últimas. Tales estructuras dominantes no son representadas por la directora como un acto uniforme, sino como el producto de la cultura y la historia que esos actores, hombres y mujeres, vienen interpretando durante los últimos cuarenta años, concretamente dentro de la escena española. De esta manera, no existe una idea totalmente fija de los géneros en *Pretextos*, ya que los actos de los personajes protagónicos están en contradicción y redefiniéndose diariamente en la intimidad donde actúan como actores de su propia vida.

En los años cincuenta, por ejemplo, las palabras pronunciadas por el personaje de Johnny Guitar en la película del mismo nombre, “Dime que me quieres, aunque sea mentira,” subvirtieron el orden tradicional de los géneros, ya que era el hombre –Johnny, el cowboy– quien le pedía a Vienna, la protagonista, que le dijera que lo amaba.¹¹⁹ Ahora bien, la protagonista de *Pretextos*, la

¹¹⁹ En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), Almodóvar, al igual que Silvia Munt, hace referencia al diálogo entre Johnny Guitar y Vienna en el que Johnny le pide a su ex amante que le diga que todavía lo quiere, aunque sea mentira. En el caso de *Mujeres*, la escena corresponde al momento posterior al abandono de Iván. Pepa, la protagonista, debe doblar el diálogo de Vienna, escuchando las palabras de Iván –Johnny– a través de la cinta. El

directora de teatro Viena, usualmente interpreta el acto de un tipo de mujer feminista, laboral y emocionalmente independiente del hombre. Sin embargo, su deseo más profundo es dirigirle a su esposo, Daniel, las palabras de Johnny Guitar y que éste satisfaga su solicitud. De esta manera, la película subvierte, en nuestra época, las expectativas sobre la interpretación de la mujer feminista, pues no se espera que ella, como no se esperaba en los cincuenta del cowboy, pida a su amante que le diga que la quiere “aunque sea mentira.” La película muestra que, de manera inconsciente, en momentos de tensión, duda y estrés, las actuaciones de Viena reflejan un tipo de mujer tradicional, hegemónica en su manera de tratar al otro, pero dependiente emocionalmente del hombre e incapaz de expresar sus sentimientos de insatisfacción de una manera serena y racional. Es importante mencionar que esta necesidad de percibir el afecto y apoyo de su esposo proviene, en el contexto de la película, de su incapacidad de controlar totalmente sus emociones y nervios antes del estreno de su obra teatral. Es más, la película nos muestra cómo, pasado el momento de tensión, el personaje recapitula al día siguiente y, de forma controlada y racional, pide a su esposo que olvide sus peticiones de afecto, comprensión y compañía de la noche anterior, ya que éstas sólo son fruto de un momento de debilidad.

Consecuentemente, se puede ver que Viena se refiere a sus propias emociones desde afuera, en forma de diagnóstico. En otras palabras, la protagonista pareciera estar interpretando dos personajes diferentes: de un lado, la mujer bajo control que racionaliza y entiende los problemas de su vida, pero siempre desde afuera del escenario, como si fuera la directora de su propia obra teatral; de otro lado, en los momentos de tensión, la mujer hegemónica que sólo puede expresarse por medio de gritos y exigencias, como se puede ver en la primera escena

impacto emocional del parlamento hace que Pepa se desmaye al finalizar sus líneas. El efecto melodramático de la canción de Peggy Lee, utilizado tanto en la película *Johnny Guitar* de Nicholas Ray como en *Pretextos*, es abandonado por Almodóvar, quien favorece un primerísimo plano de los anteojos de Pepa para enfatizar de forma directa las emociones sufridas por la misma.

cuando, en medio de la discusión con su esposo, éste la acusa de sobreactuar y chillar y ella afirma en un tono alterado: “No estoy chillando... Grito si me da la gana: ¿qué pasa?” A través de la definición de Butler sobre el género, se puede ver cómo Viena interpreta y reproduce el acto de la mujer histérica de una manera inconsciente. Butler afirma: “Gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it; but which requires individual actors in order to be for be actualized and reproduced as reality once again” (“Performative” 526). En su relación íntima con su esposo, Viena actualiza, sin desearlo ni notarlo, las líneas escritas y previstas –dentro de la historia de Occidente– para la mujer histérica. En otras palabras, el conflicto de Viena consiste en pertenecer a una generación de mujeres, entre los cuarenta y sesenta, que han ganado el estatus de seres independientes a través de la lucha política y el trabajo diario, y en sentir al mismo tiempo su propia fragilidad cuando expresa su lado emocional de una manera hegemónica sobre la cual parece no tener control, ya que el mismo acto, que ha sido interpretado por siglos, se impone sobre ella.

Además, nunca se escucha a través de los diálogos interpretados por Viena que ella quiera ser una mujer tranquila. Por el contrario, desea que su marido acepte lo que es y acepte, principalmente, su trabajo. Una muestra de ello es la misma discusión introductoria en la que Viena le pide a Daniel que venga con ella al teatro porque tiene miedo. Sin embargo, Daniel le contesta que “sólo es una obra de teatro,” a lo que Viena responde: “Es mi trabajo. Aunque te repatee, es mi trabajo. Lo siento.” Es más, en el momento en que Viena le afirma que para ella es importante estar a su lado en el momento del estreno, de forma bastante irónica Daniel responde: “Lo que tú necesitas es un acompañante, alguien que te lleve la maleta.” En otras palabras, la película evidencia que el conflicto entre la pareja se origina, en parte, en la falta de entendimiento y/o respeto por parte de Daniel en cuanto a la función laboral que desempeña Viena y el tipo de

mujer que es, pues él parece no valorar suficientemente el trabajo teatral de la protagonista. Además, Daniel considera que mientras su trabajo es esencial, pues de él depende la vida o la muerte de otro ser humano, el trabajo de Viena es tan sólo una forma de recrear el ego de la protagonista: “Tú necesitas a alguien que esté a tu lado cuando todos te saludan y te diga lo bien que lo haces, lo puta madre que eres, eso es un cañazo para mí.” De hecho, convencida de que Daniel no entiende lo que es ella, llega a decirle, ya no en un momento de discusión, sino bajo control, que ella no es el tipo de mujer que le conviene y que él necesita a una mujer más tranquila. Por ejemplo, en el momento en que descubre que Daniel ha sido infiel, su única pregunta es si ha encontrado a la mujer de su vida. Consciente e inconscientemente, Viena espera que él la traicione, pues está convencida, por sus interminables discusiones, de que él no entiende ni quiere entender lo que ella es: una mujer independiente, creativa, pero también necesitada de afecto.

Si bien *Pretextos* muestra que este deseo de comprensión y apoyo que dirige Viena hacia Daniel es casi imposible de satisfacer, pues Daniel no logra entenderla, la protagonista también tiene ideas preconcebidas sobre el tipo de hombre que es su marido. En muchos de sus comentarios sobre él, lo acusa de ser un hombre racional, práctico, frío, de mentalidad jesuítica. En algunas ocasiones, incluso lo ataca diciéndole: “Claro, tú no piensas en eso, tú lo controlas todo.” En otras palabras, a través de los diálogos de Viena y los actos que Daniel interpreta frente a ella, la película dibuja la imagen de un hombre machista que, sin quiebres, sigue haciendo la interpretación del hombre español que ha sido escrita por siglos. Como explica Judith Butler, “as performance which is performative, gender is an ‘act,’ broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority” (“Performative” 528). En otras palabras, la representación de género de Daniel no sólo abarca su acto, el cual ha sido repetido por siglos, sino

que también abarca las ideas sociales que se construyen sobre él, como son las ideas preconcebidas que Viena tiene de su esposo.

Sin embargo, las acciones de Daniel no son tan hegemónicas como las quiere ver Viena. Por el contrario, la película presenta sus actos igualmente contradictorios o en tensión. Por ejemplo, aunque hay varios detalles de su parte que insinúan un interés genuino por su esposa y su trabajo –como leer la obra teatral después de la pelea, invitarla a almorzar para hablar del estreno y de la obra o pensar en su regalo de cumpleaños–, estos mismos revelan una contradicción y dejan ver en Daniel al hombre frío y racional a la hora de encontrarse con su esposa. Así, de la invitación sólo queda otra discusión con Viena y, de su interés en la obra, sólo queda un mal sabor entre los dos, pues Daniel no logra entenderla y se siente atacado por ella. Otro ejemplo de estas contradicciones que se manifiestan en los actos de Daniel es el hecho de que, aunque siempre defiende la independencia y la forma de ser de Viena frente a los miembros de la familia de la protagonista, en su vida personal no deja de criticar su forma de ser y su trabajo. Solamente al final de la película sus palabras reproducen, sin ningún tipo de contradicción, el interés, el respeto y el amor que siente por ella, acto que ocurre específicamente en el momento en que es capaz de repetir las palabras que Viena siempre ha esperado de él. Es decir, cuando Daniel pronuncia las palabras con que el personaje de Vienna responde a la solicitud del cowboy en la película de *Johnny Guitar*, palabras incluidas igualmente en la obra de teatro que Viena ha escrito: “Yo siempre te querré.” De esta forma, la película presenta las contradicciones que se dan al interior de este hombre contemporáneo, encasillado en el acto del hombre machista y controlador, pero que, a su vez, interpreta otras líneas que no pertenecen al acto del hombre tradicional. No se puede desconocer el hecho de que a través de las luchas feministas se abrieron también para el hombre formas diferentes a la hegemónica.

Consecuentemente, en *Pretextos* no sólo se muestran las negociaciones y conflictos al interior de la representación del género de la mujer, sino también al interior de la interpretación del hombre.

Aunque no se puede ignorar que Daniel termina teniendo una relación sexual con una mujer que aparentemente es más tranquila, como la misma Viena se lo ha insinuado, el acto se plantea igualmente contradictorio. De un lado, es verdad que Daniel actúa como se espera que lo haga un hombre cuando una mujer lo besa y lo acaricia, es decir, teniendo relaciones con ella. De otro, la escena se muestra con un tono animalesco, no en el sentido del deseo de los personajes, sino en la presentación del instinto de conservación de Eva, la enfermera con quien Daniel tiene el encuentro sexual. Permítaseme explicar un poco esta afirmación. En primer lugar, a diferencia de lo que cree Viena, Eva no es una mujer tranquila o tradicional. Por el contrario, es un personaje con una gran depresión y que padece insomnio, pero a la vez totalmente racional, calculadora, firme en sus decisiones y también profundamente amorosa y preocupada por los demás. Con el fin de suicidarse, Eva roba las pastillas que dejan los pacientes del hospital. Cuando Daniel la visita en su casa con el único fin de recuperar las pastillas y hablar sobre su insomnio, Eva, como un animal en peligro, lo aborda instintivamente de una manera sexual. Aunque este acto pudiera ser interpretado como su último intento de recuperar un sentido o encontrar un pretexto para seguir viva, la película no lo presenta así, ya que, al día siguiente, Eva decide llevar a cabo su plan y se suicida. Dentro de la escena sexual, Daniel parece estar representando el diálogo que Viena presupone de él al esperar verlo involucrado en una aventura. Esto lo sugiere la escena inmediatamente posterior al encuentro sexual, la cual muestra al personaje de Dmitri en la obra teatral reflexionando sobre sus aventuras amorosas: “Supongo que nunca pensé que las mujeres que he tenido a lo largo de los años fueran trofeos. No, eran más bien aventuras volátiles.” No obstante, el personaje de Dmitri no es un espejo de Daniel, para quien el encuentro con Eva no ha

sido una aventura. Aunque es indudable que Daniel ha actuado como un hombre hegemónico interpretando el texto que se espera de él –“The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene” (Butler, “Performative” 526)–, su confusión, su imposibilidad de hablar y su disgusto hacia su propio acto demuestran que en su representación del género hay fuertes tensiones, así como las hay en la representación femenina de Viena. En otras palabras, aquello que se espera de Daniel en cuanto hombre hegemónico es que, como Dmitri en la obra teatral, sienta o vea su relación con Eva solamente como una aventura más de su vida, sin trascendencia. Sin embargo, Daniel no es como Dmitri y se encuentra desconcertado, confundido, no sólo con relación a Eva, quien desaparece de la cama inmediatamente después del acto amoroso y al día siguiente en el hospital evita hablar con él sobre lo ocurrido, sino también frente a su esposa, con quien se niega a hablar, puesto que él mismo no entiende lo que ha ocurrido. Es más, la constatación de haber tenido una relación les muestra a ambos, Viena y Daniel, que una aventura no soluciona nada para ellos ni los hace felices. Por el contrario, este hecho los enfrenta consigo mismos y los obliga, finalmente, a salir de la ceguera que domina su relación y a empezar a comunicarse.

De otro lado, el problema de Viena se refleja más claramente a través del personaje de Marta, la actriz de la obra teatral que dirige aquella. Como afirma Ricardo, el actor de la obra, Marta no actúa bien porque no es capaz de sentir, entender e interpretar lo que vive su personaje, Ana. Además, Ricardo dice que Marta es incapaz de seguir las instrucciones que Viena le da para interpretar su papel. Para Viena, como directora, Marta podrá llegar a abordar el personaje de Ana en el momento en que sea capaz de seguir la técnica de transferencia y depositar sus propias emociones en él. De hecho, Marta solamente es capaz de empezar a dar credibilidad a su personaje cuando vive fuera de la escena lo que ocurre dentro de ella, es decir, cuando tiene,

como Ana, una aventura con su compañero de escena. Se evidencia que Viena se basa en la teoría de interpretación de Stanislavski, que consiste en hacer creíble al personaje a través de las propias vivencias del actor. Por ello, es ella misma quien le pide a Ricardo que le ayude, fuera y dentro de escena, con Marta, ya que la actriz no sólo es incapaz de recordar todos sus parlamentos, sino de entender lo que ocurre realmente en la historia de su personaje. De hecho, si hay un personaje en la película que interprete cabalmente el papel hegemónico de la mujer, es Marta, ya que ella, como su personaje Ana, necesita del hombre tanto para poder hacer creíble su personaje como para poder sentirse bien en su papel de mujer que necesita gustar y seducir.

Paralelamente, como actriz de su propia vida, Viena tampoco interpreta un buen papel, ya que se encuentra en una tensión constante. Por ejemplo, cuando se deja llevar por sus emociones y desahoga toda su frustración en su esposo. Con este tipo de expresión –que ella misma solicita, en calidad de directora de teatro, de la actriz Marta–, Viena interpreta la imagen de mujer hegemónica, la histérica que sólo sabe transmitir sus frustraciones a través de gritos, chillidos y reclamaciones, como se lo dice su esposo durante de la primera discusión. Sin embargo, Viena detesta y refrena a este personaje histriónico cuando está fuera del escenario de su intimidad, es decir, en los momentos en los que interpreta a la mujer racional, irónica e independiente. A diferencia de Marta, quien encuentra una salida para su personaje al expresar sus propias emociones en escena, Viena no sigue sus instrucciones como directora y censura, desde afuera, a la actriz de la intimidad por mostrar su debilidad. Si bien es cierto que en el nuevo milenio los actos que interpreta la mujer independiente ya no son castigados a nivel legal, también es cierto que a nivel emocional y social existen todavía limitaciones y restricciones para este tipo de mujer

feminista a la que se le acusa de haberse masculinizado y de perder su esencia femenina,¹²⁰ lo que produce, permanentemente, una tensión como la que se manifiesta en la película.

Esta tensión aparece trazada en *Pretextos* entre el rol de mujer feminista de Viena y su inseguridad, y lleva a que la protagonista rechace y censure constantemente sus propios sentimientos. Cuando los expresa, no se muestran de una manera natural, sino que aparecen exagerados e histriónicos. La crítica de la película no se dirige, entonces, a la mujer hegemónica o a la feminista, sino a la censura y autocensura –existentes aún en nuestros días– de un acto que permita la interacción de ambas expresiones. En otras palabras, la película muestra la necesidad de una redefinición de los parámetros ideológicos sobre la mujer, como lo mencionaba Moreno-Flrido. Así como Marta –la actriz– necesita basarse en sus emociones para interpretar mejor su papel, como lo indica el estilo de dirección de Viena, así también Viena –la feminista– necesita de su propio proyecto de dirección para interpretar el acto completo de la mujer contemporánea que ella representa. Consecuentemente, mientras Marta y, especialmente, Viena no sean capaces de asumir sus sentimientos como estrategia interpretativa para representar el acto, seguirán siendo malas intérpretes, lo cual se refiere, en el caso de Marta, a la obra teatral y, en el caso de Viena, a la obra teatral de su propia vida.

En resumen, las líneas del acto del género que interpretan los personajes yuxtaponen las actuaciones y diálogos de generaciones anteriores a los actos de una generación que lenta e imperfectamente viene escribiendo su propia historia e interpretando y negociando su propia idea de género. Sin embargo, esta reescritura presupone, como lo muestra la película, incompreensión entre los personajes e insatisfacción y soledad en cada uno de ellos, como lo recuerdan las palabras de Alfredo Bryce Echenique: “La comedia del Amor contemporáneo escenifica las

¹²⁰ Este es el caso, por ejemplo, de los personajes de Andrea en *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y de Carmen en *El pájaro de la felicidad* de Pilar Miró.

contradicciones de cada ser, pero sin llegar a resolverlas. Y en cada acto, dos personajes hablan de una misma soledad, pero cada uno con sus preocupaciones” (26). La crítica de la película apunta, entonces, a la necesidad de construir una forma en la que no necesariamente se tengan que eliminar las líneas sobre las emociones en la construcción ideológica tanto de la mujer como del hombre contemporáneo.

Ahora bien, en este cuestionamiento sobre la interpretación de los géneros que presenta la película, el espacio de la intimidad adquiere también características teatrales. Como explica Eva Baeza (co-guionista) en el programa de televisión *Sala 33*, la idea de la película consistía en “presentar la vida como si estuvieses mirando una obra de teatro y al mirar la vida desde afuera, ver cómo cambia la perspectiva, cómo te das cuenta de cosas que cuando estás adentro no las ves igual” (“Els *“Pretextos”*).¹²¹ Por ello, sólo en la medida en que los personajes, de manera paulatina, se hacen conscientes de que su vida es como una obra teatral en la que están interpretando su papel a ciegas, son capaces de empezar a resolver el drama de su vida. Al presentar desde la primera escena la casa como un espacio teatral, Munt señala que el drama del hombre contemporáneo está ubicado precisamente en la intimidad y que aquello que se problematiza son las relaciones que se dan al interior de ella.

Así, por medio de los decorados y el uso de una cámara, Munt convierte el espacio tradicional de la intimidad, la casa, en un espacio escénico tipo proscenio. Por ejemplo, el escenario donde Viena y Daniel actúan la mayoría de sus diálogos está constituido por el baño y el corredor del vestidor. El escenario está dividido en dos partes: el baño (tres cuartos del espacio escénico) con las tres paredes clásicas del teatro –izquierda, derecha y fondo– y, un poco más elevado que el resto de la casa, el vestidor (un cuarto del escenario), que está separado por la pared derecha del baño (desde la perspectiva del público). De esta manera, la cocina y la sala,

¹²¹ La traducción del catalán de las palabras de Baeza es mía.

frente al escenario, son el espacio focal del público donde están ubicados Lucas, el hijo de Daniel a quien no vemos inicialmente, y el espectador de la película. De otro lado, los actores –Viena y Daniel– entran y salen por las puertas laterales del baño, desde donde el público puede ver únicamente el corredor –al que se dirigen Viena y Daniel en algunos momentos de la discusión o donde ella se queda para aislarse–, sin poder ver el dormitorio –a donde se dirige Daniel y desde donde se escucha algunas veces su voz–. Ahora bien, mientras el diálogo que interpretan señala desde el inicio los problemas de la pareja, la incapacidad de ambos de entender los temores o las necesidades del otro, la soledad que sienten y la falta de aceptación del trabajo que cada uno desempeña, la cámara permanece inmóvil, pasando sutilmente de un plano americano a un plano entero, el cual lleva a que el espectador de la película asuma el papel del público teatral dentro del drama íntimo que representan Daniel y Viena. En entrevista con Àlex Gorina, en *Sala 33*, el mismo director de fotografía, David Omedes, lo describe certeramente: “La casa es como el teatro, y el teatro es como la casa. La cámara no se mueve, la cámara los congela, haciendo los diálogos más dolorosos. Cada frase es convertida en un pozo” (“Els *Pretextos*”).

En palabras de Walter Benjamin, de modo contrario a la experiencia del teatro, en una película la cámara no necesita respetar la interpretación de los actores como un todo:

Guided by the cameraman, the camera continually changes its position with respect to the performance. The sequence of the positional views which the editor composes from the material supplied him constitutes the completed film. (228)

Sin embargo, la cámara inmóvil de *Pretextos* crea, inicialmente, la sensación ficticia de libertad no sólo de los personajes, sino también de la propia mirada del espectador. Los efectos cinematográficos se reducen al mínimo, hay pocos cortes y la cámara permite que los actores interpreten su papel y se muevan dentro del escenario sin guiar la atención del espectador. No

obstante, como explica Benjamin, con el uso de acercamientos y alejamientos de la lente, un director puede guiar sutilmente la mirada del espectador, y así Munt enfatiza la soledad y la impotencia que siente el personaje femenino dentro del drama. Es más, el único momento en que la cámara se acerca con un primer plano al personaje femenino es exclusivamente para enfatizar la insatisfacción que éste siente en su relación: “No sé qué estamos haciendo juntos. No sé qué coño estamos haciendo juntos.” Se podría sugerir, entonces, que la llamada mirada femenina, al menos en *Pretextos*, no se refiere o muestra una lectura *otra* –no patriarcal de la realidad–, sino un interés en observar y comprender especialmente aquello que vive la protagonista femenina.

Es importante, igualmente, mencionar que esta construcción del espacio escénico como un proscenio clásico es desmontada en la misma escena fílmica a través de dos elementos. Primero, la cámara deja ver en el lado derecho del escenario la presencia de un micrófono, lo que crea la idea de que algo externo y sorpresivo, del orden fílmico, ha entrado y quebrado a su vez la ilusión del mundo teatral. Segundo, Viena rompe la cuarta pared al salir del escenario del baño y acercarse hacia el público y también hacia el micrófono, donde, más adelante, en la escena, se ve que Lucas se encuentra grabando la conversación de la pareja. En su teoría sobre el efecto-A, Bertolt Brecht señala: “It is of course necessary to drop the assumption that there is a fourth wall cutting the audience off from the stage and the consequence illusion that the stage action is taking place in reality and without an audience” (136). De esta manera, al salir del escenario donde interpreta el papel de una mujer que está perdida –como Ana en la obra teatral y Marta en su intento fallido de interpretarla–, el personaje de Viena entra en contacto con Lucas, su público, evidenciando que aquello que ocurre en su espacio íntimo no es una obra, sino la vida misma. Munt pareciera retomar así la idea de Brecht con el fin de mostrar que no existe –al menos en el campo de la intimidad– tal división entre la obra que pareciera estar representando con Daniel,

donde la protagonista actúa como un personaje sin control, y la vida que lleva cuando está afuera de esta relación. El hecho de que, además de teatralizar los conflictos que tiene la pareja, también se grabe su discusión, enfatiza la falta de comunicación y/o la dificultad que experimenta el hombre contemporáneo no sólo para expresar sus necesidades –lo que genera una insatisfacción que lo lleva a sentirse profundamente solo e infeliz–, sino también para escuchar otra voz diferente a la propia. Como sostiene Bryce Echenique:

Hoy se habla de comunicación. Es una palabra que todo el mundo tiene en los labios y que supone un “emisor” y un “receptor.” Pero lo que tenemos es el uno sin el otro. No hay intercambio. La comunicación consiste en dos monólogos, y no en un diálogo. (34)

Finalmente, me gustaría sugerir que no son las palabras de la mujer hegemónica de la primera escena ni tampoco las palabras calculadoras e irónicas de las escenas posteriores las que nombran el drama real de la película. Tres oraciones: “La palabra maldita es: insatisfacción,” “Uno es feliz hasta que sabe que puede serlo más” y “El instinto nos salva o nos condena” están escritas en la pared del estudio de Viena y son enfocadas en repetidas ocasiones con un primerísimo plano. De hecho, las tres afirmaciones acentúan el tono melancólico y depresivo que caracteriza a la película, ya que no se puede olvidar que *Pretextos* pone en escena ambas experiencias desconsoladoras, el amor imperfecto y el suicidio. Considero, por ello, que el uso de dos estéticas teatrales, una que busca crear la ilusión del teatro como un mundo real y otra que, fundamentalmente, quiebra esta ilusión y hace partícipe de forma directa al público, pretende hacer reflexionar e incitar al público cinematográfico a asumir una posición activa frente a su vida. En otras palabras, la directora muestra que el drama que vive la mayoría de los seres humanos en su intimidad es el de la insatisfacción y la soledad, pero aboga, con su película,

porque cada quien encuentre su pretexto y se aferre a la vida. Como sostiene la misma Munt: “Opto por el amor imperfecto, por los pretextos, por los que sean” (“Silvia Munt reivindica”). Esta mirada ofrecida por *Pretextos*, diferente de la tradicional, no sólo se crea a través de las imágenes teatrales que congelan las emociones –pero que a su vez invitan a dar un paso adelante–, sino también por medio del sonido, como pasaré a mostrar en el siguiente apartado.

4.3 El teatro como catalizador

Con el fin de referirme al papel protagónico que desempeña el teatro en *Pretextos*, me gustaría hacer una brevísima alusión a la situación cultural de Cataluña entre 1995, año en el que se inicia la construcción del Teatro Nacional de Cataluña, y 2008, momento en que *Pretextos* es puesta en las salas comerciales. Llama la atención que durante este periodo hayan surgido cinco películas de directores catalanes, cuatro de ellas dirigidas por mujeres, en las que el tema del teatro es central: *Costa Brava* (1995) y *Séviigné* (2004) –dirigidas y escritas por Marta Balletbò-Coll–, *El patio de mi cárcel* (2008) –dirigida por Belén Macías–, *Pretextos* (2008) –dirigida y co-escrita por Silvia Munt– y *Actrices* (1998) –dirigida por Ventura Pons, basado en la obra teatral de Josep Maria Benet i Jornet. Es más, llama la atención que sólo otro director español, el madrileño Achero Mañas, haya realizado una película sobre el teatro, *Noviembre* (2003), durante estos mismos años. Me parece importante, entonces, intentar explicar este hecho, ya que concierne esencialmente al análisis de *Pretextos*, pues en la película tienen un papel protagónico tanto lo teatral –en la intimidad y en la obra teatral– como la exploración escénica, lo cual, desde mi perspectiva, tiene una relación directa con la situación del teatro en Cataluña.

La década de los noventa es un momento particularmente floreciente para la comunidad catalana tanto a nivel económico como a nivel de la presencia internacional de su cultura, historia

y propia identidad. Sin embargo, como señala Moreno Florido, la llegada al poder del Partido Popular a inicios de esta década promueve, entre otras cosas, “una idea centralista de España” (32), que refuerza la necesidad de la Generalidad de Cataluña de conservar y promover su propia identidad. La presencia del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) desde 1995, cuando empieza su construcción, ha actuado como un símbolo efectivo de la identidad, la cultura y la lengua en las artes escénicas, pues los ejes fundamentales de su proyecto artístico han sido la “revisión y actualización del patrimonio teatral catalán y universal” y el “impulso y apoyo a la dramaturgia contemporánea catalana” (“Proyecto”). Además, uno de sus objetivos principales consiste en “impulsar la lengua catalana, potenciando su uso en las artes escénicas, dentro y fuera de los territorios de habla catalana” (“Misión y objetivos”). De igual importancia, el TNC se ha propuesto como misión llegar a la familia y a un público amplio y diverso, y “ser un instrumento esencial para acercar, mediante las artes escénicas, la cultura y la lengua a la ciudadanía que aún no se ha incorporado plenamente a ellas” (“Misión y objetivos”). Es entonces probable que esta atmósfera de apoyo al teatro por parte de la Generalidad haya favorecido el surgimiento, entre 1995 y 2008, de estos proyectos cinematográficos de directores catalanes que reafirmaban, igualmente, la importancia del teatro, no tanto a nivel de la construcción de la identidad de un país, sino como medio para la construcción y difusión de la voz de sus propios autores. En otras palabras, me gustaría sugerir que el uso del teatro, especialmente en *Pretextos*, cuyo tema central es tanto la teatralización como la experimentación teatral, puede entenderse desde dos perspectivas. De un lado, como un influjo de ese interés general de la comunidad catalana por promover el teatro y todas las formas que hablen de él en pos de promover una individualidad nacional y cultural. De otro lado, también puede tener su origen en la necesidad de encontrar un instrumento que, como espejo, permita a las directoras y autoras cuestionar visualmente su papel

en la sociedad del nuevo milenio, como lo hace efectivamente Silvia Munt en *Pretextos*. Con el fin de explorar el uso del teatro como elemento catalizador dentro de la película, me propongo enfocar este análisis desde cuatro ángulos: el espacio arquitectónico del teatro o espacio escénico en el cual se pone en escena la obra teatral, los diálogos de la obra representada, el público que observa y comenta la obra y, finalmente, los medios cinematográficos –cámara, montaje– con los cuales se aborda la representación teatral.

El uso del espacio escénico en la obra teatral que presenta *Pretextos* es, sin duda, uno de los aspectos más llamativos de la película, ya que muestra un teatro arriesgado e intimista que, debido a su estructura física, deja en posición de vulnerabilidad tanto al actor como al público. Diferente de los espacios escénicos tipo *proscenio* –en los que se ubica al público frente a un escenario elevado y delimitado por un arco o boca que abre y cierra a través del telón principal–, Silvia Munt propone un espacio escénico que une las graderías de un teatro tipo *arena* –en el cual la acción ocurre en el centro de la sala, rodeado por el público que se halla en las gradas–, con un escenario tipo *caja negra* –en el que los actores se encuentran a nivel del suelo–. Así, en un cuadrado delimitado por graderías similares a las de un campo deportivo o las de un concierto itinerante de música popular se sitúa al público en gradas rudimentarias e incómodas (como lo señala el mismo público de la obra teatral), mientras a los actores se les ubica al nivel del suelo. Aunque desde las graderías se pierde la perspectiva horizontal o línea focal entre el público y el escenario –lo que crea la sensación en cada miembro del público de que la acción sólo está ocurriendo para él, como se ve en *Todo sobre mi madre*–, desde la perspectiva de la gradería cada uno tiene una perspectiva privilegiada. Sin embargo, esta posibilidad (cinematográfica) de observar la reacción inmediata del público ante la obra no es utilizada en *Pretextos*, como sí ocurre en *Todo sobre mi madre* o en *Los farsantes*. De hecho, aunque durante la obra la cámara

muestra rápidamente a los espectadores, sólo enfoca en detalle y de manera repetida las reacciones de Viena, ya que, como mostraremos más adelante, ella es el verdadero público de la obra teatral.

Con este tipo de espacio escénico experimental en el que desaparece la cuarta pared, se quiebran los límites y la distancia entre el actor y el público. También por medio de la decoración minimalista de la obra, una alfombra, una silla y las paredes negras de la sala, la directora busca no sólo reforzar la atmósfera de intimidad de la obra teatral, sino también suprimir todo obstáculo que distraiga al público de la interpretación de los personajes. Es más, este tipo de escenario es a su vez un instrumento para poner en tensión la idea de realidad desarrollada en el teatro tradicional, ya que el espectador está llamado a imaginar los espacios y a prestar toda su atención tanto a los diálogos como a la interpretación de los actores. De esta manera, el cuerpo de éstos se puede leer tanto en un medio interpretativo como en el elemento predominante de la decoración. De hecho, en la película la obra teatral carece de artificios, no hay música ni efectos de sonido y la luz es casi siempre directa y suave, con lo que resalta el cuerpo de los actores, directamente o en sus sombras. Por su parte, el vestuario se reduce a una expresión mínima, puesto que, en la mayoría de las escenas, los cuerpos están semidesnudos o, en algunos momentos, Ana lleva un vestido blanco, vaporoso, y Dmitri, un pantalón y un saco negros. Esta presentación del cuerpo y del espacio al desnudo señala el afán de la directora de mostrar una historia en su estado más natural, es decir, una historia donde los únicos protagonistas sean los sentimientos y emociones de los personajes, y no sus acciones ni sus ideas.

Desde esta perspectiva, se podría pensar que la obra, como la película, presenta una mirada femenina, ya que tanto Viena, la directora de la obra, como la misma directora cinematográfica, Silvia Munt, aspiran a enfrentar a los actores y al público con los sentimientos

que experimentan los personajes de la obra y de la película. Por añadidura, en el caso de Viena, su posibilidad de sentir a través de los actores la frustración en cuanto al futuro de su relación y, a su vez, la pasión y la compasión que sienten el uno por el otro, le permite mirar y entender desde afuera los problemas de su propia relación y confirmar su amor por Daniel. De esta manera, aunque ni el público ni Viena experimentan una catarsis al modo de la tragedia clásica, a través de la obra pueden verse a sí mismos como si estuviesen frente a un espejo y comprender mejor sus problemas.

Sin embargo, como la misma Viena menciona en el pre-estreno, este tipo de teatro está todavía en construcción. Señala, así, no exclusivamente el estado físico del teatro –el cual se ha tenido que rehacer–, sino también el estado de la obra, de la experimentación que se pretende realizar con los actores. El problema de dirección de Viena es que, en la opinión de uno de los actores, Ricardo, su directora “elige mal.” De hecho, Ricardo le nombra concretamente dos de sus problemas principales de dirección. En primer lugar, Viena ha hecho una mala elección a nivel del espacio escénico, pues el teatro “es sordo” y el espectador no puede escuchar bien a los actores. En segundo lugar, Viena también ha hecho una mala elección a nivel de reparto, puesto que Marta, la actriz femenina, es una pésima actriz, incapaz de representar en escena los sentimientos del personaje. Si se tiene en cuenta que el sentido experimental de la obra se basa, esencialmente, en el protagonismo de los diálogos, ambos aspectos, la acústica y la actuación, son fundamentales para que la obra tenga éxito. De otro lado, también Marta pone en duda la capacidad de dirección de Viena. Por ejemplo, sostiene que el público, como ella, no va a entender lo que ocurre en escena, pues todo es muy abstracto: “Perdona, pero yo no entiendo. Esto no lo va a entender nadie. Me siento absolutamente ridícula, no sé dónde mirar, no sé qué estoy haciendo. ¿Estoy llamando a mi perro sin saber dónde mirar? Lo siento, pero no me sale.”

Si la interpretación y la fuerza de las palabras son el centro mismo de este tipo de teatro experimental que, de un lado, quiere mostrar el drama humano de una forma transparente y, de otro lado, procura tener una comunicación certera, sin artilugios técnicos, con el público, la película muestra que ambos objetivos fallan en la obra. Como en el drama representado en casa, las palabras de la obra teatral se lanzan, pero el interlocutor no logra captar el mensaje, lo que sugiere que en el espacio laboral y creativo, al igual que en el espacio de la intimidad, Viena no consigue controlar aquello que quiere expresar. Además, la película evidencia que las palabras tanto del diálogo teatral como del diálogo personal no logran un eco ni en el público de la obra ni en su esposo. En suma, Viena no logra comunicarse efectivamente en ninguno de los dos escenarios.

Desde otra perspectiva, la película muestra que el contacto con el espectador es deficiente, no sólo a causa de los problemas ya mencionados, sino también porque el teatro es incómodo, demasiado pequeño, y porque el mensaje de la obra no produce ni entretenimiento ni satisfacción, como le dice su hermano a Viena al final de la obra: “A ver cuándo montas un musical, esto es insoportable, que para dramas tenemos el telediario... Además con este calor, se me ha quedado el culo cuadrado... ¿Y qué, no había cojines como estos del fútbol?” Asimismo, el mensaje tampoco es claro para el público, como lo menciona otro de los invitados al pre-estreno, quien comenta que, aunque no entiende de qué va la obra, le pareció mucho mejor que la última obra teatral a la que asistió porque al menos en la obra dirigida por Viena pasaba algo. Es claro que a Viena no le interesa montar una obra que guste o que se venda. Su teatro, independiente y experimental, es ante todo una autorreflexión, una forma de entender su vida. Aunque no es indiferente a los comentarios del público –como lo revela su conversación con Lucas, al preguntarle qué ha comentado la gente–, siente que éste “la mayoría de las veces aplaude por

compasión” y casi nunca entiende lo que se quiere decir y mostrar. De hecho, Viena afirma que esperar que al público le guste una obra y que aplauda “es como esperar que te quieran,” lo que para ella “es humillante,” como lo es tener que pedirle a su esposo que entienda sus miedos y necesidades. Consecuentemente, la película muestra que la inseguridad o las tensiones no sólo ocurren al nivel de lo privado, sino también a nivel laboral, lo que demuestra, nuevamente, que el teatro funciona como un espejo que refleja las dudas y sentimientos de la protagonista.

La intimidad que se busca para narrar “una historia de amor adúltera sin la cual les sería muy difícil sobrevivir” a los personajes¹²² es cuestionada por el público, y únicamente Lucas, quien graba todos los sonidos –de la obra y de las críticas– la aprecia como un buen trabajo. De la misma forma en que actúa en la intimidad de su casa, también en el teatro Lucas habla muy poco, pero escucha y graba todo aquello que le ayuda a comprender fácilmente la esencia de los problemas. Como el coro griego, Lucas sabe lo que ocurre a los personajes, mas no porque conozca su destino o porque su función sea la de enseñar al público cómo debería responder ante los hechos que se presentan en el drama, sino porque es el único que realmente quiere aprender a escuchar y escucha. Como afirma la misma Silvia Munt: “Hoy en día miramos mucho y escuchamos poco” (Bertrán). Lejos de ser, entonces, un personaje desorientado o un *freak* obsesionado con el sonido, como lo menciona Javier Cortijo, Lucas es el personaje más sensible y centrado de todos, ya que es el único que está dispuesto no sólo a capturar el sonido de las palabras, sino también a devolverles su fuerza y su sentido –por ejemplo, cuando le regala a Viena un disco hecho por él en el que mezcla las palabras de la discusión de la pareja, las críticas de la obra teatral y la canción de *Johnny Guitar*, que ha marcado la vida y la relación de Viena. Pese a que Lucas considera un acierto el trabajo de Viena en la noche del estreno, sus palabras no

¹²² Esta explicación sobre la obra la ofrece el personaje de Viena en una entrevista radial que le hacen el día siguiente del estreno.

revelan si ha comprendido o no el sentido de la obra. No obstante, en la escena en que Viena y Daniel escuchan el vinilo que Lucas le ha regalado a Viena para su cumpleaños, se hace claro que ha entendido perfectamente el sentido de la obra, ya que se escuchan justamente las palabras de Ana recordándole a Dmitri lo afortunados que son de poder amarse, aun con todas las dificultades que sortean para vivir ese amor. Considero que si bien Lucas forma parte del público, su función principal en la película es más bien la de un personaje metafórico, aquel que nos recuerda el poder del sonido y el significado real de las palabras en un mundo confundido en medio del ruido, los gritos y los reclamos, como les ocurre a los protagonistas.

De hecho, sólo en el momento en que Viena y Daniel se oyen a sí mismos a través de este vinilo, la película muestra que empieza a darse un cambio en su relación, ya que dejan de ser actores de su drama personal para convertirse en un público a la escucha y, posteriormente, al final de la película, en seres que dejan su mutismo y actúan para resolver sus vidas.

Consecuentemente, en el momento en que el sonido, los diálogos y la acústica logran no ser artificio, sino el elemento protagónico, la representación personal empieza a desenvolverse naturalmente y Viena y Daniel empiezan a resolver, finalmente, sus problemas. La importancia concedida a las palabras en la obra teatral, al diálogo, a la comunicación entre los personajes teatrales es, entonces, la base para lograr una conexión auténtica entre los personajes de la película. Ambos necesitan oírse desde afuera, como si estuviesen en una obra teatral, para lograr entender sus problemas y también para poder reírse de ellos. En resumen, el hecho de oírse a sí mismos y mirarse como en un espejo a través de esos diálogos grabados por su hijo permite no sólo una especie de catarsis o limpieza en ambos, sino que también les deja mirarse de nuevo como seres que se aman, pero que no lograban, hasta este momento, escucharse. La catarsis no se

consume, entonces, en el sentido de entendimiento del propio destino, sino de re-conexión y reconocimiento del otro.

Si he sostenido que Viena es el verdadero público de su propia obra, actuando como el emisor y el receptor de la obra teatral, es porque solamente ella, en el curso de la película, parece entender el sentido de la obra y, a partir de ésta, los problemas de su propia relación. En la entrevista radial, por ejemplo, Viena responde una de las preguntas diciendo que aquello que “todos buscamos es la felicidad,” que es justamente lo que hacen los personajes de la obra. Sin embargo, Viena sabe que no es feliz y, al adaptar y poner en escena “La señora del perrito” de Chéjov, busca clarificar aquello que en su vida es incapaz de ver: cómo lograr la felicidad a partir de un amor imperfecto. Es más, mientras que, como directora, entiende cómo el amor da sentido a la existencia de sus personajes y les ayuda a seguir en su vida ordinaria, en su propia vida no se siente afortunada de poder amar, como sí lo experimenta el personaje de Ana. Por el contrario, Viena está perdida como Marta, la actriz, y camina por el escenario de su vida privada sin saber lo que busca o hacia dónde mirar. Se evidencia, entonces, que la vida de Viena –su drama afectivo con Daniel– se halla, como la obra teatral, igualmente en construcción.

Ahora bien, a nivel técnico, especialmente por medio de la cámara, la película enfatiza también el papel de Viena como público. Si bien, para captar la teatralización de la intimidad, la cámara permanece inmóvil con el fin de congelar las acciones y enfatizar la desazón espiritual de los personajes, al presentar las escenas teatrales se hace activa, de manera que, como lo menciona el director de fotografía, pareciese que el público estuviera rodeando a los personajes (“*Els Pretextos*”). Además, la cámara se utiliza en algunos momentos como si fuese la mirada de Viena al observar la obra y, en otras ocasiones, como un ojo externo que busca mostrar las reacciones de este personaje. En otras palabras, la cámara funciona como una especie de resorte que muestra lo

que Viena observa –la obra, la interpretación de los actores–, pero que regresa a ella para captar sus reacciones. Consecuentemente, aquello que mira el espectador de la película no es el espectáculo completo de la obra, una puesta en escena libre que permita ver toda la acción, sino la obra a través del ojo de la directora teatral. También es cierto que, a partir del montaje, en algunos momentos se muestra solamente la actuación de los personajes o la cámara gira mostrando a los espectadores. Sin embargo, a la toma siguiente, la acción retorna generalmente a Viena. Mientras que, por ejemplo, en *Todo sobre mi madre* el público principal de *Un tranvía llamado deseo* es Manuela, y Almodóvar busca esencialmente mostrar sus reacciones, en la película de Silvia Munt Viena es el receptor de su obra y es ella quien en realidad “rodea” y acompaña a través de la cámara a sus personajes.

Es posible leer este énfasis que pone la cámara en Viena como la mirada crítica y nerviosa de la directora frente a su propia obra, interpretación que no descarto. Sin embargo, al intercalar las escenas en que se ven sus reacciones ante las palabras de los actores –por ejemplo, cuando al final Dmitri y Ana hablan de cómo viven como fugitivos– con la escena paralela de Daniel caminando embriagado por toda la ciudad como un fugitivo después de la muerte de Eva, la película enfatiza que la reacción de Viena –su dolor y nerviosismo ante el diálogo– es una consecuencia de las vivencias de su propia vida. Es importante aclarar que no se trata de que Viena se sienta ella misma como una fugitiva, como sí parece serlo Daniel en la toma mencionada, pero el hecho de enterarse la noche anterior de que Daniel ha tenido una aventura y que ahora su vida parece realmente estar en ruinas –como lo menciona también el personaje de Ana en esa toma– lastima severamente a Viena, lo cual logra captar ágilmente la cámara. Sin embargo, la obra teatral no es únicamente un espejo en el que se puede ver el personaje cinematográfico, sino que también actúa como catalizador que llama a la protagonista a

reflexionar sobre el valor del amor pese a todos los obstáculos que impiden la felicidad, como ocurre en la obra teatral.

“La señora del perrito” de Antón Chéjov narra la historia de amor entre Ana Sergeevna y Dmitri Gurov. Ana, casada dos años atrás con un oficial de San Petersburgo, visita la ciudad de Yalta con la ilusión de escapar, al menos temporalmente, de su vida ordinaria. Durante su estadía en el balneario, Ana entabla una relación amorosa con Dmitri, un hombre casado, con hijos y con una posición prestante dentro de la sociedad moscovita. Después de un par de meses, los dos vuelven a sus vidas normales con la intención de nunca volverse a ver. Dmitri, acostumbrado a sostener este tipo de relaciones, imagina que rápidamente olvidará a Ana, como lo ha hecho con las otras mujeres. Sin embargo, con el paso de los días, la presencia de la imagen de Ana empieza a atormentarlo y siente que nada de lo que vive en Moscú, su vida misma, tiene sentido. Finalmente, Dmitri decide viajar a San Petersburgo para buscarla. Aunque en su primer encuentro, en la ópera, Ana se rehúsa a estar con él por temor a ser vista por su marido y por toda la sociedad, confiesa a su amante que su vida sin él ha sido una tortura y promete ir a visitarlo a Moscú. Los encuentros entre los amantes se vuelven la vida misma de éstos. Con el tiempo, Dmitri se da cuenta de que se ha enamorado de Ana y de que, a diferencia de todas sus otras relaciones, Ana está realmente enamorada de él y no de una imagen o una fantasía. Sin encontrar solución, ya que viven encarcelados dentro de una sociedad en la que no se admite el divorcio, la pareja continúa viéndose indefinidamente a escondidas y llevando una vida doble en la que únicamente el amor les permite sobrellevar el peso de sus días y sentir su experiencia como algo excepcional. Para representar teatralmente la historia de Ana y Dmitri en su película, Munt selecciona tres escenas.

En la primera escena de la obra teatral vemos a Ana, desconsolada, después de haber tenido su primera relación sexual con Dmitri. En un principio, Ana intenta saber si Dmitri ha estado con muchas otras mujeres. Supone que, para él, ella es otra más y siente que no sólo ha traicionado la confianza de su esposo, “un hombre maravilloso, honorable y que la adora,” sino que también se ha rebajado a sí misma. En esta primera escena, el personaje de Ana es quien principalmente domina la escena, ya que las intervenciones de Dmitri solamente consisten en asegurar, de una manera indiferente, que él siente gran respeto por ella. Es claro, por las palabras y gestos del actor, que para Dmitri hasta este momento Ana sólo es una aventura más y se siente aburrido e irritado, como lo señala el narrador del cuento: “Le irritaba el tono ingenuo con que hablaba y aquellos remordimientos tan inoportunos; a no ser por las lágrimas hubiera creído que estaba representando una comedia.” El conflicto interpretativo se centra en enfocar la dualidad que vive el personaje femenino, quien pese a querer tener “algo mejor” en su vida, se siente a su vez rebajada. Los sentimientos que Marta debe interpretar en escena son de una enorme sutileza, ya que debe lograr mostrar que aunque Ana sabe que con esta aventura se ha convertido, dentro de la sociedad en la que vive, en una mujer vulgar a la que todos señalan y desprecian, no es la aventura lo que la rebaja ante sus propios ojos, sino el hecho de llevar viviendo varios años junto a un hombre al que considera un lacayo.

Así, la ambigüedad de sentimientos, la expresión de las diversas emociones que deben salir a flote en la escena, el olvido del parlamento en el punto en que el personaje debe decir “y lo que tú no sabes es que estoy casada con un hombre maravilloso y que me adora” son algunos de los retos que Marta debe asumir como actriz. Sin embargo, la cámara no se detiene en contemplar los detalles de la interpretación, puesto que en el momento en que Ricardo –siguiendo las instrucciones de Viena– se lanza sobre Marta cuando ella olvida sus palabras, la cámara se detiene

en Viena y en Lucas, quienes se encuentran detrás de las graderías observando y grabando la obra respectivamente. La escena de los actores teatrales queda como telón de fondo y, aunque se ve la reacción de Marta ante el abrazo sorpresivo y se escucha que, tal y como lo había previsto Viena, Marta puede decir su parlamento con la ayuda de Ricardo, lo prioritario en esta escena es el sonido. De un lado, Viena y Lucas hablan de las reacciones del público y de lo feliz que hace a Viena que Lucas esté a su lado. De otro lado, como un sonido de fondo, se escucha una reflexión final de Dmitri: “La vida auténtica tiene sus pequeñas decepciones y la vida decepcionante tiene sus pequeñas excentricidades.” La escena teatral muestra la soledad e inseguridad que siente Ana en un momento trascendental en su vida. Como Viena, Ana busca la comprensión de Dmitri, su compañía, pero, a diferencia de Viena, termina en los brazos de Dmitri, recuperando su felicidad, mientras que Viena abandona su casa queriendo escapar de sus problemas, sin hallar una solución.

Si bien el diálogo de esta primera escena teatral refleja la inseguridad de Ana, sus dudas surgidas en tensión con la sociedad, muestra también su determinación y el deseo de vivir una relación extramatrimonial que le saque del mundo mediocre en que vive. Aunque en la lectura de Viena, como en el cuento de Chéjov, Ana se ve en este primer momento como una mujer débil y hegemónica frente a Dmitri, debido a sus lágrimas, sus explicaciones innecesarias y su ingenuidad, sus acciones, por el contrario, muestran a una mujer capaz de romper con todas las convenciones y seguir únicamente su instinto. En la obra teatral, Viena quiere que Marta transmita este sentimiento ambivalente de mujer perdida pero a la vez segura de su decisión. De hecho, para Viena es esencial, como directora, que el espectador entienda que Ana necesita un amante y que en ello no hay ningún tipo de recriminación. Si, como he afirmado, el teatro funciona como un reflejo de sus pensamientos, sentimientos y dudas, resulta extraño, entonces, que posteriormente a

esta escena, en la conversación que Viena y Daniel sostienen en el restaurante, éste le pregunte si, en su concepto, para ser feliz se necesita tener un amante, como lo dice la obra. Es claro, por la conversación, que para Viena la idea “es excitante, aunque jodida,” como le contesta. Sin embargo, la película insinúa que la idea de un amante, para cualquiera de los dos, sería una excelente excusa para evitar entender sus problemas. Si hubiese un tercero, como lo hay posteriormente en su vida, para Viena sería mucho más lógico que su relación marchara mal, pues alguno de los dos habría perdido el interés en el otro. No obstante, sin este tercero, sin que alguno de los dos fracture la relación, es imposible culpar al otro, por lo que cada uno sería y es responsable de los problemas de la pareja. Por ello, la opción de un amante para encontrar la felicidad es una idea tentadora, como afirma Viena, como una forma de escape de la propia insatisfacción. Sin embargo, la película insinúa que la directora encuentra en la obra de Chéjov algo más profundo y vinculado a su propia experiencia que únicamente la historia de una infidelidad.

La segunda escena teatral, el monólogo de Dmitri sobre sus aventuras, ocurre paralelamente al encuentro entre Eva y Daniel. En este caso el uso del montaje paralelo enfatiza que ambas historias, aunque se desarrollen en distintos espacios, se relacionan temáticamente. Cinematográficamente, primero se muestra la obra y luego, en la escena siguiente, se enseña a Daniel y a Eva en la cama. Como ya se ha mencionado, Dmitri sostiene en este monólogo que para él las relaciones fuera de su matrimonio nunca fueron conquistas, ni jamás pensó en aquellas mujeres como trofeos, sino como compañeras de aventuras. Así como Ricardo cuando está fuera del escenario, Dmitri lleva su vida sin un sentido claro antes de conocer a Ana, ya que no se siente conforme ni consigo mismo ni con su esposa. Las aventuras amorosas le dan un pretexto para escapar de su vida ordinaria. Como el mismo personaje explica, para él estas relaciones son un

juego “no oficial,” complicado, peligroso, algunas veces aterrador, pero en su inicio siempre alegres y, ante la alegría, señala él mismo, nadie puede resistirse. Aunque en esta escena el personaje masculino es el único que habla y sus palabras parecen dirigidas sólo al público que se encuentra, literalmente, a su lado, haciendo las veces del confidente que no tiene dentro de la obra, Ana se encuentra desnuda durante todo el monólogo, acostada en el suelo. Esta posición inactiva y sugerente insinúa que Ana, en este punto de la obra, todavía es una aventura más para Dmitri, una distracción “alegre” que lo aleja de su propio vacío.

Mientras que el espectador de la escena teatral puede sentir que entre los personajes hay una profunda conexión, pues antes de empezar la obra Marta y Ricardo han tenido una relación sexual en los camerinos, lo que ha ayudado a dar credibilidad a su actuación –como lo señala Viena: “Gracias por tu ayuda Ricky. Todo era más creíble, pasaban cosas en la escena”–, entre Daniel y Eva no se ve ni conexión ni atracción física. La relación entre el médico y la enfermera corrobora el hecho, en la película, de que la felicidad no se encuentra en la infidelidad, pero no hay en ello una desaprobación moral. Por el contrario, lo que constata la película es el vacío en el que se encuentran los personajes. Para Daniel es claro que Eva no es una aventura, como lo es Ana, en un principio, para Dmitri –o Marta para Ricardo, o Ricardo para Marta–, pero tampoco es la pareja que busca. Cuando Viena lo confronta y le pregunta si finalmente ha encontrado a la mujer de su vida, Daniel le responde serenamente: “Hace tiempo la encontré.” De un lado, es obvio que Viena es incapaz de creer que Daniel quiera estar con una mujer como ella. De otro, es igualmente claro que Daniel no ha hecho mucho en su relación por mostrarle a Viena que la ama y la desea. Sin embargo, el hecho de que uno de los dos llegue a ser infiel, despierta en ambos la necesidad de luchar por el otro, como se constata al final de la película. Además, la infidelidad no

sólo le muestra que tal experiencia no es excitante, sino que es una experiencia profundamente desoladora y angustiante para los tres: Viena, Eva y Daniel.

La última escena teatral sucede ya casi al final de la película, el día posterior al cumpleaños de Viena y después de que Daniel descubre que Eva se ha suicidado. De las tres, esta escena es la más activa a nivel de la cámara y en ella se presta mayor atención no sólo al diálogo, sino también a la interpretación de los actores. La escena muestra un cambio definitivo en la relación. Pese a que Ana se siente profundamente disgustada porque ella y Dmitri no encuentran una salida a su relación y siente que la vida de ambos está en ruinas, ya que viven su amor como fugitivos y nunca podrán ser libres, para los dos este amor es algo que ha cambiado su vida. Es más, Dmitri se ha dado cuenta de que está enamorado de Ana y de que el amor que ella le profesa es un amor real, que no sublima ni distorsiona su imagen, sino que lo contempla tal y como es. De otro lado, el énfasis que las escenas anteriores prestaban a la pasión entre los amantes, a sus gestos y miradas, se convierte en esta escena en una expresión de gestos de complicidad, ternura, amistad y amor. Como señala Mark Purves, la naturaleza de este amor “is made possible first by indulging their mutual passion, then by transmuting this desire into compassion, creating a delicate balance comprised of a couple alert both to the physical and emotional needs of the other” (113).

En la película, el cambio de la relación que muestra la última escena no se produce solamente en Dmitri y Ana, sino también en Viena y Daniel. La noche anterior a esta escena, Viena y Daniel se han escuchado a sí mismos sin reproches ni gritos, a través del disco que Lucas le ha regalado a Viena. El momento en que la pareja escucha el disco recrea la primera escena teatral. Sin embargo, los personajes cinematográficos han salido del marco del escenario, el baño y el vestidor, y se sientan en la sala y el estudio, el espacio que era ocupado en la primera escena

por el público cinematográfico. Ya no como actores, sino como público que escucha atentamente un drama, se dan cuenta de que, entre los gritos y la incompreensión de ambos lados, se escuchan también los diálogos finales de la obra: “¿Te das cuenta de lo afortunados que somos?”, “¿Me querrás siempre, Dmitri?”, “¡Yo siempre te querré!”, al igual que las palabras de la canción de Johnny Guitar: “Maybe you are cold, but you are so warm inside/ I was always a fool for my Johnny/ The one they call Johnny Guitar” (Lee). Aunque en este momento ni Daniel ni Viena son capaces de hacer nada para acercarse y las palabras del disco de Lucas parecen producir sólo un efecto interno, durante la escena teatral se ha dado un cambio que produce acciones reales en ambos. Ella llama insistentemente a Daniel pidiéndole que la busque mientras se desarrolla la obra, y él, por su parte, llega al final de la obra y, si bien borracho, por primera vez durante todo el desarrollo de la película es capaz de decirle que la ama, repitiendo las palabras de Dmitri: “Yo siempre te voy a querer.” Así como en la obra teatral los personajes de Dmitri y Ana han encontrado una solución parcial a su amor por medio de la comprensión y la compasión hacia el otro, en la vida, Daniel y Viena logran finalmente acercarse amorosamente al otro: primero dentro del escenario teatral, poniendo punto final a la obra al decirse que se quieren y, posteriormente, en el escenario de su casa, dejando caer el telón al entrar juntos en su habitación y cerrar las puertas al público.

La obra teatral ha sido, pues, un catalizador que ha permitido al personaje protagónico vivir, a la par que sus personajes teatrales, un proceso interno devastador, pero del cual, finalmente, parece salir fortalecida. Sin embargo, no se trata de un final feliz. Por el contrario, como lo señala la directora en la entrevista con Juan Sardá:

Yo lo que he querido explicar es precisamente cómo se lo monta uno para cuando se ha instalado la rutina y ha pasado la pasión del principio. Es una situación a la que se enfrentan millones de personas en todo el mundo.

Es más, en el camino de autoconocimiento a nivel individual y como pareja ha quedado atrás la figura certera, pero oscura, de Eva. Lo que Viena logra comprender finalmente son las palabras que Ana le ha dicho una y otra vez a Dmitri durante la última escena y lo que Lucas ha grabado repetidamente para que Viena no lo olvide: “¿Sabes lo afortunados que somos?” El amor que nos presenta Silvia Munt en su película contiene esa misma melancolía y delicadeza que narra Chéjov en “La señora del perrito.” Sin embargo, como muestra igualmente la película, las circunstancias sociales, políticas y religiosas han cambiado radicalmente entre las dos historias y, en nuestros días, el divorcio y el suicidio son una alternativa posible, particularmente en la España del nuevo milenio, como le explica Eva en su despedida a Lucas: “A algunos les gusta el CD, a otros el vinilo y a otros, simplemente no les gusta la música.” Quizás a causa de esta misma libertad para actuar sea en nuestros días una tarea desgarradora y casi imposible, como lo muestra la película, conservar un amor que no fluye tranquilamente o luchar para encontrar un motivo para seguir viviendo. Sin embargo, como se lo dice Ricardo a Viena en un momento íntimo de amistad entre los dos, el amor, como el alcohol, la ficción o la pasión por un trabajo es esencialmente un pretexto. Éste no sólo ayuda a los protagonistas a seguir, a vivir, a luchar en un mundo cada día más solitario, sino que también invita al espectador a dejar de un lado su posición pasiva y buscar, como los protagonistas, su propio pretexto en la vida.

4.4 Conclusiones

En primer lugar, el teatro que muestra la película es, sustancialmente, una representación de un teatro experimental, intimista, de bajo presupuesto y de escasa o confusa conexión con el público. Sin embargo, este teatro, como la misma película, es muestra de una propuesta comprometida que pretende poner en escena los conflictos, emociones e incertidumbres del hombre contemporáneo, cuando éste sólo busca en el teatro, como en el cine, diversión, acción y, en algunos casos, una reflexión política o social. Es más, me gustaría afirmar que esta propuesta teatral y cinematográfica, liberal en su forma y expresión, aunque parece promover una imagen y un contenido hegemónico, es en realidad una propuesta sincera y visceral que señala, sin miedo al rechazo de las mayorías, las tensiones que se dan al interior tanto de las relaciones de pareja como de la representación del género que estos personajes exhiben.

En segundo lugar, cabe pensar, por ejemplo, que así como Almodóvar adapta sutilmente para su época *Un tranvía llamado deseo* en *Todo sobre mi madre*, permitiendo que Stella salga de su rol hegemónico y sea capaz de dejar a Stanley para empezar una nueva vida, sola con su bebé, también Munt podría releer la historia de Chéjov y hacer que la felicidad de Ana no sólo dependiese de su relación con Dmitri. Por ello, se podría argumentar que la adaptación del cuento en la obra de Viena crea una sensación ambigua en el público, ya que la obra parece o reforzar los valores hegemónicos o criticar los valores de una burguesía incapaz de actuar honesta y coherentemente con estos cambios. Sin embargo, si se considera que todos los elementos de la obra teatral –el espacio escénico, la actuación, los diálogos– muestran una aproximación experimental e intimista, es posible, entonces, sugerir que la propuesta de la directora es especialmente una crítica sutil hacia una sociedad en la que sigue imperando la doble moral, a pesar de los cambios sociales y políticos. No obstante, considero que, a nivel teatral, *Pretextos* no

cuestiona o redefine el texto original de Chéjov con la suficiente claridad, sino que continúa presentando a estos personajes como seres encadenados y sin alternativas. A nivel cinematográfico, por el contrario, la película subvierte el orden hegemónico y muestra, a través de la pareja de Viena y Daniel, no sólo la complejidad del amor, sino también una posible salida para los problemas que plantea una relación amorosa contemporánea.

En tercer lugar, quisiera señalar que el teatro y, sobre todo, la cinematografía de *Pretextos* son expresiones artísticas profundamente comprometidas con el ser humano y, en particular, con la mujer. A través de ambos medios, la directora le concede a la mujer, especialmente a la mujer española de un estrato social alto y educado, una voz y un espacio protagónico en el que su imagen se ve reflejada tal y como es hoy: laboralmente exitosa, independiente, segura de sí, pero también con rasgos hegemónicos. En otras palabras, necesitada de afecto, un tanto histérica y temerosa de sus propias decisiones. Me gustaría mencionar también que si bien es cierto que Bardem, Camus y Almodóvar han ayudado a construir una imagen positiva, abierta y desafiante de la mujer –en los tres casos a contracorriente con la de su momento histórico–, Silvia Munt no sólo contribuye a la concreción de esta imagen afirmativa y decidida, sino que también aporta un lenguaje visual cuya intención es subvertir la jerarquía entre el centro y lo periférico. En otras palabras, *Pretextos* aborda sin temor el espacio de la privacidad, de lo íntimo, de lo cotidiano. Es más, en su teatro y su cine no se busca ni culpar ni ignorar narrativamente al hombre, sino que se trata de señalar las tensiones, las inconsistencias que siguen existiendo al interior de la interpretación de los géneros.

Aparte de lo señalado, *Pretextos* busca mostrar un teatro y un cine marginal que, desde sus limitaciones escénicas y temáticas, cuestiona la hegemonía del teatro oficial que no admite o no quiere escuchar las historias que desafíen el *status quo*. Por ello, me gustaría sugerir, en cuarto

lugar, que la crítica de la película se dirige en contra de las grandes producciones y los espectáculos de entretenimiento que buscan sobreproteger al público y repetir fórmulas de éxito, sin asumir el riesgo que pueda entrañar una nueva obra o un nuevo dramaturgo o director de cine. Es por esta razón que la propuesta escénica de *Pretextos*, tanto teatral como cinematográfica, puede ser enmarcada en la categoría de teatro y cine independiente y vista como obra intimista, ya que exalta los conflictos psicológicos y el amor, a la vez que habla abiertamente del deseo y los sentimientos femeninos –lo que para ciertas miradas puede parecer “el striptease de una tortuga,” como formula Javier Cortejo su descripción de *Pretextos*. Sin embargo, hay en esta propuesta una independencia de pensamiento, reflejada en la realización teatral y cinematográfica, dispuesta a ser arriesgada, ya que lo teatral en *Pretextos* abarca un espacio más allá del espacio escénico para acceder y explorar la representación en el lugar de la intimidad y la privacidad.

Me parece importante destacar este último aspecto. Este rasgo intimista, personal, constituye una de las virtudes de la obra teatral y de la película, pero se trata al mismo tiempo de un gran riesgo. Si el teatro y cine no logran comunicarse con su público, sea éste un grupo selecto o una masa de millones de espectadores, se convierte en una expresión artística que responde exclusivamente a las necesidades del autor, como lo señala *Pretextos*. Aunque no se trata, como lo muestra la película en el momento del estreno, de ceder a los artilugios del mercado, ambos, el teatro y el cine, son hechos por y para el público, ya sea para divertirlo o para cuestionarlo, por lo cual su vida misma no puede ser independiente de él. Precisamente una de las características más llamativas de *Pretextos*, en comparación con los directores analizados a lo largo de esta investigación, es su interés por entender la función, las necesidades y las posiciones tanto del director y de los actores como del espectador. Me gustaría concluir sugiriendo que en *Pretextos* se ve una voluntad, por parte de la directora, de hacer de la película y de la obra teatral una

autorreflexión sobre el trabajo de dirección y actuación. En el caso de Silvia Munt, el teatro puede interpretarse como un autorretrato, muchas veces exagerado o desfigurado de sí misma, pero capaz de delinear con certeza los pensamientos y las dudas de una directora, de una artista contemporánea para quien el amor y la comunicación entre los seres humanos siguen siendo los temas esenciales, sin temor a ser calificada de mujer, de intimista o de aburrida.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación he expuesto cómo durante los últimos sesenta años la inclusión de escenas teatrales dentro del cine español ha evolucionado, en el caso de las películas aquí estudiadas, como una respuesta a las circunstancias políticas y sociales del momento de su producción. El teatro pasó de ser inicialmente, durante la dictadura, una herramienta –posibilista– de esperanza en contra de la opresión, como lo muestra *Cómicos*, a constituir un elemento de denuncia en contra de la abulia, como puede verse en *Los farsantes*. Posteriormente, como efecto directo de la democracia, el teatro evolucionó de ser un espacio posibilitador de cambios sociales radicales, en *Todo sobre mi madre*, a ser un elemento innovador que, al no limitarse al espacio escénico, revisa la intimidad del hombre y la mujer contemporáneos para mostrar una perspectiva femenina sobre el arte y el amor en nuestros días, como lo hace *Pretextos*.

A partir del análisis de las cuatro películas estudiadas se puede deducir, en primer lugar, que el teatro ha sido un medio –espejo– eficaz de autorreflexión. Si bien no siempre refleja una imagen semejante al mundo que captura, su distorsión o adaptación de éste ofrece una visión que busca principalmente promover un cambio en el espectador cinematográfico. Se puede, pues, concluir señalando que la utilización del teatro dentro del cine en las películas estudiadas no se ha traducido en la creación de una nueva forma artística ni ha contribuido al desarrollo de un género diferente, como sí ha ocurrido con las adaptaciones teatrales o los musicales.¹²³ Sin embargo, si se tiene en cuenta que el cine de autor o independiente español ha utilizado de manera dispersa, pero periódica, escenas teatrales dentro de su producción, se puede augurar que éstas seguirán siendo,

¹²³ Artistas como Robert Wilson o Peter Brook vienen creando desde los años sesenta formas artísticas innovadoras de fusión entre teatro y cine. En la producción teatral de Bob Wilson, el teatro, como espacio escénico, sigue siendo privilegiado, como puede verse, por ejemplo, en su adaptación de los sonetos de Shakespeare. Sin embargo, aquello que ocurre dentro de la escena depende tanto de la imagen actual de los personajes dentro del escenario como de las imágenes audiovisuales –cinematográficas– que se presentan simultáneamente, y como parte integral, de la obra representada. De esta manera, Bob Wilson logra yuxtaponer, en un espacio teatral, dos realidades visuales e interpretativas diferentes presentándolas como una sola expresión artística.

como el diario para el escritor o el autorretrato para el pintor, un recurso cinematográfico a través del cual los directores continuarán reflexionando acerca de su propia función y su compromiso como artistas dentro de la sociedad, al igual que sobre la situación y la función del arte –del teatro y el cine– en su respectivo momento histórico.

En segundo lugar, se puede afirmar que mientras el arte interpretativo, el cine o el teatro, no cumpla con la función mimética de representar verazmente al hombre y sus problemas, dicha manifestación será exclusivamente un medio de distracción o evasión. En términos generales, al menos en el caso particular de España, esta evasión de la realidad y la desconexión entre la representación teatral y los problemas de los seres humanos fue una consecuencia directa de un sistema de gobierno dictatorial que buscaba propagar e imponer no sólo sus propios ideales, sino también eliminar toda propuesta artística que tuviera un fin diferente al del Estado. Aunque la censura, como herramienta eficaz contra la libertad de expresión, fue el obstáculo principal con el que tuvieron que lidiar artistas como Bardem y Camus, fue precisamente esta imposibilidad de expresarse libremente en repetidas ocasiones lo que llevó a estos directores, de un lado, a crear recursos cinematográficos ingeniosos, como la inclusión del teatro, que les permitiese decir y mostrar aquello que la censura impedía, y, de otro lado, a escribir y dirigir películas de una estética e ideología mucho más complejas que aquellas producidas o fomentadas por el Estado. No obstante, es cierto que al tener que codificar su mensaje, estas películas llegaron incluso a ser usadas como promotoras de la ideología del Estado franquista, como ocurrió con *Cómicos*, o fueron poco comprendidas por el público, como fue el caso de *Los farsantes*. Por su parte, *Todo sobre mi madre* y *Pretextos*, como modelos artísticos de la democracia, promueven un cine y un teatro que si bien se alejan de las masas –como ocurre en *Pretextos*– o retan a las mismas a través de su abierto liberalismo –como lo hace *Todo sobre mi madre*–, buscan reflejar diáfananamente al

hombre y a la sociedad contemporáneos sin temor a poner en evidencia sus debilidades, sus parálisis y miedos. En conclusión, en estos cuatro directores, independientemente de las circunstancias políticas que vivieron y de las estrategias que usaron para expresar su mensaje, se percibe una visión aristotélica, mimética, del arte: teatro y cine tienen por objetivo ser un reflejo-espejo de la realidad. Es más, aunque estos directores son conscientes de que tanto el teatro como el cine deben llegar al público y también divertirlo, en sus películas se muestra abiertamente un rechazo del teatro y/o del cine que persiguen únicamente el entretenimiento. Así, estas películas crean un cine profundamente comprometido con el hombre y con la realidad en ellas dibujada.

Como consecuencia directa del punto anterior se desprende, en tercer lugar, que estas cuatro producciones aspiran a construir un espectador cinematográfico activo, cómplice, capaz de leer entre líneas su mensaje –muchas veces codificado a causa de la censura–. En el caso particular de *Cómicos*, *Los farsantes* y *Pretextos* es palpable la disparidad entre el público teatral que muestran estas películas y el público cinematográfico de las mismas. De un lado, en ellas tres hay una crítica frontal contra el conformismo, la sensiblería y la falta de compromiso intelectual con los cuales el espectador teatral recibe las obras puestas en escena. De otro lado, buscan despertar del letargo al espectador cinematográfico y convertirlo en un ojo privilegiado, autorizado por el director a entrar al interior del mundo del teatro y a la vida privada de los actores y directores de estas obras teatrales, permitiendo, de esta forma, un entendimiento total de las circunstancias personales e históricas en las cuales estas obras son puestas en escena. Por el contrario, *Todo sobre mi madre* muestra un público teatral educado, capaz no sólo de divertirse, sino también de afrontar los retos que se ponen en escena, como puede verse a través del monólogo de Agrado. De la diferencia entre las tres primeras películas y la obra de Almodóvar se puede deducir que tanto la calidad del teatro como la respuesta activa e inteligente del público son

directamente proporcionales a los momentos de mayor florecimiento democrático. En otras palabras, la libertad de expresión artística permite a su vez construir un público capaz de recibir y a la vez pedir obras innovadoras, inteligentes y socialmente comprometidas con su realidad. Por el contrario, en los momentos de opresión o de descenso social y político, mientras que el verdadero artista busca de forma desesperada y creativa presentar los problemas de su tiempo, el espectador se convierte en una masa perezosa, amorfa, que asiste al teatro por escapismo, buscando diversión o comodidad, como lo muestran *Cómicos*, *Los farsantes* y *Pretextos*. Aunque esta última es una película hecha dentro de la democracia española, busca señalar explícitamente las dificultades que debe asumir todo artista que pretende crear una obra experimental. Por ello, a diferencia de *Todo sobre mi madre*, el espectador teatral que describe Silvia Munt es un espectador aburguesado, inconforme, pero poco dispuesto a escuchar nuevas propuestas. Desde la perspectiva de Munt, el espectador del teatro de nuestros días espera de éste lo mismo que del fútbol, es decir, un espectáculo en el cual el dinero invertido provoque emociones fuertes y sea fácil de seguir. Sin embargo, como Bardem y Almodóvar, Munt busca que sus protagonistas, como público de la obra teatral, sean quienes respondan a la misma y se transformen al verla, insinuando a través de este proceso también una transformación del público cinematográfico.

Teniendo en cuenta el hecho de que en estas cuatro películas la protagonista es siempre una mujer, se puede concluir, en cuarto lugar, que para estos directores la mujer tiene un lugar fundamental dentro de la sociedad, independientemente de su época y sus circunstancias sociales. Es más, Ana, Tina, Manuela y Viena no sólo son los personajes en los cuales se activa una transformación vital –gracias al teatro–, sino que también se convierten en motores de una transformación emocional y social dentro del grupo en el que habitan. En *Cómicos*, por ejemplo, Ana llega a ser, a los ojos del público y de sus compañeros de trabajo, un modelo ético de

resistencia y convicción personal en su lucha por alcanzar el éxito. Al final de *Los farsantes* Tina, a diferencia de Ana, claudica y continúa en el mismo círculo vicioso de los otros cómicos. Sin embargo, olvidando todo recato moral, es la única del grupo de cómicos capaz de actuar y dar una salida no sólo a sus problemas económicos, sino a los de todo el grupo. Tanto en *Todo sobre mi madre* como en *Pretextos*, pese a que las dos protagonistas se encuentran paralizadas durante casi toda la película, su relación con el teatro les permite resolver sus conflictos internos y, además, transformar su entorno. De esta manera, Manuela no sólo recupera su esencia de madre y donadora de vida, sino que también, gracias a su trato bondadoso y de amor incondicional, se convierte en una posibilitadora de cambios a su alrededor. Por su parte, Viena logra comprender sus propios problemas por medio del teatro, en virtud de lo cual se hace capaz, finalmente, de comunicarse sincera y abiertamente con su marido y de hacer que también él logre superar sus problemas. En estas producciones la presencia femenina posee, pues, una fuerza vital que hace que los personajes sean capaces de afrontar sus temores, cumplir sus sueños y desafiar su propio destino. De lo anterior se deriva una imagen positiva de la mujer española a lo largo de los últimos sesenta años, caracterizada como un ser activo. Si bien estos directores presentan en ocasiones a una mujer paralizada o necesitada del hombre, en términos generales, su retrato corresponde a una figura resuelta, independiente y bondadosa. En este orden de ideas, es igualmente relevante señalar que mientras el cine español de propaganda franquista promovía una imagen de la mujer como ama de casa subyugada, piadosa y creyente, *Cómicos* y *Los farsantes*, por el contrario, promueven un tipo de mujer que se sale de los esquemas de su tiempo: independiente, soltera por propia elección, no practicante de ninguna religión, trabajadora, sexualmente desinhibida y, principalmente, luchadora. Por el contrario, los personajes masculinos son presentados habitualmente como seres egoístas, atados a prejuicios y generadores de

conflictos dentro del grupo o la sociedad a los que pertenecen. De la visión masculina que muestran estas películas se puede deducir que si bien el machismo sigue siendo un problema dentro de la sociedad española, la imagen masculina también viene transformándose en una mucho más tolerante, sensible y generosa, como se puede ver a través del segundo Esteban en *Todo sobre mi madre* y de Lucas en *Pretextos*.

A lo largo de esta investigación he señalado cómo los directores de estas películas han buscado tanto entrar al interior del teatro como hacer visible la línea entre la realidad y la ficción. Se puede concluir, en quinto lugar, que si bien estas películas utilizan el teatro como un espejo que refleja o distorsiona la realidad, su objetivo es igualmente hacer perceptible los límites del teatro y mostrar las posibilidades o la riqueza del cine, por medio del ojo mágico-omnipotente de la cámara y del montaje. Si bien el cine en estas producciones no logra transmitir el aura que Walter Benjamin atribuye al teatro, hay en ellas una necesidad de hacer visible al espectador cinematográfico el artificio a través del cual se construyen ambas artes, teatro y cine. Para estos directores lo importante no es ocultar la ficción, sino, por el contrario, hacerla palpable. De un lado, considero que la intención de entrar al interior del mundo del teatro como espacio físico pretende, en los cuatro casos aquí expuestos, exhibir abiertamente lo que el teatro no permite. Es decir, se trata de mostrar el teatro como un todo en el cual no sólo el escenario, sino también los camerinos, los bastidores y el lugar del público tienen también una realidad indiscutible. Es más, pese a que estos espacios teatrales no hacen parte de las obras representadas ni aportan mayor información sobre ellas, tienen una trascendencia destacada en el desarrollo narrativo de las películas. Es precisamente en ellos donde se desencadena la acción principal, como ocurre en los camerinos en *Cómicos* y *Pretextos*, o en los bastidores mostrados en *Todo sobre mi madre* y en *Los farsantes*. De otro lado, el hecho de querer traspasar la barrera del escenario y cruzar al

interior puede interpretarse como el rasgo innovador que surge de la unión entre el teatro y el cine. Así, el cine permite ver y escuchar aspectos imperceptibles del teatro u omitirlos, y el teatro opera en estas películas como lo hacía la voz del coro en la tragedia griega, presagiando aquello que ocurrirá en la acción. En otras palabras, si el cine traspasa los espacios físicos para sacar a la luz lo que es imposible mostrar dentro del teatro, el teatro traspasa el espacio narrativo fílmico. De esta manera, el teatro se convierte no sólo en un espacio de autorreflexión, sino autorreferencial para la historia misma, aportando así al público cinematográfico una instancia para entender lo que ocurrirá a los personajes de la película aunque éstos no sean conscientes de ello, como ocurría en la tragedia. Se pone así de relieve una vez más que la unión entre teatro y cine no crea una forma artística o un nuevo género, como ya lo he mencionado. Sin embargo, su ensamble es el rasgo más innovador y experimental que presentan estas películas.

Como mencioné en la introducción, *Cómicos*, *Los farsantes*, *Todo sobre mi madre* y *Pretextos* son una muestra ejemplar de las tendencias estéticas más importantes de la cinematografía española de los últimos sesenta años. Se puede concluir, en sexto lugar, a partir del análisis aquí realizado, que uno de los rasgos más interesantes de estas películas es precisamente el uso novedoso de la cámara, el montaje y la música para conectar las puestas en escena teatrales y las respectivas historias de cada película. Con el fin de crear un espacio heterotópico en el cual se yuxtaponen imágenes y pensamientos en un solo lugar —el teatro—, *Cómicos* utiliza con gran destreza el montaje y el tipo de toma característicos de las películas de Hollywood de los años cincuenta, como *All about Eve*, a través de los cuales se mezclan en un solo fotograma imágenes disímiles que construyen, como resultado final, una imagen más abierta y tolerante. *Los farsantes*, por su parte, siguiendo la estética del neorrealismo italiano, pero bajo las características propias del Nuevo Cine Español, busca involucrar al espectador de manera

activa y despertar en él repulsión hacia la situación desesperada a la cual llegan los personajes al final de la película. Haciendo uso, de un lado, de una cámara casi pasiva que busca retratar la realidad de manera objetiva y, de otro lado, recurriendo únicamente a los primerísimos planos en los momentos de mayor desesperación, como el baile de Currito o el velorio de uno de los actores al inicio, el director no sólo logra perturbar al público con sus imágenes realistas, sino que también consigue, a partir de este retrato escalofriante y realista, que el espectador repudie las imágenes y la realidad que presencia, como ocurre con los cuadros de la guerra de Goya o con las imágenes de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Por el contrario, al mostrar únicamente planos medios, bastante rutinarios, al momento de presentar las escenas teatrales, se enfatiza la precariedad y simpleza del teatro de la época. En *Todo sobre mi madre* se puede concluir que tanto el uso de la música extradiegética como la combinación de primerísimos planos durante la obra teatral –el rostro de Huma bajo el zapato del doctor, la expresión compungida de Manuela al recordar el nacimiento de su hijo o la muerte de éste, el cofre en forma de corazón– no sólo crean la atmósfera melodramática de la película, sino que también la técnica cinematográfica –cámara, montaje y música– posibilita una especie de relación íntima entre el espectador cinematográfico y la obra teatral. Por su parte, del uso de la cámara, inmóvil en el espacio privado del hogar y activa y con pocos cortes en el espacio del teatro, se puede deducir que en *Pretextos* la principal obra teatral que presencia el espectador es aquella que ocurre en la intimidad de la pareja. De esta manera, mientras el espacio de la obra teatral es abierto y busca quebrar la cuarta pared y mostrar un teatro experimental, el espacio del hogar es un espacio teatral clásico en el cual los personajes, como el espectador, se hallan limitados tanto en la acción como en la información. Así, la película sugiere, de manera clásica, que la vida es el verdadero teatro del mundo y es en la privacidad donde ocurre el verdadero drama del hombre contemporáneo.

Pasando al aspecto temático, de estas cuatro películas sólo el personaje protagónico de *Cómicos* es consciente de su lucha por alcanzar su objetivo. Ana, como mencioné en el primer capítulo, es un símbolo de esperanza y lucha. Bardem imprime en este personaje todos sus ideales políticos y busca mostrar cómo dentro de una sociedad oprimida por una dictadura, la única salida es tener esperanza y luchar individual y colectivamente por alcanzar un mejor futuro, así éste se vea oscuro e incierto. Por el contrario, en *Los farsantes* los personajes no parecen dueños de sus propios actos y si al comienzo de la película actúan como marionetas bajo los hilos de su director, al final, vencidos por el hambre y la abulia, son incapaces de moverse y reaccionar. De hecho, su única respuesta vital es la aceptación de un destino “perro” del cual no ven salida y mucho menos la buscan. Si bien es cierto que *Todo sobre mi madre* es esencialmente una película sobre la transformación, personal y colectiva, no se puede olvidar que el cambio que se produce en Manuela no se da de una manera deliberada, sino que, por el contrario, es el efecto paulatino y curativo del teatro lo que le permite recuperar su propia identidad después de la muerte de su hijo. En *Pretextos*, de otro lado, es el suicidio de una de las protagonistas lo que hace reaccionar a Daniel y, finalmente, demostrarle abierta e incondicionalmente su amor a Viena. Por su parte, la posibilidad real de perder a Daniel es lo que hace que Viena se decida a actuar y buscarlo pese a su dolor. En ambos casos, el hecho de oír en silencio y con atención las quejas, los resquemores y también sus sentimientos amorosos es lo que en última instancia permite a esta pareja acercarse y encontrar un camino para comunicarse. De esta perspectiva frente a la transformación por parte de los personajes de las películas estudiadas se puede concluir, en séptimo lugar, que si bien éstos están inicialmente paralizados –por el temor a no triunfar, como ocurre en *Cómicos*, o por el temor a asumir el pasado o mostrar sus propias debilidades o su necesidad de afecto, como ocurre en *Todo sobre mi madre* y en *Pretextos*–, en ellos, con excepción de *Los farsantes*, hay una

necesidad interna de encontrar una salida a sus problemas y señalar de esta manera al espectador la importancia de luchar, de seguir, de creer y, a su vez, de crear espacios de vida y para la vida. Si *Los farsantes* describe unos individuos debilitados y carentes de toda fuerza vital es porque el director, al igual que Bardem, Almodóvar y Munt, busca señalar la importancia de luchar y encontrar un pretexto para seguir vivos, como lo señala Ricardo, el personaje de *Pretextos*.

Después de varios siglos de teatro español, es indudable que éste, más que ninguna otra forma artística, es parte integral de la identidad cultural nacional. En esta investigación, particularmente en el último capítulo, busqué demostrar cómo el Teatre Nacional de Catalunya ha actuado de una manera eficaz como un símbolo de la identidad nacional catalana durante los últimos veinte años. Igualmente sugerí que su presencia ha influenciado activamente la cinematografía española, llevando a que directores jóvenes del nuevo milenio retomasen el teatro como el tema central de sus películas. Es verdad que durante los últimos sesenta años que aborda esta investigación, el teatro ha vivido no sólo momentos de florecimiento, sino también de enfermedad, sufriendo casi su aniquilación. Sin embargo, pese a los limitantes económicos que dificultan la producción de una obra, se puede concluir, en último lugar, que el teatro sigue siendo aún en nuestros días una institución y un medio artístico vital dentro de la sociedad española. Si bien es cierto que la presencia de obras innovadoras no es lo que busca y gusta al espectador actual, el teatro sigue convocando al público y sigue siendo una parte integral de la cultura y la identidad españolas. Por su parte, aunque el cine no tiene ni la historia ni la presencia emocional en el corazón del español, particularmente desde los años ochenta viene convirtiéndose no sólo en un medio masivo de entretenimiento, sino también en una forma artística capaz de reflejar con honestidad a los españoles y sus problemas. De hecho, en 1978 el primer Congreso Democrático del Cine Español definió el cine de la siguiente manera:

El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y sus regiones. (Llinas 16)

Si se piensa, entonces, en la presencia del teatro dentro del cine, es posible sugerir que así como los directores de las cuatro películas aquí analizadas buscan reflejar y reflexionar acerca del arte y la realidad a través de la introducción de escenas teatrales en sus películas, así también buscan legitimar su cine a través de ellas. Esto no significa que el cine no tenga fuerza suficiente para validarse o que necesite de otro medio artístico para alcanzar una expresión acabada. Por el contrario, después de estudiar a profundidad estas obras considero que su propuesta, más que mostrar la superioridad del cine sobre el teatro o los limitantes de ambas artes, pretende, de un lado, defender la particularidad de cada una de estas artes y, de otro lado, enaltecer la fuerza del teatro a través del cine y, a través de las escenas teatrales, enriquecer y dar profundidad al cine. En suma, a partir del análisis de *Cómicos*, *Los farsantes*, *Todo sobre mi madre* y *Pretextos* se puede concluir afirmando que si bien de la combinación de teatro y cine no surge un nuevo paradigma estético, el uso de escenas teatrales dentro del cine no sólo da fuerza estética al cine, sino que también construye una forma diferente de interpretación y de recepción de la obra y de la película. En otras palabras, exige a los actores actuar para dos medios diferentes, haciendo que su interpretación sea mucho más versátil e inteligente que aquella que sólo se efectúa para un medio y, en cuanto al espectador, lo lleva a desplazarse activamente entre dos formas artísticas diferentes y a buscar el puente que las une y/o las razones para hacerlo. Como señalé en la introducción, cine y teatro son, pues, dos artes independientes con reglas y funciones diferentes. Sin embargo, como afirma James Hurt, los dos han evolucionado, algunas veces convergiendo y otras separándose,

pero siempre ejerciendo una influencia positiva en el otro (2). Finalmente, a partir de los casos aquí estudiados, se puede concluir que la presencia del teatro en el cine, lejos de producir la destrucción o el empobrecimiento de un arte a causa del otro, ha sido una experiencia estética enriquecedora en el ámbito español, principalmente para la producción cinematográfica, que a través de esta unión, ha ganado nuevas posibilidades narrativas de expresión, de crítica y análisis, así como de reflexión y autorreflexión.

Filmografía

- Actrius*. Dir. Ventura Pons. Guión Ventura Pons, basado en la obra teatral de Josep Maria Benet i Jornet. Prot. Núria Espert, Rosa Maria Sardá, Anna Lizaran y Mercè Pons. España. Els Films de la Rambla S.A, 1997.
- Agustina de Aragón*. Dir. Juan de Orduña. Guión Vicente Escribá. Prot. Aurora Bautista y Fernando Aguirre. España. Prod. CIFESA, 1950.
- Alas de mariposa*. Dir. Juanma Bajo Ulloa. Guión Eduardo Bajo Ulloa y Juanma Bajo Ulloa. Prot. Silvia Munt, Tito Valverde y Susana García. España. Prod. Gasteizko Zinema S.L, Iberoamericana Films Producción, 1991.
- Alba de América*. Dir. Juan de Orduña. Guión José Rodulfo Boeta. Prot. Antonio Vilar, María Martín y José Suárez. España. Prod. CIFESA, 1951.
- All about Eve*. Dir. Joseph Mankiewicz. Guión Joseph Mankiewicz. Prot. Bette Davies y Anne Baxter. EE.UU. Prod. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1950.
- Alma gitana*. Dir. Chus Gutiérrez. Guión Antonio Conesa y Juan Vicente Córdoba. Prot. Amara Carmona y Pedro Alonso. España. Prod. Carlos Belmonte, 1996.
- Amic/Amat*. Dir. Ventura Pons. Guión Josep Maria Benet i Jornet, basado en la obra teatral de Josep Maria Benet i Jornet. Prot. Rosa Maria Sardá y Josep Maria Pou. España. Prod. Els Films de la Rambla S.A., Televisión Española (TVE) y Canal+ España, 1999.
- Ander eta Yul*. Dir. Ana Díez. Guión Ángel Amigo, Ángel Fernández Santos y Ana Díez. Prot. Ramón Aguirre, Joseba Apaolaza y Ramón Barea. España. Prod. José Gómez, 1988.
- Asunto interno*. Dir. Carles Balagué. Guión Ferran Alberrich, Carles Balagué y Carlos Pérez. Prot. Àlex Casanovas, Pepón Nieto y Silvia Munt. España. Prod. Carles Balagué, 1996.
- Átame*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Victoria Abril y Antonio Banderas. España. Prod. El Deseo S.A, 1990.
- ¡Ay Carmela!* Dir. Carlos Saura. Guión Rafael Azcona, José Sanchis Sinisterra, basado en la obra teatral de José Sanchis Sinisterra. Prot. Carmen Maura, Gabino Diego y Andrés Pajares. España. Prod. Iberoamericana Films International, 1990.
- Bajo el mismo cielo*. Dir. Silvia Munt. Guión Eva Baeza y Silvia Munt. Prot. Lubna Azabal, Roger Coma y Elvira de Armiñán. España. Prod. Arrayás Producciones e In Vitro Films, 2008.
- Barcelona (un mapa)*. Dir. Ventura Pons. Guión Ventura Pons, basado en la obra teatral de Lluïsa Cunillé: *Barcelona, un mapa de sombras*. Prot. Núria Espert, Rosa Maria Sardá y Josep Maria Pou. España. Prod. Els Films de la Rambla S.A, 2007.

- Bienvenido Mr. Marshall.* Dir. Luis García Berlanga. Guión Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y Miguel Mihura. Prot. Lolita Sevilla, Manolo Morán y José Ísbert. España. Prod. UNINCI, 1953.
- Boom, boom.* Dir. Rosa Vergés. Guión Jordi Beltran y Rosa Vergés. Prot. Viktor Lazlo, Sergi Mateu y Fernando Guillén Cuervo. España. Prod. Arsenal Films, Lamy Films y Generalitat de Catalunya, 1990.
- Brindis a Manolete.* Dir. Florián Rey. Guión José María Pemán, basado en la historia de José Carlos de Luna. Prot. Paquita Rico, Pedro Ortega y Manolo Morán. España. Prod. Hércules Films, 1948.
- Calle Mayor.* Dir. Juan Antonio Bardem. Guión Juan Antonio Bardem, basado en la obra de teatro de Carlos Arniches: *La señorita de Trevélez*. Prot. Betsy Blair y José Suárez. España. Prod. Cesáreo González Producciones Cinematográficas, 1956.
- Carícies.* Dir. Ventura Pons. Guión Ventura Pons, basado en la obra teatral de Sergi Belbel. Prot. David Selvas, Rosa Maria Sardá y Julieta Serrano. España. Prod. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Els Films de la Rambla S.A, 1998.
- Carne trémula.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar y Jorge Guerricaechevarría. Prot. Liberto Rabal, Francesca Neri y Javier Bardem. España. Prod. El Deseo S.A, CiBy 2000 y France 3 Cinéma, 1997.
- Castañuela 70, el teatro prohibido.* Dir. Manuel Calvo y Olga Margallo. Guión Manuel Calvo y Olga Margallo. Prot. José Luis Alonso de Santos y Moncho Alpuente. España. Prod. Elamedia, Encanta Films y Ensueño Films, 2006.
- Cómicos.* Dir. Juan Antonio Bardem. Guión Juan Antonio Bardem. Prot. Elisa Galvé, Fernando Rey y Ema Penella. España. Prod. Dillon Film, 1954.
- Confluencias.* Dir. Pilar García. Guión Pilar García. España. Prod. Pilar García, 1998.
- Coses que passen.* Dir. Silvia Munt. Guión Eva Baeza y Silvia Munt. Prot. Josep Cuní, Silvia Munt y Sergi Pàmies. España. Prod. Arrayás, Canal Sur Televisión, ICIC y Ovídeo TV S.A, 2006.
- Costa Brava.* Dir. Marta Balletbó-Coll. Guión Marta Balletbó-Coll y Ana Simón Cerezo. Prot. Desi del Valle y Marta Balletbó-Coll. España. Prod. Marta Balletbó-Coll, Costabrava Films, 1995.
- Cristo.* Dir. Margarita Alexandre. Guión Margarita Alexandre, basado en el libro de fray Justo Perez de Urbel. Prot. Félix Defauce y José María Lado. España. Prod. Altamira Films, 1954.
- Currito de la Cruz.* Dir. Luis de Lucia. Guión Alejandro Pérez Lugín. Prot. Pepín Martín Vázquez y Jorge Mistral. España. Prod. CIFESA, 1949.

- Déjeme que le cuente.* Dir. Silvia Munt. Guión Silvia Munt. Prot. Juan Diego, Josep Maria Pou y Eduard Fernández. España. Prod. Bausan Films y Cuarteto Producciones Cinematográficas S.L, 1998.
- Después de... No se os puede dejar solos.* Dir. José Juan Bartolomé y Cecilia Bartolomé. Guión José Juan Bartolomé y Cecilia Bartolomé. Prot. Marcelino Camacho, Santiago Carrillo y Felipe González. España. Prod. Producciones Cinematograficas Ales S.A, 1983.
- Después de... Segunda parte: Atado y bien atado.* Dir. José Juan Bartolomé y Cecilia Bartolomé. Guión José Juan Bartolomé y Cecilia Bartolomé. Prot. Rafael Alberti, Cristina Almeida y Santiago Bautista. España. Prod. Producciones Cinematograficas Ales S.A, 1983.
- Dos chicas de revista.* Dir. Mariano Ozores. Guión Mariano Ozores. Prot. Lina Morgan y Manolo Gómez Mur. España. Prod. PICASA, 1972.
- Dos putas o historia de amor que termina en boda.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. España. Prod. Pedro Almodóvar, 1974.
- El borracho.* Dir. Mario Camus. Guión Mario Camus. Prot. Esmeralda Adam, Wilfrido Casado y Joaquín Fernández. España. Prod. EOC, 1962.
- El camino.* Dir. Ana Mariscal. Guión Ana Mariscal, José Zamit, basado en la novela de Miguel Delibes. Prot. José Antonio Mejías y Maribel Martín. España. Prod. Bosco Films, 1963.
- El crimen de Cuenca.* Dir. Pilar Miró. Guión Pilar Miró, Lola Salvador, basado en la idea original de Juan Antonio Porto. Prot. Amparo Soler Leal, Héctor Alterio y Daniel Dicenta. España. Prod. In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica y Jet Films, 1980.
- El gato montés.* Dir. Rosario Pi. Guión Rosario Pi, basado en el libreto de Manuel Panella. Prot. Pablo Hertogs, María del Pilar Lebrón y Juan Barajas. España. Prod. CIFESA, Star Film, 1936.
- El hombre feliz.* Dir. Lucina Gil. Guión Lucina Gil. España. Prod. Dexiderius Producciones Audiovisuales S.L, 2007.
- El pájaro de la felicidad.* Dir. Pilar Miró. Guión Mario Camus. Prot. Mercedes Sampietro y Aitana Sánchez Guijón. España. Prod. Central de Producciones Audiovisuales S.L, 1993.
- El patio de mi cárcel.* Dir. Belén Macías. Guión Arantxa Cuesta, Elena Cánovas y Belén Macías. Prot. Candela Peña, Verónica Echegui y Ana Wagener. España. Prod. El Deseo S.A, 2008.
- El perro del hortelano.* Dir. Pilar Miró. Guión Rafael Pérez Sierra, Pilar Miró, basado en la obra teatral de Lope de Vega. Prot. Emma Suárez y Carmelo Gómez. España. Prod. CARTEL, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A, 1996.

El traje de luces. Dir. Edgar Neville. Guión Edgar Neville basado en la novela *El caballero audaz*. Prot. Ricardo Acero, Julia Caba Alba y Alfonso de Córdoba. España. Prod. M.Castillo. P, 1947.

El viaje a ninguna parte. Dir. Fernando Fernán Gómez. Guión de Fernando Fernán Gómez, basado en su propia novela. Prot. Fernando Fernán Gómez, José Sacristán y Gabino Diego. España. Prod. Ganesh Producciones Cinematográficas y Televisión Española, 1986.

Entre tinieblas. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Cristina Sánchez Pascual, Julieta Serrano y Carmen Maura. España. Prod. Tesauro S.A, 1983.

Esa pareja feliz. Dir. Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Guión Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Prot. Elvira Quintillá y Fernando Fernán Gómez. España. Prod. Altamira Ind, 1953.

Escuchando al juez Garzón. Dir. Isabel Coixet. España. Prod. Miss Wasabi, 2011.

Esquilache. Dir. Josefina Molina. Guión Josefina Molina, Joaquín Oristrell y José Sámano, basado en la obra teatral de Antonio Buero Vallejo: *Un soñador para un pueblo*. Prot. Fernando Fernán Gómez España, Angela Molina y José Luis López Vázquez. España. Prod. José Sámano, 1988.

Extras. Dir. Ana Serret. Guión Ana Serret. España. Prod. Ana Serret, 2004.

Flor de España o la historia de un torero. Dir. Elena Cortesina y José María Granada. Guión José María Granada. Prot. José Argüelles, Pedro Besauri y Angélica Cortesina. España. Prod. Cortesina Films, 1925.

Flores de otro mundo. Dir. Icíar Bollaín. Guión Icíar Bollaín y Julio Llamazares. Prot. Luis Tosar, Lissete Mejía y José Sancho. España. Prod. Producciones La Iguana S.L y Alta Films, 1999.

Folle, folle, fólleme Tim! Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Carmen Maura. España. Prod. Pedro Almodóvar. 1978.

Forasters. Dir. Ventura Pons. Guión Ventura Pons, basado en la obra teatral de Sergi Belbel. Prot. Anna Lizaran, Joan Pera y Joan Borràs. España. Prod. Els Films de la Rambla S.A, 2008.

Función de noche. Dir. Josefina Molina. Guión Josefina Molina, basado en la obra de Miguel Delibes. Prot. Lola Herrera y Daniel Dicenta. España. Prod. Sabre Films, 1981.

Gala. Dir. Silvia Munt. Guión Silvia Munt. Prod. Silvia Munt, 2008.

Gary Cooper que estás en los cielos. Dir. Pilar Miró. Guión Antonio Larreta, basado en la historia de Pilar Miró. Prot. Mercedes Sampietro y Jon Finch. España. Prod. In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, Jet Films y Pilar Miró P.C, 1980.

- Hable con ella.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Rosario Flores, Javier Cámara, Leonor Watling y Dario Grandinetti. España. Prod. El Deseo S.A, Antena 3 Television y Good Machine, 2002.
- Hola ¿estás sola?* Dir. Icíar Bollaín. Guión Icíar Bollaín y Julio Medem. Prot. Silke y Candela Peña. España. Prod. Canal + España, Fernando Colomo Producciones Cinematografica S.L. y Producciones La Iguana S.L, 1995.
- Johnny Guitar.* Dir. Nicholas Ray. Guión Philip Jordan, basado en una novela de Roy Chanslor. Prot. Joan Crawford y Sterling Hayden. EE.UU. Prod. Republic Pictures, 1954.
- Kika.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Verónica Forqué, Victoria Abril y Peter Coyote. España. Prod. El Deseo S.A. y CiBy 2000, 1993.
- La caída de Sodoma.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. España. Prod. Pedro Almodóvar, 1975.
- La casa de Bernarda Alba.* Dir. Mario Camus. Guión Mario Camus, Antonio Larreta, basado en la obra teatral de Federico García Lorca. Prot. Irene Gutiérrez Caba, Ana Belén y Florinda Chico. España. Prod. Paraíso Films S.A. y Televisión Española, 1987.
- La corte de Faraón.* Dir. José Luis García Sánchez. Guión Rafael Azcona y José Luis García Sánchez, basado en la opereta de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Prot. Ana Belén, Fernando Fernán Gómez y Antonio Banderas. España. Prod. Lince Films S.A y Televisión Española, 1985.
- La flor de mi secreto.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Marisa Paredes, Juan Echanove e Imanol Arias. España. Prod. El Deseo S.A. y CiBy 2000, 1995.
- La gata.* Dir. Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla. Guión César Fernández Ardavín. Prot. Aurora Bautista, Jorge Mistral y José Nieto. España. Prod. Eurociné e Hispano Foxfilms S.A. E, 1956.
- La leona de Castilla.* Dir. Juan de Orduña. Guión Francisco Villaespesa. Prot. Amparo Rivelles, Virgilio Teixeira y Alfredo Mayo. España. Prod. CIFESA, 1951.
- La ley del deseo.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Carmen Maura, Eusebio Poncela y Antonio Banderas. España. Prod. El Deseo S.A, 1987.
- La Lola se va a los puertos.* Dir. Josefina Molina. Guión José Manuel Fernández, basado en el libro de Manuel y Antonio Machado. Prot. Rocío Jurado, Francisco Rabal y José Sancho. España. Prod. Luis Méndez, 1993.
- La mala educación.* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Gael García Bernal, Fele Martínez y Lluís Homar. España. Prod. El Deseo S.A, Canal + y TVE, 2004.

- La malquerida*. Dir. José López Rubio. Guión José López Rubio, basado en la obra teatral de Jacinto Benavente. Prot. Antonio Armet, Társila Criado y Pedro Fernández Cuenca. España. Prod. Ufilms S.A, 1939.
- La noche del sábado*. Dir. Rafael Gil. Guión Rafael Gil y Antonio Abad Ojuel, basado en la obra teatral de Jacinto Benavente. Prot. Manuel Aguilera, Fernando Aguirre y Mariano Asquerino. España. Prod. Suevia Films y Cesáreo González, 1950.
- La petición*. Dir. Pilar Miró. Guión Leo Anchóriz y Pilar Miró, basado en la novela de Émile Zola. Prot. Ana Belén, Frédérique Pasquale y Emilio Gutiérrez Caba. España. Prod. CIPI Cinematográfica S.A, 1976.
- La piel que habito*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar y Agustín Almodóvar, basado en la novela de Thierry Jonquet. Prot. Antonio Banderas, Elena Anaya y Marisa Paredes. España. Prod. El Deseo S.A, Canal + España y Blue Haze Entertainment, 2011.
- La plaza del Diamante*. Dir. Francesc Betriu. Guión Francesc Betriu y Gustau Hernandez, basado en la novela de Mercè Rodoreda. Prot. Silvia Munt, Lluís Homar y Joaquim Cardona. España. Prod. Figaro Films, 1982.
- La princesa de los Ursinos*. Dir. Luis de Lucia. Guión Carlos Blanco. Prot. Mariano Alcón, Mariano Asquerino y Emilio Alonso. España. Prod. CIFESA, 1947.
- La suerte*. Dir. Mario Camus. Guión Mario Camus. España. Prod. Procusa, 1963.
- La suerte dormida*. Dir. Ángeles González Sinde. Guión Ángeles González Sinde y Belén Gopegui. Prot. Adriana Ozores, Félix Gómez y José Soriano. España. Prod. Teresa Cepeda, 2003.
- La tía Tula*. Dir. Miguel Picazo. Guión Luis Enciso, Miguel Hernán, Manuel López Yubero y Miguel Picazo, basado en la novela de Miguel de Unamuno. Prot. Aurora Bautista, Carlos Estrada e Irene Gutiérrez Caba. España. Prod. Eco-Surco, 1964.
- La tirana*. Dir. Juan de Orduña. Guión Antonio Mas Guindal. Prot. Paquita Rico, Gustavo Rojo y José Moreno. España. Prod. Producciones Orduña Films, 1958.
- La venganza*. Dir. Juan Antonio Bardem. Guión Juan Antonio Bardem. Prot. Carmen Sevilla, Raf Vallone y Jorge Mistral. España. Prod. Producciones Cinematográficas, Suevia Films, Cesáreo González y Vides Cinematografica, 1958.
- La vida secreta de las palabras*. Dir. Isabel Coixet. Guión Isabel Coixet. Prot. Sarah Polley, Tim Robbins y Javier Cámara. España. Prod. El Deseo S.A. y HotShot Films, 2005.
- La voz humana [La voix humaine]*. Dir. Ted Kotcheff. Guión Clive Exton basado en la obra teatral de Jean Cocteau. Prot. Ingrid Bergman. Francia. Prod. Associated-Rediffusion Television, 1966.

- Laberinto de pasiones*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar y Terry Lennox. Prot. Cecilia Roth e Imanol Arias. España. Prod. Alphaville S.A, 1982.
- Ladrón de bicicletas [Ladri di biciclette]*. Dir. Vittorio de Sica. Guión Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Suso Cecchi d'Aménico. Prot. Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola y Lianella Carrel. Italia. Prod. Ente Nazionale Industrie y Cinematografiche Umbrella Entertainment, 1948.
- Lalia*. Dir. Silvia Munt. Guión Ignasi Riera. Prot. Hadijetu Alamin y Kentawyiya Bachir. España. Prod. Bausan Films, 1999.
- Las alegres chicas de "El Molino."* Dir. José Antonio de la Loma. Guión José Antonio de la Loma. Prot. Conrado Tortosa, Silvia Solar y Christa Leem. España. Prod. Diasa P.C., Profilmes, 1975.
- Las bicicletas son para el verano*. Dir. Jaime Chávarri. Guión Fernando Fernán Gómez, basado en su propia novela. Prot. Amparo Soler Leal, Victoria Abril, Gabino Diego y Agustín González. España. Prod. Impala, 1984.
- Las cosas del querer*. Dir. Jaime Chávarri. Guión Jaime Chávarri, Fernando Colmo y Lázaro Irazábal, basado en la historia de Lázaro Irazábal y Antonio Larreta. Prot. Ángela Molina, Ángel de Andrés López y Manuel Bandera. España. Prod. Compañía Iberoamericana de TV y Lice Films S.A, 1989
- Las hijas de Mohamed*. Dir. Silvia Munt. Guión Maite Carranza y Teresa Vilardell. Prot. Alicia Borrachero, Abdel Hamid Krim y Gabriela Flores. España. Prod. Canal Sur Television, Carolina Films In Vitro Films, 2004.
- Lejos de África*. Dir. Cecilia Bartolomé. Guión José T. Bartolomé y Cecilia Bartolomé. Prot. Alicia Bogo, Xabier Elorriaga e Isabel Mestres. España. Prod. Bartolomé Pina y Cecilia Margarita, 1996.
- Llanto por un bandido*. Dir. Carlos Saura. Guión Mario Camus y Carlos Saura. Prot. Francisco Rabal, Lea Massari y Philippe Leroy. España. Prod. Atlántica Cinematografica Produzione Films, Méditerranée Cinéma y Ágata Films S.A, 1964.
- Locura de amor*. Dir. Juan de Orduña. Guión Carlos Blanco y Alfredo Echegaray. Prot. Aurora Bautista, Fernando Rey y Sara Montiel. España. Prod. CIFESA, 1948.
- Lo más natural*. Dir. Josefina Molina. Guión Joaquín Oristrell. Prot. Miguel Bosé y Charo López. España. Prod. Sabre TV y TVE, 1991.
- Lope*. Dir. Andrucha Waddington. Guión Jordi Gasull, Ignacio del Moral. Prot. Alberto Ammann, Leonor Watling y Pilar López de Ayala. España. Prod. Antena 3 Films, Conspiraçao Films e Ikiru Films, 2010.

- Los abrazos rotos*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Penélope Cruz, Blanca Portillo y Lluís Homar. España. Prod. UPI, Canal + España y El Deseo S.A, 2009.
- Los amantes pasajeros*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Cecilia Roth, Javier Cámara y Lola Dueñas. España. Prod. El Deseo S.A, 2013.
- Los baúles del retorno*. Dir. María Miró. Guión Manuel Gutiérrez Aragón y María Miró. Prot. Silvia Munt, Muley Ahmed Legzal y Paulina Gálvez. España. Prod. Fígaro Films, 1995.
- Los farsantes*. Dir. Mario Camus. Guión Mario Camus basado en el cuento de Daniel Sueiro. Prot. Margarita Lozano, Víctor Valverde y José María Oviés. España. Prod. I.F.I. España. S.A.,1963.
- Los golfos*. Dir. Carlos Saura. Guión Carlos Saura y Mario Camus. Prot. Manuel Zarzo, Luis Marín y Óscar Cruz. España. Prod. Films 59, 1960.
- Los intereses creados*. Dir. Jacinto Benavente y Ricardo Puga. Guión Jacinto Benavente, basado en su propia obra teatral. Prot. Ricardo Puga, Raymonde de Bach y Teresa Arroniz. España. Prod. Cantabria Cines, 1919.
- Luces de bohemia*. Dir. Miguel Ángel Díez. Guión Mario Camus, basado en la obra teatral de Ramón María del Valle-Inclán. Prot. Francisco Rabal, Agustín González y Mario Pardo. España. Prod. Laberinto, Televisión Espanola y Ministerio de Cultura, 1985.
- Madre amadísima*. Dir. Pilar Távora. Guión Santiago Escalante. Prot. José Burgos, Gloria de Jesús y Cecilia de Molina. España. Prod. Artimagen, 2009.
- Mar de plástico*. Dir. Silvia Munt. Guión Silvia Munt, Lluís Arcarazo y Enric Gomà. Prot. Djedje Apali, Nora Navas y Manolo Solo. España. Prod. ICEC, Canal Sur Television y Audiovisual Aval SGR, 2011.
- Maribel y la extraña familia*. Dir. José María Forqué. Guión Miguel Mihura, Luis Marquina, Vicente Coello y José María Forqué, basado en la obra teatral de Miguel Mihura. Prot. Silvia Pinal, Julia Cava Alba y Adolfo Marsillach. España. Prod. Tarfe Films y As Films Producciones, 1960.
- Matador*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar y Jesús Ferrero. Prot. Assumpta Serna, Antonio Banderas y Nacho Martínez. España. Prod. Compañía Iberoamericana de T.V. y TVE, 1986.
- Mentiders*. Dir. Silvia Munt. Guión Eva Baeza y Raquel Cors. Prot. Àgata Roca, Pau Durá y Cristina Genebat. España. Prod. ICEC, ICAA y Ovídeo TV S.A., 2012.

- Meublé la Casita Blanca*. Dir. Silvia Munt. Guión Silvia Munt y Mèrce Sàrrias, basado en la idea original de Quique Camín. Prot. Silvia Munt, Nora Navas, Àlex Brendemühl y Clara Segura. España. Prod. ICEC, Ovídeo TV S.A. y TV3, 2011.
- Milagro en Milán [Miracolo a Milano]*. Dir. Vittorio de Sica. Guión Cesare Zavattini, Vittorio de Sica y Suso Cecchi d'Aménico, basado en el cuento de Cesare Zavattini. Prot. Emma Gramatica, Francesco Golisano y Paolo Stoppa. Italia. Prod. Criterion Collection, 1951.
- Misión blanca*. Dir. Juan de Orduña. Guión Pío Ballesteros y Jaime García Herranz. Prot. Ricardo Acero, Gabriela Algara y Marianela Barandalla. Prot. Ricardo Acero, Gabriel Algara y Marianela Barandalla. España. Prod. Colonial AJE, 1946.
- Molinos de viento*. Dir. Rosario Pi. Guión Pedro Ladrón de Guevara, basado en la opereta de Pablo Luna. Prot. Pedro Terol, María Mercader y María Gámez. España. Prod. Star Film, 1939.
- Morir (o no)*. Dir. Ventura Pons. Guión Ventura Pons, basado en la obra teatral de Sergi Belbel: *Morir: Un moment abans de morir*. Prot. Carme Elias, Lluís Homar y Roger Coma. España. Prod. Canal + España y Els Films de la Rambla S.A, 2000.
- Muerte de un ciclista*. Dir. Juan Antonio Bardem. Guión Juan Antonio Bardem y Luis Fernando de Igoa. Prot. Lucia Bosé y Alberto Closas. España. Prod. Guión Producciones Cinematográficas, Cesáreo González Producciones Cinematográficas y Suevia Films, 1955.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Carmen Maura, Julieta Serrano, Rossy de Palma y Antonio Banderas. España. Prod. El Deseo S.A y Laurenfilm, 1988.
- Nanas de espinas*. Dir. Pilar Távora. Guión Pilar Távora. Prot. Manuel Alcántara, Francisco Carrillo, Rafael Fernández. España. Prod. Pilar Távora, 1984.
- Noviembre*. Dir. Achero Mañas. Guión Achero Mañas y Federico Mañas. Prot. Óscar Jaenada, Ingrid Rubio y Javier Ríos. España. Prod. Alta Films y Tesela Producciones Cinematográficas, 2003.
- Nueve cartas a Berta*. Dir. Basilio Martín Patino. Guión Basilio Martín Patino. Prot. Elsa Baeza, Monserrat Blanch y Mary Carrillo. España. Prod. Eco Films S.A, 1966.
- Nunca pasa nada*. Dir. Juan Antonio Bardem. Guión Juan Antonio Bardem. Prot. Corinne Marchand, Antonio Casas y Jean-Pierre Cassel. España. Prod. Cesáreo González Producciones Cinematográficas, Cocinor y Les Films Marceau, 1963.
- Noche de estreno [Opening Night]*. Dir. John Cassavetes. Guión John Cassavetes. Prot. Gena Rowlands, John Cassavetes y Ben Gazzara. EE.UU. Prod. Faces Distribution, 1977.
- Organillo*. Dir. Julio Diamante. Guión Julio Diamante. Prot. Ángel María Baltanás. España. Prod. Estudios Moro, 1959.

- Pájaros de papel*. Dir. Emilio Aragón. Guión Fernando Castets y Emilio Aragón. Prot. Imanol Arias, Lluís Homar y Roger Príncipe. España. Prod. Antena 3 Films, Canal + España y Generalitat de Catalunya, ICI, 2010.
- Pasión turca*. Dir. Vicente Aranda. Guión Vicente Aranda, basado en la novela de Antonio Gala. Prot. Ana Belén, Georges Corraface y Ramón Madaula. España. Prod. CARTEL, Lola Films y Sogepaq, 1994.
- Pepa Doncel*. Dir. Luis Lucia. Guión Antonio Gala y Luis Lucia, basado en la obra de teatro de Jacinto Benavente. Prot. Aurora Bautista, Juan Luis Galiardo y Mercedes Vecino. España. Prod. Moviola Films, 1969.
- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Carmen Maura, Olvido Gara y Féix Rotaeta. España. Prod. Figaro Films, 1980.
- Pim, pam, pum... ¡Fuego!* Dir. Pedro Olea. Guión Rafael Azcona y Pedro Olea. Prot. Concha Velasco, Josep Maria Flotats y Fernando Fernán Gómez. España. Prod. José Frade Producciones Cinematográficas S.A, 1975.
- Pretextos*. Dir. Silvia Munt. Guión Silvia Munt y Eva Baeza. Prot. Silvia Munt, Laia Marrull y Ramon Madaula. España. Prod. Ovídeo TV. S.A., 2008.
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Carmen Maura y Gonzalo Suárez. España. Prod. Kaktus Producciones Cinematográficas, Tesauro S.A, 1984.
- Quaia*. Dir. Silvia Munt. Guión Anna Llauradó. Prot. Mirta Ibarra, Simón Andreu y Àngels Gonyalons. España. Prod. Ovídeo TV S.A. y TV3, 2001.
- Reina santa*. Dir. Rafael Gil. Guión Tavares Alves y Aníbal Contreiras. Prot. Maruchi Fresno, Antonio Vilar y Luis Peña. España. Prod. Filmes Albuquerque, 1947.
- Roma, ciudad abierta* [Roma, città aperta]. Dir. Roberto Rossellini. Guión Giuseppe Amato, Ferruccio De Martin y Roberto Rossellini, basado en la historia de Sergio Amidei y Alberto Consiglio. Prot. Anna Magnani, Aldo Fabrizi y Marcello Pagliero. Italia. Prod. Minerva Film Spa, 1945.
- Salomé*. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Isabel Mestres, Fernando Hilbeck y Agustín Almodóvar. España. Prod. Pedro Almodóvar, 1978.
- Sexo oral*. Dir. Chus Gutiérrez. Guión Chus Gutiérrez. España. Prod. Kaplan S.A, Muac Films y Stico Producciones, 1994.
- Sévigé*. Dir. Marta Ballebó-Coll. Guión Marta Ballebó-Coll. Prot. Anna Azcona, Marta Ballebó-Coll y Josep Maria Pou. España. Prod. Costabrava Films, 2004.

Tacones lejanos. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Victoria Abril, Marisa Paredes y Miguel Bosé. España. Prod. El Deseo S.A, Canal + y CiBy 2000, 1991.

Te doy mis ojos. Dir. Icíar Bollaín. Guión Icíar Bollaín y Alicia Luna. Prot. Luis Tosar, Laia Marrull y Candela Peña. España. Prod. Alta Producción y Producciones La Iguana S.L, 2013.

Todo sobre mi madre. Dir. Pedro Almodóvar. Guión Pedro Almodóvar. Prot. Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz y Antonia San Juan. España. Prod. El Deseo S.A, 1999.

Torerillos, 61. Dir. Basilio Martín Patino. Guión Basilio Martín Patino. España. Prod. Hermic Films, 1962.

Tres días con la familia. Dir. Mar Coll. Guión Diane Bardinnet, Mar Coll y Valentina Viso. Prot. Nausicaa Bonnín, Eduard Fernández y Philippine Leroy-Beaulieu. España. Prod. Catalan Film and Television, ESCAC y Escándalo Films S.L, 2009.

Umberto D. Dir. Vittorio de Sica. Guión Cesare Zavattini. Prot. Carlo Battisti, Maria Pia Casilio y Lina Gennari. Italia. Prod. Dear Film, 1952.

Vidas cruzadas. Dir. Luis Marquina. Guión Antonio Mas Guindal y José Antonio Nives Conde, basado en la obra teatral de Jacinto Benavente. Prot. Ana Mariscal, Enrique Guitart y Luis Peña. España. Prod. CIFESA y UPCE, 1942.

Yerma. Dir. Pilar Távora. Guión José Luis Garcí y Pilar Távora, basado en la obra de Federico García Lorca. Prot. Aitana Sánchez-Guijón, Irene Papas y Juan Diego. España. Prod. Artimagen, 1998.

Young Sánchez. Dir. Mario Camus. Guión Mario Camus, basado en la historia de Ignacio Aldecoa. Prot. Julián Mateos, Luis Romero y Carlos Otero. España. Prod. I.F.I, España S.A, 1964.

Bibliografía

- Aceñas, Martín and Pablo y Elena Martínez Ruiz. "The Golden Age of Spanish Capitalism." *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-75*. Ed. Nigel Townson. New York: Palgrave MacMillan, 2007. 30-47.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007.
- . "The Body and Spain: Pedro Almodóvar's *All About My Mother*." *Quarterly Review of Film and Video* 21 (2003): 25–38. Web 13 agosto 2012. <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509200490262433>>.
- Alcalá Galán, Mercedes. "De lo teatral al teatro: poéticas de la representación en el cine de Pedro Almodóvar." *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor Libros, 2002. 231-39.
- Aragüez Rubio, Carlos. "La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del Nuevo Cine Español (1962-1967)." *Sociedad y Utopía: Revista de Ciencias Sociales* 27 (2006): 77-92. Web 4 diciembre 2012. <http://www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo8.html>.
- Augé, Marc. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trans. John Howe. London: Verso, 1995.
- Aznar, José María. *Eight Years as Prime Minister*. Barcelona: Planeta, 2004.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrille/Puf, 1957.
- Balanescu, Olivia. "Authenticity vs. Simulation in Pedro Almodóvar *All About My Mother*." *Gender Studies* 9 (2010): 206-221. *CEEOL*. Web 11 enero 2013. <www.ceeol.com>.
- Balaz, Bela. *Theory of Film; Character and Growth of New Art*. New York: Dover Publications, 1970.
- Bardem, Juan Antonio. "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía." *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca*. Coord. Jorge Nieto Fernando y Juan Miguel Company Ramón. Valencia: IVDC La Filmoteca, 2006. 293-95.
- . *Y todavía sigue*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- Bardem, Juan Antonio, et al. *Arte, política y sociedad*. Madrid: Editorial Ayuso, 1976.
- Belategui, Oskar. "Silvia Munt salta al largo y convence con el retrato de una pareja en crisis." *Actualidad. El Correo* [Bilbao] 11 abril 2008. Web 14 agosto 2013.

<<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080411/cultura/silvia-munt-salta-largo-20080411.html>>.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. 217-251.

Bernecker, Walter L. "The Change in Mentalities During the Late Franco Regime." *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-75*. Ed. Nigel Townson. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

Bertrán, Juan. "Pretextos de Silvia Munt: Excusas para vivir." *CineFeliz*. N.p. 02 agosto 2008. Web 10 septiembre 2013. <<http://cinefeliz.blogspot.ca/2008/08/pretextos-de-silvia-munt.html>>.

Blake, Richard. "All About Mamacita." *America* 182.6 (2000): 21-23. Web 26 febrero 2000. <<http://americamagazine.org/issue/277/film-review/all-about-mamacita>>.

Bohlen, Celestine. "Película: Spain's Freest Spirit Gives Maturity a Try." *New York Times* 18 enero 1998. Web 01 abril 2013.
<<http://www.nytimes.com/1998/01/18/movies/film-spain-s-freest-spirit-gives-maturity-a-try.html?pagewanted=all&src=pm>>.

Boyer, M. Christine. "The Many Mirrors of Foucault and their Architectural Reflections." *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. Ed. Michiel Dehaene and Lieven de Caeter. London: Routledge, 2008: 53-73.

Brecht, Bertolt. *The Development of an Aesthetic*. Trans. John Willett. London: Methuen & Co LTD, 1964.

Brenes, María Amelia. "Almodóvar, el manierista." *El Mundo* (Andalucía) 29 Agosto 2013. Web 30 septiembre 2013.
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/08/29/andalucia/1377795913.html>>.

Bryce Echenique, Alfredo. *Entre la soledad y el amor*. Lima: Peisa, 2005.

Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera*. Barcelona: José Janes, 1949.

———. *Obra completa*. Ed. Luis Iglesias Feijoo and Mariano de Paco. Vol. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

Butler, Judith. "Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex.'" *Understanding Inequality: The Intersection of Race/Ethnicity, Class, and Gender*. Ed. Barbara A. Arrighi. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007. 145-152.

———. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519-531. Web 23 agosto 2013.
<<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3207893.pdf>>.

- Cabrera Infante, Guillermo. "Todo sobre Almodóvar." *El País* 16 May 1999. Web 05 abril 2013. <http://elpais.com/diario/1999/05/16/cultura/926805603_850215.html>.
- Camí-Vela, María. "Marta Balletbò-Coll." *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio, 2001. 27-38.
- Castro, Antonio. *Cine español en el banquillo*. Valencia: F. Torres, 1974.
- Caudet, Francisco. *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1984.
- Cerón Gómez, Juan Francisco. *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998.
- Chéjov, Anton. "La señora del perrito." *Biblioteca Digital Ciudad Seva* Luis López Nieves. Web 10 septiembre 2013. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/la_senora_del_perrito.htm>.
- Constitución española de 1978*. Web 29 octubre 2013. <<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=14&tipo=2>>.
- Copfermann, Èmile. *La mise en crise theatrale*. Paris: François Maspero, 1972.
- Cortijo, Javier. "Striptease de la tortuga." *ABC* 13 Junio 2008. Web 18 agosto 2013. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-06-2008/abc/Espectaculos/el-striptease-de-la-tortuga_1641931505636.html>.
- "Cosas que nunca he contado de Almodóvar." Entrevista realizada por Alicia Gómez Montano. *Informe semanal*. TVE. Madrid, 14 marzo 2009. Web 03 febrero 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=ObNvdwN3emg>>.
- D'Lugo, Marvin. "El Deseo Coproduces Latin-American Space." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 37.1 (2012): 9-27.
- . Pedro Almodóvar. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- Davis, Anna. *Pedro Almodóvar*. London: Grant & Cutler Ltd, 2007.
- De Abajo de Pablos, Juan E.J. *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid: Quirón Ediciones, 1996.
- De la Cierva, Ricardo. *Historia del franquismo: aislamiento, transformación, agonía (1945-1975)*. Barcelona: Editorial Planeta, 1978.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Les editions de minuit: Paris, 1969.

- Díaz, Elías. *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1983.
- Doniol-Vacroze, Jacques. "Le quatrième mur: *Cómicos*." *Cahiers du Cinéma*. 52 (1955): 50.
- Edwards, Gwynne. "Almodóvar and the Theatre." *Alec* 30.1-2 (2005): 77-96. Web 25 noviembre 2013. <<http://www.jstor.org/stable/27742337>>.
- "Els *Pretextos* de Silvia Munt." Entrevista realizada por Àlex Gorina. *Sala 33*. TV3. Televisió de Catalunya, Barcelona, 30 marzo 2013. Televisión. <<http://www.tv3.cat/videos/4516231/Els-Pretextos-de-Silvia-Munt-a-Sala-33>>.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on The Family Melodrama." *Home Is Where the Heart Is*. Ed. Christine Gledhill. London: BFI Publishing, 1987. 43-68.
- Elsaesser, Thomas and Malte Hagener. *Film Theory an Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2010.
- Escudero, Javier. "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la *movida madrileña*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 2 (1998): 147-161. Web 15 enero 2013. <<http://muse.jhu.edu/journals/hcs/summary/v002/2.escudero.html>>.
- Esslin, Martin. *The Field of Drama*. London: Methuen, 1987.
- "Farsante." *Diccionario de la lengua española*. 21^a ed. Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe S.A, 1992.
- "Fasten Your Seatbelt, Eve, And You Too, Blanche." *The New York Times* 19 noviembre 1999. Web 04 abril 2013. <<http://www.nytimes.com/1999/11/19/movies/película-review-fasten-your-seatbelt-eve-and-you-too-blanche.html>>.
- Faulkner, Sally. *A Cinema of Contradictions: Spanish Film in the 1960*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Font, Domènec. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976. Impreso. Fontenla, César. "1962-1967." *El cine español 1896-1983*. Ed. Augusto Torres. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Foucault, Michel. "Des Espaces Autres." *Empan* 54. 2 (2004): 12-19. Web 24 julio 2012. <<http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>>.
- French, Philip. "All about My Mother." Culture. *The Gurdian* 29 agosto 1999. Web 05 abril 2013. <<http://www.guardian.co.uk/película/1999/aug/29/philipfrench>>.
- Gallo, Max. *Spain Under Franco*. Trans. Jean Steward. London: George Allen & Unwin Ltd, 1973.

- Gamella, Juan. "Heroína en España, 1977-1996. Balance de una crisis de drogas." *Claves de la Razón Práctica* 72 (1997): 20-30. Web 14 abril 2013. <http://www.dipucadiz.es/opencms/export/sites/default/dipucadiz/galeriaFicheros/drogodependencia/ponencias4/HEROxNA_EN_ESPAXAx_197_1996._BALANCE_DE_UNA_CRISIS_DE_DROGAS.pdf>.
- García Escudero, José María. *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- Garlinger, Patrick Paul. "All about Agrado, or the Sincerity of Camp in Almodóvar's *Todo sobre mi madre*." *Journal of Spanish Cultural Studies* 5.1 (2004): 117-134. Web 10 noviembre 2012. <<http://dx.doi.org/10.1080/14636220032000173873>>.
- Garzón, Lourdes. "Almodóvar de la Mancha." *La Revista de El Mundo* 11 abril 1999. Web 19 marzo 2012. <<http://www.elmundo.es/larevista/index182.html>>.
- Gavilán Sánchez, Juan Antonio y Manuel Lamarca. *Conversaciones con cineastas españoles*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002.
- Giuliano, William. *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*. Madrid: Las Américas, 1971.
- Gómez, Asunción. "La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorrealismo." *Bulletin Spanish Studies* 79.5 (2002): 575-89. Web 19 agosto 2013. <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820260258025?journalCode=cbhs20>>.
- Gracia, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Gubern, Román. *La censura: función política y ordenamiento jurídico durante el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península, 1981. Web 16 septiembre 2013. <<http://www.scribd.com/doc/19999683/Gubern-Roman-La-censura-Funcion-politica-y-orden-juridico-bajo-el-franquismo-1981>>.
- . "¿Qué es el realismo cinematográfico?" *Nuestro Cine* 19 (1963): 4-12.
- Herederó, Carlos. Introducción. *La mitad del cielo: Directoras españolas de los años 90*. Ed. Carlos Herederó. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1997. 9-14.
- Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Hurt, James. Introduction. *Focus on Film and Theatre*. Ed. James Hurt. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1974: 1-15.
- "Iciar Bollain." *La Revista de El Mundo* 07 junio 1999. Web 21 agosto 2013. <<http://www.elmundo.es/larevista/num190/textos/iciar1.html>>.

“Juan Antonio Bardem.” Entrevista realizada por Fernando Sánchez Dragó. *El faro de Alejandría*. TVE, Madrid, junio 2001. Televisión.
<<http://www.youtube.com/watch?v=bdEebabM8pM>>.

Juan Carlos I de Borbón. “Mensaje a la nación del rey tras el fracasado golpe de Estado del 23F.” RTVE. Madrid, 24 febrero 1981. Archivo Casa Real. 09 abril 2013. Radio.
<<http://www.rtve.es/alcanta/audios/archivo-casa-real/mensaje-nacion-del-rey-tras-fracasado-golpe-estado-del-23f/1517681/>>.

Kinder, Marsha “Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar.” *Film Quarterly* 41.1 (1987): pp. 33-44. Web 01 abril 2013. <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1212326.pdf?acceptTC=true&acceptTC=true&jpdConfirm=true>>.

———. “Reinventing the Motherland: Almodóvar’s Brain-Dead Trilogy.” *Film Quarterly* 58.2 (2005): 9-25. Web 27 abril 2013.
<<http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=5abf44e3-d857-4761-bc46-0375a130f563%40sessionmgr110&vid=2&hid=114>>.

Larraz, Emmanuel. “L'esthétique néoréaliste dans le cinéma espagnol des années soixante : *Los farsantes* (1963) de Mario Camus.” *Hispanística* XX 20 (2003): 247-261. Web 08 diciembre 2012. <<http://til.u-bourgogne.fr/publications/95-esthetique.html>>.

Lee, Peggy. “Johnny Guitar.” Canción compuesta por Peggy Lee para la película *Johnny Guitar*. EE. UU. Prod. Republic Pictures, 1954.

Ley orgánica 3/2007, de 22 de marzo para la igualdad efectiva entre de mujeres y hombres. *Boletín Oficial del Estado* 71 (2007): 12611-12645. Web 01 septiembre 2013.
<<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115>>.

Liedtke, Boris N. “Compromising with the Dictatorship: U.S.–Spanish Relations in the Late 1940s and Early 1950s.” *Spain in an International Context, 1936-1955*. Ed. Chrian Leitz and David J. Dunthorn. New York: Berghahn Books, 1999. 265-275.

“Los datos de la discriminación sexista en la cultura.” *CIMA*. CIMA 15 noviembre 2011. Web 12 agosto 2013.
<<http://www.cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=1337&titulo=Los datos de la discriminación sexista en la cultura>>.

Loureiro, Ángel. G. “La vida con los muertos.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30. 1 (2005): 145-158. Web 16 agosto 2013. <<http://www.jstor.org/stable/27764041>>.

- Maddison, Stephen. "All about All about Women: Pedro Almodóvar and the Heterosocial Dynamic." *Textual Practice* 14.2 (2000): 265-284. Web 28 octubre 2013. <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502360050082613>>.
- Maravall, José María. *Dictatorship and Political Dissent*. London: Tavistock Press, 1978.
- Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse in Spanish Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Martínez Torres, Augusto. *Cine español, años sesenta*. Madrid: Anagrama, 1973.
- Menéndez Pidal, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1964.
- Menéndez, Ezequiel. "Los golfos de Carlos Saura." *El Correo Gallego* 26 marzo 2010. Web 19 septiembre 2013. <<http://www.elcorreogallego.es/opinion/firmas/ecg/golfos-carlos-saura/idNoticia-529838>>.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 2003.
- "Misión y objetivos." *Teatre Nacional de Catalunya*. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. n.d. Web 18 enero 2014. <<http://www.tnc.cat/es/mision-vision-objetivos>>.
- Moreno-Florido, María Yazmina. "Turismo queer por el Mediterráneo: Cataluña re-visitada en Costa Brava (Family Album)." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13 (2009): 27-39. Web 15 agosto 2013. <<http://muse.jhu.edu/journals/hcs/summary/v013/13.moreno-florido.html>>.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine durante el franquismo*. Trans. Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Nicoll, Allardyce. "Film Reality: the Cinema and the Theatre." *Focus on Film and Theatre*. Ed. James Hurt. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc. 1974. 29-50.
- Núñez Domínguez, Trinidad y May Silva Ortega. "Directoras de hoy: Modelos a seguir." *Directoras de cine español: Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Cord. Trinidad Núñez Domínguez, May Silva Ortega y Teresa Vera Balanza. Sevilla: Fundación Audiovisual de Andalucía, 2012. 49-117.
- . "Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza." *Revista de Medios y Educación* 37 (2010): 121 - 133. Web 14 agosto 2013. <<http://www.cimamujerescineastas.es/archivos/1300456218-ARCHIVO.pdf>>.
- Ocaña, Javier. "Dolor de metacrilato." *El País* 13 junio 2008. Web 18 agosto 2013. <http://elpais.com/diario/2008/06/13/cine/1213308016_850215.html>.

- Oms, Marcel. "Cómicos." *Premier plan*. Lyon: 21, 1962. 13-27.
- Ordinaire, Mirabelle. "The Cinematic Wings of Theatre." *The Stage on Screen: The Representation of Theatre in Film*. Tesis doctoral Columbia University, 2011. Ann Arbor: UMI, 2011. ATT 3453954. 99-270. *Academic Commons Columbia University*. Web 01 octubre 2013. <<http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:132287>>.
- Pereda, Olga. "Silvia Munt debuta en Málaga como directora con *Pretextos*." *El Periódico Extremadura* 11 abril 2008. Web 14 agosto 2013. <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/escenarios/silvia-munt-debuta-en-malaga-como-directora-con-pretextos-_367011.html>.
- "Proyecto." *Teatre Nacional de Catalunya*. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. n.d. Web 18 enero 2014. <<http://www.tnc.cat/es/proyecto-artistico-tnc>>.
- Purves, Mark. "Passion and Compassion in Anton Chekhov's Stories of Love." *New Zealand Slavonic Journal* 43 (2009): 95-113. Web 11 Junio 2013. <<http://www.jstor.org/stable/41330667>>.
- Quesada, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC. 1986.
- Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre sobre la protección a la cinematografía española. *Boletín Oficial del Estado* 10 (1984): 806-909. Web 29 octubre 2013. <http://www.coaat-se.es/variados/ficheros_normativa/real%20decreto%203304-83,28-12.pdf>.
- "Reflect." *Online Etymology Dictionary*. Ed. Douglas Harper. Web 11 diciembre 2013. <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=reflect&searchmode=none>.
- Riambau, Esteve. "Imitation of Life: Transsexuality and Transtextuality in *Todo sobre mi madre*." *Burning Darkness a Half Century of Spanish Cinema*. Ed. Joan Ramon Resina. New York: Suny Press, 2008. 235-253.
- Ríos Carratalá, Juan. *El teatro en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000.
- Rodero, José Ángel. *Aquel "Nuevo cine español" de los 60*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1981.
- "Román Gubern: 'Pedro Almodóvar es el Andy Warhol español.'" *ABC de Sevilla* [Sevilla] 26 agosto 2001. Web 03 abril 2013. <http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-26-08-2001/sevilla/Andalucia/roman-gubern-pedro-almodovar-es-el-andy-warhol-esp%C3%B1ol_13638.html>.
- Sánchez Mancebo, Azucena. "La película *Tres días* y Silvia Munt, grandes triunfadores del Festival de Málaga." *El Mundo* [Barcelona] 13 abril 2008. Web 2 julio 2013. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/12/cultura/1208004019.html>>.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Mario Camus*. Madrid: Cátedra, 1998.

- Santamarina, Antonio. "Desde otro enfoque y con otra mirada." *La mitad del cielo: Directoras españolas de los años 90*. Ed. Carlos Heredero. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1997.
- Santos Fontenla, César. "1962-1967." *El cine español 1896-1983*. Ed. Augusto Torres. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984. 172-199.
- Sardá, Juan. "Amor, desamor y Silvia Munt." *El Cultural de El Mundo* 12 junio 2008. Web 23 mayo 2013.
<http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/23394/Amor_desamor_y_Silvia_Munt>.
- Sastre, Alfonso. "A modo de respuesta." *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*. Comp. Francisco Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre, 1984. 186.
- Selva, Marta y Anna Solá. "Acerca de una historia no escrita: las mujeres en el cine (español)." *Espacios en espiral*. Barcelona: Edita Coordinadora una palabra otra, 1994. 5-10.
- Shteir, Rachel. *Striptease: The Untold History of the Girlie Show*. New York: Oxford UP, 2004.
- "Silvia Munt presenta en el Festival de Málaga *Pretextos*, su debut como directora." *El Mundo*. 10 abril 2008. Web 24 mayo 2013.
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/10/cultura/1207841001.html>>.
- "Silvia Munt reivindica en Karlovy Vary el amor imperfecto con *Pretextos*." *Levante* [El Mercantil Valenciano] 10 junio 2008. Web 03 septiembre 2013. <<http://www.levantemv.com/cultura/2008/07/09/silvia-munt-reivindica-karlovy-vary-amor-imperfecto-pretextos/470414.html>>.
- "Silvia Munt retrata la insatisfacción actual en *Pretextos*." *Información* [Alicante] 10 junio 2008. Web 13 agosto 2013. <<http://www.diarioinformacion.com/cultura/2008/06/10/silvia-munt-retrata-insatisfaccion-actual-pretextos/764644.html>>.
- "Silvia Munt trae a Catalunya su interpretación de *Una comedia española* de Yasmina Reza." *La Vanguardia* [Barcelona] 22 septiembre 2009. Web 17 agosto 2013.
<<http://www.lavanguardia.com/cultura/20090922/53789719987/silvia-munt-trae-a-catalunya-su-interpretacion-de-una-comedia-espanola-de-yasmina-reza.html>>.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited*. New York: Verso, 1994.
- . "Reconstructing the Art Movie? Almodóvar's Blue Period." *Contemporary Spanish Culture TV, Fashion, Art & Película*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- Sohn, Heidi. "Heterotopia: Anamnesis of a medical term." *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. Ed. Michiel Dehaene and Lieven de Cauter. London: Routledge, 2008: 41-50.

- Sontag, Susan. "Film and Theatre." *The Tulane Drama Review* 11. 1 (1966): 24.37. Web 30 septiembre 2012. <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1125262.pdf?acceptTC=true>>.
- Sotinel, Thomas. *Pedro Almodovar*. Paris: Cahiers du cinema Sarl, 2010.
- Stapell, Hamilton M. *Remaking Madrid: Culture, Politics, and Identity after Franco*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Trad Pilar Jimeno. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Suárez, Adolfo. "Sólo el pueblo tiene autoridad para dirigir el cambio." *Arriba* 15 diciembre 1976. *Archivo Linz de la transición española*. Web 09 abril 2013. <<http://www.march.es/ceacs/biblioteca/proyectos/linz/documento.asp?reg=r-57825>>.
- Suárez Lafuente, María. "Women in Pieces: The Filmic Re/Constructions of Josefina Molina." *European Journal of Women's Studies* 10.4 (2003): 395–407. Web 13 agosto 2013. <<http://ejw.sagepub.com/content/10/4/395>>.
- Szanto, George H. *Theatre and Propaganda*. Austin: University of Texas Press, 1978.
- Teatre Nacional de Catalunya*. Generalitat de Catalunya Departament de Cultura. Web 30 octubre 2013. <<http://www.tnc.cat/es/proyecto-artistico-tnc>>.
- Torres, Maruja. "Pedro Almodóvar: Life in a Bolero." Trans. Louise Detwiler. *Pedro Almodóvar Interviews*. Ed. Paula Willoquet-Maricondi. Jackson: UP of Mississippi, 2004. 8-16.
- Townson, Nigel., ed. *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-75*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- Tusell, Javier. *Spain: From Dictatorship to Democracy 1939 to the Present*. Trans. Rosemary Clark. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Vanaclocha, Pau. "Marta Balletbò-Coll, directora y actriz de *Seigné*." *Vanavision*. Blog 2005. Web 20 agosto 2013. <<http://www.vanavision.com/2011/08/marta-balletbo-coll-directora-y-actriz.html>>.
- Vilar, Sergio. *La década sorprendente 1976-1986*. Barcelona: Planeta, 1986.
- Wagstaff, Christopher. *Italian Neorealist Cinema an Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: New Directions Books, 2004.
- Willoquet-Maricondi, Paula. *Pedro Almodóvar Interviews*. Jackson: UP of Mississippi, 2004.

Wood, Gaby. "All about Pedro's Women." *The Observer* 11 agosto 2002. Web 01 abril 2013.
<<http://www.guardian.co.uk/película/2002/aug/11/features.review3>>.

Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.

Zecchi, Barbara. "All about Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema." *College Literature* 32. 1 (2005): 146-164. Web 21 febrero 2013. <
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/25115250.pdf?acceptTC=true&acceptTC=true&jpdConfirm=true>>.

Zunzunegui, Santos, Manuel Hidalgo, Francisco Llinas, et al., eds. *Cuatro años de cine español: 1983-86*. Madrid: Dicrefilm, 1987.