



ÉRAMOS POCOS
DE LA PANTALLA A LA ESCENA

a Mariví Bilbao, cómica

...en el teatro el mar es una gota de agua, en el cine el mar es todo el mar...

José Luis Alonso de Santos

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge como consecuencia de la presentación del programa *Un instante de comedia, la comedia de un instante*, organizado por el Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. El encuentro, celebrado el 11 de noviembre de 2011, reunió a alumnos y docentes del citado departamento en la Sala de Profesores de la RESAD y consistió en la proyección de diversos cortometrajes y en un debate posterior.

La brevedad y la comedia fueron los ejes que vertebraron el encuentro. Los cortometrajes ofrecieron, en palabras de Itziar Pascual “distintas reflexiones sobre el dolor y la violencia en la comedia y su presencia reversible para alcanzar un final feliz; la falsedad de los grandes valores, en un género dramático que acepta la imperfección del mundo y del ser humano; la riqueza de sentido e interpretaciones del desenlace de comedia y el compromiso actoral en el desarrollo de estos proyectos”.

La propuesta que sigue nace de las reflexiones realizadas junto a la profesora Itziar Pascual en reuniones posteriores a la celebración del encuentro. Nuestras animadas charlas giraron en torno a la posibilidad, nada frecuente de adaptar un guión cinematográfico, convertido ya en película, a una dramaturgia teatral, destinada a su representación en la escena.

TEATRO Y CINE. UNA RELACIÓN SIMBIÓTICA

El teatro ha sido, desde la invención del cinematógrafo, una fuente constante de argumentos para la realización fílmica. Se han producido multitud de películas basadas en obras teatrales. La lista de textos teatrales adaptados al cine es interminable y en nuestra memoria reciente figuran grandes éxitos como *La cena de los idiotas*, de Francis Veber; *Ay, Carmela*, de Sanchis Sinisterra, *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán, o la más reciente *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, por citar sólo algunos notables ejemplos. Estas cuatro obras son excelentes dramaturgias teatrales que fueron adaptadas para la pantalla, de un modo más o menos coincidente con el espíritu original con el que sus creadores las concibieron.

Me consta, por conversaciones personales mantenidas con el autor, que en el caso de *Ay, Carmela*, Sinisterra se mostró en desacuerdo con la orientación que el director Carlos Saura y el guionista Rafael Azcona dieron al tratamiento cinematográfico de la película, en lo que podíamos denominar fue una versión “libre” del texto teatral.

Jordi Galcerán se mostró igualmente crítico con la versión que Marcelo Piñeyro y Mateo Gil realizaron de *El método Grönholm*. Aunque en la obra de Jordi Galcerán hay una crítica importante hacia el mercado laboral, lo cierto es que *El método Grönholm* era ante todo la disección de un sujeto egoísta que ha abandonado a los suyos de manera determinante; un vodevil que poco a poco iba transformándose en otra cosa. *El método* por el contrario aborda, desde un enfoque bastante más dramático, la descripción del mundo contemporáneo, incrementa el número de personajes y juega aspectos psicológicos no presentes en la obra original, lo que provocó airadas quejas de Galcerán.

En la otra cara de la moneda nos encontramos con el caso de la obra *El chico de la última fila*, del dramaturgo español Juan Mayorga. La versión cinematográfica del texto dramático fue llevada a la pantalla por el cineasta francés Francois Ozón con el

beneplácito de Mayorga. Con el título de *En la casa*, la película cosechó un notable éxito de crítica y público y se alzó con el premio al Mejor Guión en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en la edición del año 2012.

El cine siempre se nutrió de la literatura, no solamente mediante el teatro, sino también con la novela o la poesía. Desde el comienzo del cine los realizadores trasvasaron narraciones, personajes, universos específicos a los que dieron forma visual. La literatura ha sido un arsenal interminable para la construcción de imágenes en movimiento. De hecho uno de los más grandes fabricantes de guiones, de personajes y acciones es William Shakespeare: sus obras han sido adaptadas una y a otra vez hasta el punto de que en Inglaterra hay una tradición no sólo de montajes escénicos del autor de “El Rey Lear”, sino casi una escuela cinematográfica con puntales como Lawrence Olivier, Orson Welles y Kenneth Branagh. En España no tenemos un caso tan excepcional y constante, pero contamos con muchos escritores que despiertan de inmediato el interés de los cineastas: Cervantes, Valle-Inclán, Miguel Delibes, Juan Marsé, Almudena Grandes o Arturo Pérez-Reverte, entre otros, son buenos ejemplos de ello.

Por otra parte, los escritores se sintieron subyugados por el nuevo arte y por su torrente de imágenes, la sala a oscuras, los actores, el discurso íntimo de la obra y la atmósfera de verdad. Como afirma Francisco Ayala en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias* (1984): “creo razonable aceptar que existe una simbiosis, y simbiosis fecunda, entre ambos medios de expresión artística, y tal vez mejor, entre todos los medios de expresión artística”.

En el cine es fundamental el guión, que es un instrumento eminentemente literario pues se fundamenta en diálogos y acotaciones, exentos de retórica. Las didascalías en guión son determinantes de las acciones y portadoras de la específica mirada del cine. Los diálogos en el cine se parecen más a la vida y algo menos a su escenificación teatral: deben ser directos, despojados y sin artificio. El cine no siempre admite la musicalidad de las palabras, que no siempre son imprescindibles, no así como en el teatro de texto en el que sentimos el placer de oír su melodía,

porque la melodía del cine es la imagen, el gesto: una atmósfera. Y es aquí donde se percibe otro rasgo fundamental: el buen cine, en el fondo, es antiliterario en un sentido convencional. El cine posee un código íntimo muy particular: la palabra es un soporte decisivo, un punto de partida, pero no es la materia fundamental.

¿Cuántas películas han fracasado por intentar reproducir o ilustrar casi literalmente un libro, una novela, una obra de teatro, por el mal entendido concepto de fidelidad, por el concepto mismo de la adaptación? Pere Gimferrer, gran aficionado al cine, advierte: “El material de una novela son las palabras, el material de una película son las imágenes”. Francisco Ayala, en *El escritor y el cine* (1988), precisaba: “La novela presta, sencillamente, material a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica. Pues la novela base es (quiere ser) una obra de arte, y la película será otra obra de arte distinta”.

El cine interesó muy pronto a nuestros dramaturgos. La experiencia norteamericana de Edgar Neville, Tono o Enrique Jardiel Poncela es fascinante. Ellos, a su modo, intentaron compaginar su condición de dramaturgos con la de guionistas en Hollywood; allí acumularon experiencia, algunos éxitos y sinsabores, y realizaron una obra muy personal, si pensamos sobre todo en Neville, autor de películas tan insólitas y espléndidas como *La torre de los siete jorobados* o *La vida en un hilo*, dos rarezas del cine español. Jardiel, que estuvo en dos ocasiones en Hollywood, rodó *Angelina o el honor de un brigadier*.

José Luis Alonso de Santos, dramaturgo del que se han trasladado al cine obras como *Bajarse al moro* y *La estanquera de Vallecas*, entre otras, ha escrito: “En el teatro contamos con unos metros cuadrados de espacio, en el cine cuentan con todo el espacio del mundo. La limitación del espacio, la utilización del espacio diferente es una de las grandes diferencias entre la escritura que se va a hacer para el teatro y la escritura que se va a hacer para el cine”.

¿Cómo convertir entonces, en este complejo viaje de ida y vuelta, el mar en una gota de agua?

ÉRAMOS POCOS

ESTUDIO DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO FILMADO

El difícil reto de convertir “todo el mar en una gota de agua” es, en el caso de *Éramos pocos*, una experiencia apasionante. No hemos encontrado durante el proceso de investigación precedentes de adaptaciones teatrales realizadas a partir de textos fílmicos. La propuesta que sigue es, por lo tanto, un experimento, una indagación en las posibilidades dramático-escénicas de una fábula que, como veremos, reúne una amplia variedad de los ingredientes canónicos de la comedia.

UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

- Estudio del guión filmado. Ficha técnica, fábula, personajes y acción.
- Vaciado del guión.
- Espacios fílmicos
- Tiempo de la acción
- Elementos genéricos de la comedia.
- Hacia un texto dramático
- Lectura teatral de la fábula.
- Adaptación de la fábula. Grado de fidelidad
- Estudio del espacio escénico.
- Creación de escaleta teatral.
- Análisis de diálogos. Supresiones y añadidos

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA

Cartel de la película *Éramos pocos*



Título	Éramos pocos
Dirección	Borja Cobeaga
Producción	Oihana Olea
Guion	Sergio Barrejón Borja Cobeaga
Fotografía	Ignacio Giménez-Rico
Montaje	Jesús Ramé
Protagonistas	Mariví Bilbao Ramón Barea Alejandro Tejerías
País	España
Año	2005
Género	Comedia
Duración	16 minutos

Story line

Un padre y su hijo son incapaces de hacer las labores del hogar. Cuando la madre les abandona por lo desastrosos que son deciden sacar a la abuela del asilo para que les haga la comida y les limpie la casa.

El guión cinematográfico

La historia del guión de *Éramos pocos* tiene su origen en la expresión coloquial "éramos pocos y parió la abuela". Esta frase admite diferentes usos. En general se emplea cuando ya hay una serie de personas enfrentadas a una situación (realizando una acción, opinando sobre un tema, etc...) y llega otra u otras, con las mismas intenciones, que agravan la situación inicial: entonces, si algo tiene visos de salir mal, saldrá mal. Y si además puede empeorar, lo hará.

El acierto de los guionistas Borja Cobeaga y Sergio Barrejón pasa por utilizar esta máxima castiza para, con el uso magistral de los recursos de la comedia, hablar de una serie de temas: la soledad, el desamparo, la falta de solidaridad en la conciliación de la vida familiar, la desigualdad en las tareas básicas diarias, que no le son ajenos en absoluto a un espectador de nuestro tiempo.

La situación de partida que se describe es la siguiente: Una mujer, a la que no vemos directamente, (solamente sus piernas, una maleta y un portazo) abandona la casa familiar cansada de soportar a su marido y a su hijo, dos personajes patéticos. Padre e hijo no solamente son incapaces de colaborar en la sostenibilidad del hogar, sino que están especialmente dotados para generar caos, desorden y suciedad en la vida doméstica.

La premisa inicial se desarrolla rápidamente en las escenas siguientes, las que ocurren la misma mañana del domingo en el que la madre huye, no sin antes arrojar por la ventana las pertenencias de la familia que más aversión le producen: la televisión, las zapatillas, elementos que nos permiten pensar en el modo de vida que la sufridora mujer odia y deja atrás. Sin solución de continuidad padre e hijo, en una elipsis dramática, aparecen en un centro

geriátrico. Allí se encuentran con una sala en la que un grupo de ancianas y ancianos miran desde sus asientos la televisión, con esa parsimonia que caracteriza a las personas mayores que ya no tienen prisa para nada. El hijo “reconoce”, entre todas las personas presentes en el salón, a la “abuela”, personaje interpretado magistralmente por la gran actriz Mariví Bilbao. En este momento se produce el verdadero hallazgo del guión y por lo tanto de la película. La “abuela” “reconoce” a su yerno y a su nieto, se levanta de su asiento y se dirige hacia ellos. Ella se abraza al hijo y lo besa: *Abuela, cuánto tiempo!* y él la introduce a su padre, que por la réplica: *Hola, soy tu yerno, Joaquín, no sé si te acuerdas de mí...* admite que hace bastantes años que no se ven. Hasta aquí todo es perfectamente verosímil, exagerado, pero creíble, nada que no podamos asumir como una realidad de nuestro tiempo. En menos de un minuto y en dos escenas dignas de pertenecer a la escuela del maestro Billy Wilder, los guionistas atrapan la atención del espectador sobre esa nueva familia que se acaba de formar. Las iniciales dudas de Joaquín para sacar a la anciana de la residencia, desaparecen ante la insistencia de Fernando y Lourdes, que están encantados de haberse “recontrado”. El hijo, Fernando, el padre, Joaquín y la “abuela”, se embarcan en el automóvil familiar rumbo al hogar, y nos envuelven en una atmósfera que recuerda mucho al “nadie es perfecto” con el que concluye la escena cumbre de la comedia *Con faldas y a lo loco*.

La llegada al hogar muestra el erial en que Joaquín y Fernando, en un breve espacio de tiempo, no sabemos cuánto, pues este paso de tiempo está escamoteado en la elipsis anteriormente mencionada, han convertido la casa. En este segmento de la película, los diálogos son desternillantes, brillan a gran altura las réplicas de la pareja masculina, a cual más ilustradora del carácter de ambos, y la respuesta gestual de la “abuela”, encajando estoicamente y sin inmutarse la deplorable situación en la que se ve envuelta. A partir de este momento del metraje, después del suspense que provoca la primera salida de compras de la “abuela”, comienza un idilio entre los tres. Por una parte la “abuela” se comporta como los dos hombres esperan de ella: asume de buen grado todas las tareas del hogar, cuestión para la cual ellos resultan

incompetentes. Por su parte padre e hijo la tratan con la misma nula consideración que anteriormente debieron tratar a la madre huida.

Aquí nos encontramos con otro pilar que soporta la estructura del guión y nos mantiene pegados a la pantalla, desde la verosimilitud. Después de una sucesión de planos en los que el director nos muestra la gran variedad y riqueza gastronómica con que la “abuela” está regalando los estómagos agradecidos de Fernando y a Joaquín, se produce una escena en la que los tres miembros de la familia se sientan a cenar juntos. Fernando solicita unas palabras de la abuela, antes de brindar con una copita de vino. La abuela pronuncia la frase: *Estoy muy contenta de estar en casa...otra vez*. Los dos hombres saltan de alegría en sus sillas, brindan emocionados y beben de sus copas...hasta que la “abuela” termina un tanto embriagada. A estas alturas de la película el público ya ha empatizado totalmente con esta abuela *sui generis* donde las haya. Por eso nos reímos de nuevo cuando, antes de irse a acostar, es cariñosa con Joaquín, al que lanza un beso a los labios, después de sugerir que: *ojalá no vuelva, mejor, así estamos los tres solos...*en referencia al regreso comentado por Joaquín, de su “hija” Julia, al hogar.

Todo está ya preparado para el desenlace final: la subsiguiente escena muestra a Joaquín llamando a su exmujer para comunicarle que su madre está con ellos. Una peculiar anagnórisis telefónica que Joaquín termina de asimilar cuando descubre en las fotos del álbum familiar el rostro de la verdadera Lourdes, la abuela, la madre de su exmujer, su suegra. Cuando la “abuela” y Fernandito suban de hacer los recados, Joaquín dudará unos segundos sobre la conveniencia de revelar la verdad o mantener el “secreto”, el engaño, precedido de equívoco, que la anciana ha puesto en juego. La elección de Joaquín supone, aparentemente, un final feliz para todos. Ellos tendrán a la mujer que necesitan; ella, de cuyo pasado nada sabemos, habrá salido del supuesto mar de soledad en el que vivía en el geriátrico. Queremos a estos personajes y comprendemos sus limitaciones y sus torpezas. Aplaudimos con el corazón sus actos, no tan puros,

no tan nobles, pero garantes, al menos por ahora, de su supervivencia. Una obra maestra.

Vaciado del guión

Bloque 1

- A) Una mujer, de la que no vemos nada más que las piernas, toma una maleta y sale de una casa dando un portazo.
- B) Un hombre, JOAQUÍN, duerme en la cama, se despierta por el portazo y se levanta.
- C) Joaquín sale al pasillo y pronuncia un nombre sin obtener respuesta.
- D) Joaquín entra en la cocina desierta. Intenta servirse una taza de café. La cafetera está vacía.
- E) Joaquín entra en la habitación de su hijo FERNANDO. Lo despierta y le avisa de que su madre se ha marchado.
- F) Los dos hombres en la cocina, sentados cabizbajos frente a la cafetera vacía.
- G) Joaquín comprueba que la televisión ha desaparecido del salón. Fernando avisa a su padre de que sabe dónde están sus zapatillas.
- H) Los dos hombres se asoman por la ventana
- I) En la calle hay un montón de ropa, la televisión y las zapatillas de Joaquín. La mujer las ha arrojado sin miramientos por la ventana.

Bloque 2

- A) Un automóvil transita por una carretera comarcal, atraviesa de derecha a izquierda un campo yermo, bajo un cielo brumoso.
- B) El automóvil en el que viajan Fernando y Joaquín se detiene frente a un edificio. Ambos salen del auto y se dirigen a la puerta de entrada.
- C) Padre e hijo avanzan por un pasillo del edificio y llegan hasta el quicio de una puerta, desde la que ven a un grupo nutrido de ancianas y ancianos sentados frente a un televisor encendido. Fernando reconoce a una de las ancianas y propone a Joaquín saludarla. La anciana observada acusa la visita

y se levanta de su asiento para dirigirse hacia ellos. Se produce un abrazo entre la “abuela” y Fernando y después entre la “abuela” y Joaquín. Ella se anticipa a la intervención de los dos hombres y presupone que han venido a buscarla. En unos segundos decide ir a por sus cosas y en un instante aparece de nuevo con sus pertenencias preparadas para salir del geriátrico.

- D) En el automóvil, Joaquín le advierte a la “abuela” de que su hija no está en casa. A ella la situación no parece importarle en absoluto. El coche emprende la marcha.
- E) El automóvil regresa por la misma carretera del plano A y desaparece entre la bruma.

Bloque 3

- A) La puerta del domicilio familiar se abre y los tres personajes entran en el salón a oscuras. Cuando Fernandito sube la persiana el panorama no puede ser más desolador: desorden, suciedad...
- B) La “abuela” quiere saber cuál es su cuarto. Fernando se lo enseña: desde que ella se “marchó” lo han utilizado como trastero. El aspecto que presenta la habitación es deplorable. La “abuela” lo acusa, pero se mantiene estoica. Planos que dan nuevas pinceladas características de la personalidad de padre e hijo. El descuido y la dejadez que muestran hacia la incorporación de la “abuela” al entorno familiar son exageradamente patéticos.
- C) Fernandito hace la cama de la “abuela” con las sábanas usadas de su cama. Durante la acción Fernando revela el recuerdo que tiene de las comidas que ella hacía cuando estaba en casa. La “abuela” mira a su alrededor con un aire de desolación contenida.
- D) Es de noche. Padre e hijo ven la televisión tumbados en el sofá, comiendo bolsas de patatas y bebiendo refrescos, como dos adolescentes holgazanes. El salón es un desastre. La “abuela” escucha el sonido de la tele y se levanta. Contempla la escena. Joaquín fuma continuamente, de hecho lo hace en cada plano de la película. Fernandito no deja de meter la mano en la bolsa de patatas.

- E) Se ha hecho de día. Fernando y Joaquín se han quedado dormidos, cada uno en su sofá viendo la televisión, tumbados de cualquier manera, tapados con una manta. Joaquín se levanta, recorre la casa y comprueba que la “abuela” no está. Se alarma y le anuncia a su hijo que la “abuela” se ha ido. Se ha dado cuenta de que la han traído para lo que la han traído y se ha marchado. Cuando están en la cocina lamentándose de su destino con las mujeres, la “abuela” aparece por la puerta cargada con bolsas de la compra.
- F) Fernando y Joaquín miran sentados a la mesa de la cocina cómo la “abuela” prepara una tortilla de patatas. Cuando la tortilla está lista la “abuela” la sirve en un plato. Los dos miran al plato salivando. Después de una réplica de agradecimiento de Joaquín, la “abuela” sale a limpiar la casa. Ellos se lanzan a devorar como si fuera la última cosa que pudieran hacer en su vida.

Bloque 4

- A) Inicio de una serie de planos en los que la habilidad de la “abuela” para hacer comidas espectaculares se pone de manifiesto, para satisfacción de padre e hijo. Paso de tiempo.
- B) Cena. Los tres sentados a la mesa, comen y brindan por la “vuelta de la abuela”. La “abuela” bebe vino y a instancias de Fernandito dice unas palabras: *Estoy muy contenta de estar en casa....otra vez....* Al final de la cena la abuela tiene una notable embriaguez.
- C) Joaquín acompaña a la “abuela” por el pasillo hasta su habitación. Diálogo sobre el posible regreso de Julia, la hija. La “abuela” no cree que su hija vuelva, al contrario prefiere que no lo haga y se muestra cariñosa con Joaquín.

Bloque 5

- A) Al día siguiente, Joaquín llama por teléfono a Julia para comunicarle que su madre está con ellos. Julia cuelga, Joaquín insiste. Julia le dice que no puede ser, su madre está con ella.

B) Joaquín mira en el álbum familiar fotos del pasado. Descubre que la mujer que hay en su casa no es su suegra, sino una compañera del geriátrico, que aparece en alguna de las fotos que hay pegadas en el álbum.

C) La “abuela” y Fernandito suben de hacer los recados. Joaquín la mira y durante unos segundos las miradas de ambos se cruzan. Joaquín le dice a su hijo que tiene que hablar con él. La “abuela” entra en la cocina a preparar la comida: unos enormes chuletones, que Joaquín observa en segundo plano. Fernando nota algo extraño en su padre, Joaquín duda unos segundos...y en el último momento decide mantener el secreto y no revelar la verdad.

El último diálogo entre Fernando y su padre nos muestra como Joaquín va a intentar mantener a la “abuela” en casa a toda costa:

FERNANDO: Papá, que el carnicero no se acordaba de la abuela...

JOAQUÍN: José Luis está mayor...y se le olvidan las cosas...

Espacios filmicos

La mayor parte de la acción de la película se desarrolla en el interior de la casa familiar, que se convierte de esta manera en un personaje más de la historia. Las diferentes secuencias se desarrollan en los siguientes espacios:

1. Casa familiar/salón/habitaciones/cocina. Interior
2. Exterior vivienda familiar
3. Carretera comarcal. Exterior
4. Geriátrico. Interior/Exterior

Tiempo de la acción

La acción transcurre durante un tiempo no descrito con claridad. De las diferentes situaciones y de los diálogos contenidos en ellas se desprende que han pasado varios días, quizás algunas semanas. Existen varias elipsis de tiempo que

resultan fundamentales en la construcción del guión. La primera de ellas es la que se da entre la primera jornada y el viaje que padre e hijo emprenden al geriátrico en busca de la “abuela”. La decisión de realizar esta acción se ha producido pues en algún momento entre estas dos situaciones que se plantean una a continuación de la otra en la película.

La segunda elipsis se produce en el punto medio del metraje, durante la presentación de las habilidades culinarias de la “abuela”. Los diferentes planos en los que se muestran los platos que la mujer pone sobre la mesa, da una idea también de paso de tiempo que, aún sin concretar, nos permite conocer la relación que se está estableciendo entre los personajes a través de la comida. Hay una dilatación del tiempo que funciona como parte de la estructura dramática en el reloj interno de la película.

Elementos genéricos de comedia en *Éramos pocos*

El dolor y la violencia en la comedia y su presencia reversible para alcanzar un final feliz; la falsedad de los grandes valores, en un género dramático que acepta la imperfección del mundo y del ser humano; la riqueza de sentido e interpretaciones del desenlace de comedia.

Traigo de nuevo aquí estas palabras porque creo que responden de modo adecuado a la intención de los autores de la comedia que estamos explorando. La dramaturgia de *Éramos pocos* presenta, de un modo poco común -no olvidemos que se trata de un guión de diez páginas- las claves del género, los conceptos que nutren las comedias desde los tiempos de Plauto. *Éramos pocos* da cuenta de una extensa relación de elementos que relacionamos a continuación en cuatro bloques.

A) Elementos que actúan sobre la trama

La confusión y el equívoco. Que propicia Fernandito al reconocer a su “abuela”. Esta ingenua confusión genera el equívoco en el que se sustenta la obra.

La suplantación de la identidad. Genial hallazgo de los guionistas incorporado al personaje “sin nombre” de la falsa abuela. La soledad que adivinamos en esta creación nos hace sentir su deseo natural de salir del geriátrico, aunque sea con estos dos seres patéticos (pero “familiares”) que al fin y al cabo se han acordado de ella y van a buscarla.

El engaño y, también, el autoengaño. Guardados con celo hasta el penúltimo plano de la película. La aceptación del engaño por parte de Joaquín, por su interés propio, se convierte en elemento clave para la supervivencia y la felicidad de los individuos.

El secreto. Vinculado al engaño. Joaquín y la “abuela” se convierten en cómplices de un secreto que los mantendrá a los tres “unidos”.

La coincidencia. Los intereses de los tres personajes confluyen, coinciden en un tiempo y en un espacio. El trío va a salir beneficiado por esta coincidencia, que valida el desenlace feliz de la historia.

B) Elementos que actúan sobre los personajes

Anulación de la predecibilidad del tipo. El guión rompe convenciones sobre los tipos que plantea. Sustrae cualquier información sobre los personajes de Joaquín y Fernando, nada sabemos sobre sus ocupaciones, estudios, trabajos, relaciones, etc...Se nos presentan como dos adolescentes suspendidos en una especie de “limbo”, colgados, sin solución de continuidad, en la casa familiar. Tampoco se nos dice nada sobre el pasado de la “abuela”, solamente que está internada en un centro geriátrico. Aun así los personajes nos resultan cercanos y verosímiles. Generan empatía con el espectador. Nos compadecemos de ellos y nos reímos con sus situaciones límite.

Exageración, desproporción y patetismo. Es evidente en el caso de los caracteres de Joaquín y Fernando. Son exagerada, desproporcionadamente patéticos. Y sin embargo nos siguen pareciendo verosímiles. ¿Quién no conoce a algún desastre humano parecido a ellos?

La torpeza inherente a la condición humana. Las limitaciones de los dos personajes masculinos, su minusvalía para la vida, deviene en una torpeza que podíamos calificar de “existencial”. La torpeza con la que se desenvuelven en el ámbito doméstico solo es comparable a la ausencia total del sentido de igualdad de género que exhiben. Las mujeres son para ellos objetos domésticos que hay que retener a cualquier precio para garantizar la subsistencia.

El personaje que lleva la felicidad a los demás. El derecho a la felicidad de los tres personajes protagonistas se plantea desde una extraña y feliz simbiosis, entre la incapacidad de los caracteres masculinos y el encerramiento y la soledad de la “abuela”. Se produce una relación en la cual uno de los personajes procura la felicidad de los otros dos, y viceversa.

El autor y los personajes. Aunque el dibujo de los personajes está dentro de lo que nos atrevemos a calificar de “caricatura grotesca”, la mirada de los autores es compasiva. Los tres personajes se ven atrapados en una circunstancia que les desagrada y tratan desesperadamente de modificar.

Transgresión. Del rol clásico familiar, lo que da lugar a una nueva unidad familiar basada en el interés mutuo. Y en el mantenimiento de un secreto-engaño convenido, desmontando la convención y las grandes verdades.

C) Elementos que actúan sobre el espacio

La vivienda, en la que se desarrolla la mayor parte de la acción de la obra, es un espacio totalmente reconocible. Se trata de un piso de una familia pequeño burguesa, en un barrio popular de una ciudad media. La cercanía con ciudades y barrios de cualquier país, enmarcado en la civilización occidental, se manifiesta claramente. Por lo tanto el paisaje que revela este espacio único y cerrado resulta próximo al espectador, desde el punto de vista externo. En el aspecto interno, la vivienda está inmensa en el caos que provoca la acción “bárbara” de los personajes masculinos, un desorden casi “molecular”, una entropía difícilmente

admisible para cualquier ser civilizado. La inclusión en este espacio del personaje femenino pone orden en este caos. Equilibra, estoicamente, la energía que fagocita a los dos organismos que habitan la vivienda.

D) Elementos que actúan sobre el lenguaje

El uso de un lenguaje propio del género cómico es uno de los elementos clave de la película. Las réplicas de los personajes responden a un perfecto dominio del “gag”. Los diálogos, superpuestos a las acciones que los ilustran, progresan de la hilaridad a la carcajada. La respuesta salvajemente inadecuada se ofrece, tanto a nivel textual como gestual. Hay decenas de ejemplos distribuidos estratégicamente en la estructura del guión. La coloquialidad en la forma favorece el *crescendo* del tono cómico, en un contraste continuo entre lo que el espectador puede esperar de los personajes y lo que recibe en cada parlamento. Instalados en la sorpresa no podemos dejar de esperar “qué será lo próximo”. El sociolecto de los personajes masculinos parece extraído de las páginas de un comic.

Hasta aquí el análisis de la versión filmada. Nos enfrentamos ahora con la tarea de abordar un posible tratamiento escénico del material.

HACIA UNA DRAMATURGIA TEATRAL

NOTAS PARA UNA PUESTA EN ESCENA

El primer reto que nos planteamos es cómo mantener en nuestra versión teatral la progresividad cómica de la película. Partimos de un material muy finamente ajustado. Después de numerosos visionados buscando matices sobre los que actuar, podemos afirmar que el guión de *Éramos pocos* es un mecanismo de relojería que funciona a la perfección en cada plano filmado. Hay que añadir a esta circunstancia las interpretaciones magistrales ante la cámara de Mariví Bilbao, Ramón Barea y Alejandro Tejerías, de las que es difícil desprenderse a la hora de visualizar una dramaturgia teatral, con un lenguaje distinto del que hemos analizado.

La premisa inicial de la adaptación es la de ser fiel al género y a la fábula de la película. También nos proponemos mantener un alto grado de fidelidad a los personajes, la acción y los diálogos que han creado Borja Cobeaga y Sergio Barrejón. La principal tarea reside en sustituir los elementos visuales de la película que aportan información definitiva para el desarrollo de la fábula. Trataremos el material atendiendo a los recursos del teatro: la palabra, la abstracción, la utilización del espacio y la iluminación como herramientas propias de la carpintería teatral, con las que intentaremos situar en escena la peripecia de los personajes.

En primer lugar vamos a intervenir sobre la estructura narrativa, mediante la supresión de las escenas que se producen en un espacio distinto al de la vivienda familiar. Así, quedan fuera del texto teatral las siguientes escenas y planos del bloque 2:

- Un automóvil transita por una carretera comarcal, atraviesa de derecha a izquierda un campo yermo, bajo un cielo brumoso.
- El automóvil en el que viajan Fernando y Joaquín se detiene frente a un edificio. Ambos salen del auto y se dirigen a la puerta de entrada.
- Padre e hijo avanzan por un pasillo del edificio y llegan hasta el quicio de una puerta, desde la que ven a un grupo nutrido de ancianas y ancianos sentados frente a un televisor encendido. Fernando reconoce a una de las ancianas y propone a Joaquín saludarla. La anciana observada acusa la visita y se levanta de su asiento para dirigirse hacia ellos. Se produce un abrazo entre la “abuela” y Fernando y después entre la “abuela” y Joaquín. Ella se anticipa a la intervención de los dos hombres y presupone que han venido a buscarla. En unos segundos decide ir a por sus cosas y en

un instante aparece de nuevo con sus pertenencias preparadas para salir del geriátrico.

- En el automóvil, Joaquín le advierte a la “abuela” de que su hija no está en casa. A ella la situación no parece importarle en absoluto. El coche emprende la marcha.
- El automóvil regresa por la misma carretera del plano A y desaparece entre la bruma.

Son los planos que corresponden a la escena del geriátrico, fundamental en la película, pues es el momento en el que se produce el falso reconocimiento de la “abuela”, por parte de Fernando y el engaño y la suplantación de identidad de la propia “abuela”. En la cinta, el espectador no tiene todavía a estas alturas motivos para desconfiar de lo que ve. Aunque el encuentro ya es pura comedia, por muy irreverente que nos parezca la situación, creemos que la “abuela”, es la abuela.

En la obra teatral, en el final de la primera escena en la cocina, Fernandito propone ir a buscar a su abuela al geriátrico. Esto supone generar un diálogo entre padre e hijo en el que la decisión se hace presente.

Jugamos pues una elipsis diferente, que no incluye el momento de la decisión de los dos personajes masculinos de “recuperar a la abuela”.

Escondemos al espectador uno de los *gags* clave de la cinta, con los sabrosos diálogos entre el trío protagonista, a cambio de generar otro diálogo, no menos sabroso, entre los dos hombres sobre la conveniencia de traer a la abuela a casa.

La elipsis elude mostrar el viaje y el encuentro en el geriátrico y se cierra con los tres personajes entrando por la puerta de la vivienda familiar.

En el arco global de la obra teatral, jugamos la carta de la sorpresa final, el momento de la anagnórisis, cuando se produce el reconocimiento del error (y por lo tanto se descubre el engaño de la “abuela”) por parte de Joaquín: la llamada telefónica a Julia,

su exmujer. Esta situación se completa con la creación de un monólogo para el personaje de Joaquín, en el que da cuenta del error, mientras está comprobando la identidad de la “abuela” en las fotografías del álbum familiar.

La siguiente intervención en importancia reside en la sustitución de los planos en los que vemos cómo pasa el tiempo a través de las diferentes comidas que la “abuela” prepara. Dado que la comida es parte esencial de la historia, proponemos sustituir este segmento de la película con una escena en la que la “abuela” y Fernandito intercambian un diálogo sobre las comidas que a él le gustan y que la “abuela” le va a preparar. Aquí, hago un inciso para reflexionar sobre el personaje de la “abuela” en la versión teatral, pues la situación me sugiere una “abuela” más, solo en apariencia, demente. Los diálogos sobre las recetas con las que la “abuela” promete satisfacer los estómagos de los dos hombres, pueden resultar igualmente desternillantes, si se le añaden, los ingredientes adecuados.

Me interesa reforzar el papel del personaje de la “abuela”. Quedará al final de la obra, como queda en la película, la resonancia que deja ese misterioso personaje: ¿quién es esta mujer que se ha introducido mediante el engaño en la vida de Joaquín y Fernando?.

Estudio del espacio escénico. Definición del espacio

La casa familiar es el espacio único que proponemos para la representación escénica de la obra.

Configuración del espacio escénico:

Las entradas y las salidas de la casa se efectúan por el extremo derecho de proscenio, un pasillo que es la única zona de la casa sin persianas. La entrada comunica directamente con la cocina.

Situación escénica de partida. En primer término, al principio de la obra, de izquierda a derecha, estores sencillos a modo de telón, persianas bajadas que se suben a medida que la situación se presenta.

En el centro del proscenio la estancia correspondiente a la cocina: una mesa blanca, más dos sillas y una cafetera.

Primer término izquierda: Habitación de Fernando: una cama

Primer término centro, de forma contigua a la cocina: el salón: dos sofás en forma de L y una mesita baja.

Primer término derecha: Habitación de Joaquín: una cama.

Uno de los cambios espaciales con respecto a los que la película presenta es el destinado a la habitación de la “abuela”. En la cinta la “abuela” se instala en su antigua habitación, convertida tras su partida en trastero. En nuestra puesta en escena, Fernando y la “abuela” duermen juntos. “No me importa abuela como cuando era pequeño”, dice Fernandito.

También se plantea **privilegiar la cocina** como espacio central de la obra.

La **extraescena**, la calle del barrio a la que se asoman los personajes, cobra cierta relevancia que está presente en la película en la escena 1. Jugar las posibilidades de la extraescena. Se plantea el uso de oscuros para los cambios de escena.

Escenas y diálogos. Supresiones y añadidos

Supresión de las escenas y planos de exterior:

Supresión del contraplano de la mirada de Joaquín y Fernando, desde la ventana. Situación que se resuelve mediante la descripción de lo que se ve. Juego con la extraescena.

Supresión de las escenas de carretera comarcal, ida y vuelta

Supresión de la escena del geriátrico.

Sugerencia de diálogo entre Joaquín y Fernando sobre la conveniencia de recuperar a la abuela.

Adición de diálogo entre la “abuela” y Fernando en la escena de las recetas que sustituye a los planos gastronómicos.

Adición de monólogo para Joaquín en el desenlace