



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Lingüística General y Teoría de
la Literatura

**LOS LENGUAJES NO VERBALES EN
NINA, C'EST AUTRE CHOSE
DE MICHEL VINAVER
DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA**

M^a José Nocete López
Granada, 2011

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María José Nocete López
D.L.: GR 4507-2011
ISBN: 978-84-694-5747-4

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA**



UNIVERSIDAD DE GRANADA

**LOS LENGUAJES NO VERBALES EN
NINA, C'EST AUTRE CHOSE
DE MICHEL VINAVER.
DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA**

Tesis doctoral

M^a José Nocete López

2011

Universidad de Granada
Departamento de Lingüística General y Teoría de la
Literatura

**LOS LENGUAJES NO VERBALES EN
NINA, C'EST AUTRE CHOSE DE MICHEL
VINAVER. DEL TEXTO A LA PUESTA EN
ESCENA**

Memoria que presenta M^a José Nocete López para aspirar al
título de Doctora.

Fdo.: M^a José Nocete López

Realizada bajo la dirección del Doctor D. Rafael Ruiz Álvarez,
Departamento de Filología Francesa, Universidad de Granada.

Fdo.: Rafael Ruiz Álvarez

GRANADA, 2011

AGRADECIMIENTOS

En el camino de mi investigación me han acompañado muchas personas que, de alguna manera, me han inspirado y animado para que mi trabajo llegara a buen término y fuera el preludio de un nuevo itinerario

Debo agradecer a mi director de tesis D. Rafael Ruiz Álvarez, quién me inspiró, encaminó y sufrió conmigo todos los avatares que el teatro en general y el de Michel Vinaver en particular, trajo a nuestras vidas. Le doy las gracias por no haber desfallecido durante tantos años de investigación y haberme alentado a seguir adelante confiando profunda y cariñosamente en mí.

Agradezco al Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, que me acogió en su programa de doctorado permitiendo así cumplir con el primer eslabón hacia mis estudios superiores; a sus profesores en general y muy particularmente a D. Antonio Sánchez Trigueros a quien le agradezco enormemente el haberme instruido en el conocimiento de la Crítica y el teatro.

A mis profesores del Departamento de Filología Francesa por haberme cultivado en la lengua y literatura galas y haberme enseñado a luchar para conseguir un propósito. Entre ellos, querría hacer una mención especial a D. Rodrigo López Carrillo cuyas charlas y consejos repletos de optimismo, simpatía y cariño me acompañarán siempre.

Al Sr. Gilles Chevassieux por haber accedido a entrevistarse con nosotros ilustrándonos con su conocimiento en el mundo del teatro contemporáneo francés así como en el de Michel Vinaver.

Al Théâtre de la Colline de París por habernos facilitado en todo momento las cosas para poder acceder a sus representaciones y documentos.

A mi familia: a mis padres por haberme enseñado el valor de las cosas y haber propiciado con su trabajo y sacrificio el que yo esté hoy aquí. A mis hermanas, mis cuñados Justo y Loli, mis suegros, a todos ellos por

sus ánimos infatigables, su paciencia y por nunca perder la sonrisa facilitando en todo momento mi labor.

A mis amigos, especialmente Alicia y Javier, por no dejar ni un momento de hacerme creer en mí misma; Inma y Salva, porque sin sus consejos y ayuda no hubiera podido encaminar mi trabajo; María, por echarme una «gran mano» y compartir conmigo todos los momentos difíciles; M^a Carmen, por alentarme y darme cobijo con sus actos y palabras. A todos los compañeros y amigos que me animaron con sus comentarios constructivos y sus sonrisas.

Pero sobre todo, mi infinita gratitud a mi marido y mi hija que han sabido aguantar estoicamente mis largas horas de trabajo ayudándome, mostrándome su infinito amor, comprensión y apoyo. Gracias por estar siempre ahí.

(...)
Vous trouverez ici des actions
Qui s'ajoutent au drame principal et l'orient
Les changements de ton du pathétique au burlesque
Et l'usage raisonnable des invraisemblances
Ainsi que des acteurs collectifs ou non
Qui ne sont pas forcément extraits de l'humanité
Mais de l'univers entier
Car le théâtre ne doit pas être un art en trompe-l'œil
Il est juste que le dramaturge se serve
De tous les mirages qu'il a à sa disposition
Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel
Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
S'il lui plaît
Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
Que de l'espace
Son univers est sa pièce
À l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur
Qui dispose à son gré
Les sons les gestes les démarches les masses les couleurs
Non pas dans le seul but
De photographier ce que l'on appelle une tranche de vie
Mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité
Car la pièce doit être un univers complet
Avec son créateur
C'est-à-dire la nature même
Et non pas seulement
La représentation d'un petit morceau
De ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé
(...)

Les Mamelles de Tirésias
Guillaume Apollinaire¹

¹ Apollinaire, G. http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_mapl.html, (Prólogo)

INDICE

Agradecimientos.....	i
Cita.....	iii
CAPITULO 1: Introducción: marco de la investigación.....	1
1.1. Justificación.....	3
1.2. Notas conceptuales y metodológicas.	
Proyecto de análisis	8
CAPITULO 2 : El teatro y Michel Vinaver.....	33
2.1.- Teatro francés contemporáneo.....	35
2.2.- Michel Vinaver. El teatro <i>du quotidien</i>.....	51
2.3.- <i>Théâtre de chambre</i> de Michel Vinaver :	
<i>Dissident, il va sans dire - Nina, c'est autre chose</i>.....	76
2.3.1.- Estructura. Temática y personajes.....	80
2.3.2.- Abordar <i>Nina, c'est autre chose</i>:	
todo y todos.....	101
CAPITULO 3: Análisis de los lenguajes no verbales en <i>Nina, c'est autre chose</i>. Del texto a la puesta en escena.....	111
3.1.- Semiología y discurso no verbal.....	113
3.2.- Análisis. Introducción: esquema de trabajo..	157
3.2.1.- Ser.....	163
3.2.2.- Aparentar	200
3.2.3.- Estar.....	212
3.2.4.- Oír.....	250
Consideraciones finales.....	253
Bibliografía.....	259

Bibliografía General de Michel Vinaver.....	261
Bibliografía Citada.....	285
Bibliografía de Referencia.....	294
Bibliografía de Ampliación.....	305
Webgrafía.....	375
 ANEXOS.....	 385
 I.- DRAMATURGIA DE <i>Nina, es diferente</i> de Michel Vinaver: La transformación del collage paso a paso.....	 387
I. 1.- Texto-traducción / copia (1).....	390
I. 2.- Texto modificado y adaptado en tres fases (2).....	391
I.3.- <i>Nina, c'est autre chose</i> : Lyon y París.....	395
I.4.- Propuesta inicial de puesta en escena.....	401
(1)Texto-traducción / copia	405
(2) Texto modificado y adaptado en tres fases.....	439
(2).1.- Dramaturgia A.....	441
(2).2.- Dramaturgia B.....	479
(2).3.- Dramaturgia C.....	509
I.5.- Diseño de puesta en escena.....	533
 II.- Tabla de los datos más relevantes en la vida y obra de Michel Vinaver.....	 545
 III.- Tabla de las principales puestas en escena de las obras de Michel Vinaver en Francia.....	 551
 IV.- Gráficos de las obras de Michel Vinaver.....	 565



¡CAPITULO 1

INTRODUCCIÓN: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

ⁱ Todos los dibujos de “máscaras” que aparecen como fondo de cada una de los epígrafes que introducen las partes de este corpus, han sido extraídas de la siguiente página web: http://www.google.es/images?hl=es&source=imghp&biw=779&bih=373&q=mascaras&gbv=2&aq=0&aqi=g10&aql=&oq=m%C3%A1scar&gs_rfai=

1.1. Justificación.

Recorrer los pasos insospechados de este trabajo no fue causa de azar, viene dado por el interés que teníamos en el teatro como literatura y como espectáculo y cómo la práctica de éste te va envolviendo poco a poco hasta llegar a embarcarte en un trabajo arduo y responsable.

Hay veces que para conocer realmente una cosa hay que imbuirse totalmente en ella y escudriñar incesantemente sus recovecos hasta sacar a la luz sus avatares. Para nosotros estudiar el teatro en todas sus formas es ya una satisfacción pero hacerlo desde dentro es toda una aventura.

Mi interés particular por el ámbito teatral fue de alguna manera enriquecido por la pasión que el profesor D. Rafael Ruiz Álvarez le profesaba –y le profesaba-. Él fue quien me embarcó directamente en la práctica de la dramaturgia y quién me animó a que colaborara en sus proyectos teatrales.

Una vez involucrada en todo lo que rodeaba y rodea dicho ámbito y comenzando a conocer mucho más de cerca el panorama teatral francés, se me propuso trabajar sobre un autor, Michel Vinaver y más concretamente sobre su *Théâtre de Chambre*.

Esta primera iniciativa me dio pie para interesarme por la crítica literaria, la semiología y la dramaturgia. Decidí por lo tanto realizar mi doctorado en el Departamento de Lingüística general y teoría de la literatura ya que su programa se adaptaba mucho mejor a las necesidades que requería mi posterior trabajo de investigación el cual terminé con un trabajo final de doctorado cuyo título fue *Michel Vinaver: Théâtre du quotidien: Théâtre de Chambre. Análisis de los lenguajes no verbales*.

En él hablaba del teatro de Vinaver y analizaba someramente los lenguajes no verbales en las dos obras que integran su *Théâtre de Chambre*. Con este primer bosquejo efectuábamos un gran avance en cuanto a la obra de Vinaver en general y a su *Théâtre de Chambre* en

particular animándonos a profundizar en el tema convirtiendo éste en la actual tesis.

Por lo tanto el presente trabajo es la continuación de aquél previo que nos introdujo en la obra de Vinaver desde donde partimos de un título genérico para ir estudiando y profundizando desde la divisa de ese vasto *todo posible*.

Con este trabajo, nuestro principal objetivo es dar a conocer la figura de Michel Vinaver –últimamente tan de actualidad que no así al comienzo de nuestra investigación- desvelando la gran importancia que puede tener para el teatro contemporáneo francés.

Hasta ahora, los trabajos que sobre el teatro de dicho autor se encuentran publicados, sólo han permitido vislumbrar la parte meramente lingüística, propiamente dicha, y han olvidado esos otros lenguajes que no son tan aparentes como la palabra. Nosotros pretendemos que esa parte de estudio, un poco desterrada, salga a la luz.

Aquí hablaremos no solamente de su concepción teatral sino de cómo las distintas corrientes artísticas o sociales pudieron influir en su obra dramática y para ello hemos preferido pasearnos por el teatro francés del siglo XX sin detenernos demasiado en lo que pudiera parecer simplemente superfluo sino tocando a grandes pinceladas su evolución hasta llegar a la figura que realmente nos interesa, Michel Vinaver y el *théâtre du quotidien*.

También posicionaremos el teatro francés del siglo XXI, aún en constante evolución, complementando la época de mayor floración artística del autor. Abarcando los dos siglos y centrándonos más en la última mitad del XX y lo que cursa del XXI entenderemos mejor qué representa la figura de Vinaver dentro de la historia de la dramaturgia francesa y en la actualidad permitiéndonos aproximarnos a su obra para más tarde imbuirnos en el tema central de esta tesis como son *los lenguajes no verbales* en su *Théâtre de Chambre*, concretamente en una de las obras que lo componen, *Nina, c'est autre chose*.

Pero pensamos que sería muy interesante antes de introducirnos de lleno en el análisis de la obra dilucidar la composición, el tema y los personajes de la categoría de teatro a la que pertenece el *Théâtre de Chambre*. De esta manera podremos entender muchas cosas de las que se desarrollen en el análisis de la obra en cuestión, descifrar de alguna manera parte de las interpretaciones que proponemos y cómo no, comprender mejor dos visiones distintas de vidas dispares y que se engloban bajo un solo denominador común.

Como introducción a los *análisis de los lenguajes no verbales en Nina, c'est autre chose*, hemos querido reflexionar y aportar todo lo que nuestra investigación nos ha proporcionado en el campo de la Semiología teatral ya que dicha disciplina la tomamos como base fundamental de nuestro trabajo.

Somos conscientes de que el estudio del *signo* abarca un vasto campo de investigación por lo que sería un compromiso por nuestra parte y una osadía el pretender contener absolutamente todo.

En nuestra opinión, el investigador también crea, ¿cualquiera que sea el campo en el que investiga? Posiblemente. Al investigar se crea un método, nuevos fines y un singular, si cabe la probabilidad, objeto de estudio.

No se trata de imponer una teoría o una hermenéutica por nosotros creadas, simplemente exponerlas para que se pueda, en la medida de lo posible, avanzar más dentro del conocimiento científico. Es aportar, si no nuevos conocimientos, al menos sí nuevas reflexiones que conduzcan a una finalidad.

Nos parece muy certero y de una gran satisfacción no imponer superioridad en la materia, sino de aportar una *microcélula* a un *macroorganismo*.

Una vez que abordamos el punto del análisis de la obra en concreto desarrollamos un esquema operativo y coherente, creado para satisfacer nuestro método de análisis y en ningún momento tener la idea de que

podiera ser una base metodológica generalizada. Cada una de las partes del esquema se inicia con una introducción descriptiva del objeto de estudio en cuestión y cada uno de los puntos estará basado únicamente en el texto teatral aunque hagamos alguna vez referencia a su representación.

Siempre partiremos del texto teatral original –en lengua francesa– del que extraeremos ejemplos y al que aludiremos cada vez que consideremos oportuno.

Como último punto del corpus manifestaremos a modo de conclusión nuestras opiniones sobre la investigación realizada y las metas logradas.

Incluiremos toda la bibliografía utilizada encabezada por una *bibliografía general del autor* en cuestión acompañada de todas las últimas novedades de publicaciones sobre él y destacada en *negrita*; una *bibliografía citada*; una *bibliografía de referencia* y una *de ampliación* – esta última incluye recomendaciones para profundizar en el estudio, que hemos consultado, que no hemos citado pero que tenemos siempre en cuenta-, así como una *webgrafía principal*. Dicha clasificación es totalmente subjetiva, relacionada con nuestro método de trabajo y en la que hemos visto gran operatividad.

Además adjuntaremos como documentos anexos: un proyecto dramático que hemos creado en base al texto de la obra, traducido al español por Fernando Gómez Grande y que nos sirve para trabajar su dramaturgia¹. Para ello, hemos escogido el texto español puesto que nuestra intención es la de realizar su puesta en escena en este idioma y no queríamos traducir el texto habiendo ya una versión traducida de la obra en cuestión. En cuanto a la traducción emitiremos nuestra opinión en este punto así como todas las clarificaciones que consideremos necesarias al uso; un cuadro bibliográfico de Michel Vinaver donde reflejaremos no sólo los trazos que hemos considerado importantes en su vida personal sino

¹ Ver Gómez Grande, F. (2001)

que, cronológicamente, sumaremos a estos los que hemos considerado más destacados de su vida profesional haciendo de este autor un testigo inmejorable del teatro del siglo XX y XXI; un segundo cuadro donde recogemos la relación de las obras escritas por el autor en cuestión, sus puestas en escenas principales en Francia desde 1956 hasta 2010², así como tres gráficos donde podremos observar sucintamente sus obras y traducciones, sus representaciones en Francia por decenios y su evolución en la escena francesa a través de cada una de sus obras.

Todos estos anexos los hemos considerado oportunos y necesarios para complementar este trabajo.

Haremos referencias bibliográficas a pie de página así como dentro del propio corpus. Resaltaremos con comillas las palabras o frases que tomemos prestadas de otros autores –que incluimos en el corpus-. Deslindaremos del texto las citas de autores que sobrepasen las tres líneas, así como los ejemplos tomados de la obra objeto de nuestro estudio, *Nina, c'est autre chose*, que presentaremos bien diferenciados del corpus central. Al ser una obra dramática donde intervienen tres personajes creemos más eficaz separarlos del texto para matizarlos convenientemente.

Aquellos términos o expresiones propias a las que queramos darles más relevancia las pondremos principalmente en cursiva aunque en algún momento aislado utilizaremos las mayúsculas y/o la negrita.

Debemos confesar que no nos ha sido muy fácil delimitar el trabajo ya que nuestra primera pretensión era la de continuar con el sistema descriptivo que utilizamos en nuestra primera investigación pero la cantidad de información sobre temas e ideas llegaban a nosotros de manera substancial, sin poder deslindar, en principio, de qué sería más

² Hemos optado por recoger sólo sus representaciones en Francia porque, aunque Vinaver ha sido representado en muchos países - EEUU, Japón, Corea, Italia, Alemania, Austria- , pensamos que siendo un autor francés deberíamos mostrar su trayectoria principal en Francia y cómo su acogida en la escena de este país se ha visto incrementada sobre todo a partir de la última década de los años 90 del siglo XX, reconociendo su trabajo e influencia en el ámbito teatral y cultural galo.

positivo hablar y en qué medida, teniendo en cuenta que esto sería un gran avance en nuestra investigación.

Por ello hemos intentado agrupar convenientemente los elementos más representativos basándonos en la completa operatividad.

Somos conscientes de que las distintas rúbricas bajo las que hemos englobado nuestro trabajo son una gran ampliación del esbozo que previamente realizamos, redistribuyendo los términos, intentando desglosar con mucho más detenimiento los umbrales que separan la incipiente clasificación de la presente.

El laberinto en el que nos movemos tiene infinitas salidas pero a la vez numerosos entresijos para llegar a ellas, una buena base metodológica e investigadora, coherente y seria, nos ayudará a ahondar en nuestra labor científica como investigadores principiantes, nos iniciará en la vía hacia la exploración de posibilidades y atenderá el fruto de esa *micro célula*, que referíamos al principio de este punto, en el *macroorganismo teatral*.

1.2. Notas conceptuales y metodológicas. Proyecto de análisis.

Una vez que nos sumergimos dentro del mundo de la semiología -o la semiótica, en nuestro caso consideradas con la misma validez al igual que hace T. Kowzan³- nos encontramos con una infinita variedad de términos, de nomenclaturas que nos proporcionan horizontes nuevos de conocimiento. De todos ellos utilizaremos los que nos aporten más claridad en nuestro trabajo para intentar que éste sea serio y riguroso.

³ « (...) dualisme terminologique sémiologie-sémiotique(...) Certains auteurs ont voulu réserver le mot « sémiotique » pour la théorie ou la science générale du signe et « sémiologie » pour désigner l'application de cette théorie à tel ou tel domaine. Mais d'autres pratiquent une distinction dans le sens inverse : sémiologie=science générale *vs* sémiotiques particulières ou spécifiques. Fautes d'un concessus(...)je me résigne comme le font aujourd'hui plusieurs sémiologues-sémioticiens, à tenir les deux termes pour équivalents et interchangeables ;(...) » *Op. Cit.* Kowzan, T (1992a:7-8)

Si improvisamos términos inventados por necesidad específica o si se da otro sentido a un término ya prescrito, explicaremos la significación y el por qué se ha valorado o detallado de esta u otra manera. No por utilizar una terminología excesivamente complicada abordaremos un trabajo más minucioso, pensamos que debemos utilizar la más próxima y rica que nos sirva para transmitir claridad en nuestro trabajo dentro de un rigor y coherencia interna.

Para el análisis de los *lenguajes no verbales* partimos de la lectura teatral, descubriendo el texto paso a paso desgajando significaciones para más tarde contar con la experiencia de haber asistido a dos de sus representaciones⁴ que nos servirán para ir comentando, a partir de nuestro estudio, posibles comparaciones o semejanzas con él. En definitiva, puntualizar cómo lo vemos nosotros y cómo se ha resuelto en escena.

Pensamos que en primer lugar se debe observar superficialmente un texto para estimar cómo está construido y de qué materiales está hecho para luego profundizar con análisis subterráneos, relacionar lo aparente y lo trivial con lo más profundo, la raíz.

Creemos que el análisis de un texto dramático no se cuestiona desde la única perspectiva, la de la lectura o la de la representación sino que las dos encauzan el desarrollo básico de la experiencia histórica a la que debe ser sometido. Habría que condiderar lo que se cuenta, cómo y dónde se cuenta, es decir, lo que Patrice Pavis en su proposición para el análisis de una obra dramática llama «textualité» y «situation d'énonciation» - (2004: 6, 10).

Desde un primer momento hay que buscar los útiles necesarios y plantearse el trabajo deseado. Creemos que la figura de Pavis –visión más antropológica y basada principalmente en la recepción del espectáculo- así como la de Kowzan – visión más profunda del aspecto semiológico de los textos teatrales- marcan un hito en el estudio de la investigación teatral y

⁴ En enero de 2003 Lyon -Théâtre Les Ateliers - y en mayo de 2009 en Paris -Théâtre National de la Colline-, Ver Nocete López, M.J.-en prensa- (2009 : nota nº 7)

tenerlos como principales referentes es para nosotros una marca de respeto favorable y conveniente para nuestro estudio, a su vez libremente inspirado en la estética de la recepción.

Pero mencionar que nuestra base teórica está asentada en un autor u otro, en una única teoría u otra, sería un falacia puesto que consideramos más enriquecedor apostar por la trasgresión de distintas teorías concluyentes en una para así poder tomar lo mejor de cada una de ellas que nos ayude a clarificar en la medida de lo posible nuestro propio método.

Es curioso como Ricard Salvat⁵ habla del enfoque que hay que darle a los estudios teatrales y porqué escoger una crítica o un método crítico u otro. Para él está claro abogar porque el mejor enfoque sea una crítica que él llama «total» como la conjunción de diferentes métodos sin solaparse los unos con los otros, sino cohabitando de manera natural y aportando cada uno de ellos lo más significativo e interesante para que el estudio obtenga su fruto y sea valorado. Estamos de acuerdo con sus propuestas pero nos aliamos también a la opinión de Helena Sassone en su artículo «La Semiología en el banquillo»-recogido por André Helbo (1978a)- cuando dice que evidentemente al enfrentamos a un arte como el teatral cuyo fin específico es la representación del texto, quizás la crítica desde el punto de vista semiológico sea la más acertada: «(...) en un arte que, como el teatral, tiende a suprimir los textos, y utiliza para producir el sentido signos de toda naturaleza, se impondría la crítica semiológica como la más adecuada.(...)»⁶

Geroges Mounin también se cuestionaba a principios de los años 70 del siglo XX, el encontrar el método adecuado para poder explicar desde el punto de vista científico pero plausible y entendedor, la esencia del teatro el cómo funciona, su especificidad:

⁵ Ver Salvat, R. en Helbo, A. y alt (1978 a:16)

⁶ *Ibid.* Sassone, H. (1978: 16)

(...) sería más tentador incluso imaginarse que se han resuelto todos estos problemas –hablando del teatro- como de un lenguaje de significante y significado teatral, de sintaxis brechtiana de códigos escenográficos (...) ⁷

Esta tendencia de la que hablaba Mounin se confronta con los avances actuales en el campo de la semiótica y la semiología. Régis Durand en su artículo «Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral» (1978:121-128) ahonda en este tema de la comunicación teatral y su visión del problema está mucho más desarrollada de lo que Mounin planteaba en origen.

Podemos ver que la lingüística es una base fundamental para los estudios teatrales desde el punto de vista semiológico, como ya hemos dicho al principio de este punto; pero servirnos de la lingüística y de la filosofía para llegar a encontrar los cauces adecuados a un estudio científico nos parece también una aproximación más a la meta que nos proponemos desde primera hora.

El cuestionarse si el teatro es un género literario o no ha retrasado bastante el interés por su análisis. Para nosotros, aparte de todos los esquemas de diferentes teóricos que hemos analizado y estudiado sobre el ámbito teatral, no nos interesa ningún boceto impuesto sino sugerido, no dependemos de ninguno por imposición. Hay que abrir una lógica interna que articule distintas rúbricas por separado.

Vemos que para que exista un estudio amplio desde el punto de vista semiológico y desde el punto de vista de la receptividad del espectáculo teatral, hace falta que el investigador no sólo quiera conducirse por derroteros científicos, conocerlos concienzudamente e introducirse dentro de todas las críticas para escoger la más certera y que ciña su estudio sino también que, nos atrevemos a decir, ame el arte

⁷ *Op. Cit.* Mounin, G. (1972:87)

teatral, ame el espectáculo y ame el teatro, y éste es nuestro caso. Conocer el objeto de estudio desde dentro creemos que es parte fundamental en este trabajo, en nuestro caso, por supuesto desde un punto de vista evidentemente no profesional y modesto⁸ siendo ante todo lectores y espectadores.

Por lo tanto nos planteamos la pregunta de ¿cómo se puede llegar al conocimiento fundamental de la especificidad del teatro? Creemos que es bastante complicada la posibilidad de encontrar en una misma persona aspectos yuxtapuestos pero que a la vez se complementen, como puede ser el espectador normal, el aficionado al teatro y el de un semiólogo, por lo tanto el espectador tiene que comprender que existe lo que Mounin llama la “verdad científica”⁹, tiene que habituarse a la existencia de un planteamiento científico desde el punto de vista semiológico para estudiar el lenguaje teatral y en consecuencia, los semiólogos no pueden estancarse sólo desarrollando su propio papel de semiólogo, de científico, sino abrir mucho más el campo, ese campo de la libertad vista desde la recepción del mensaje y ponerse en la piel del espectador para sentir las mismas sensaciones que el destinatario pueda sentir a la hora de recibir todos esos códigos teatrales que se ponen en marcha en una representación o como lector ante la lectura de una obra dramática.

El hombre no solamente conoce las cosas que le rodea por medio de la comunicación, por lo que se le aporta, sino también por medio de su propia experiencia, por lo tanto todo lo que se representa ante sus ojos reproduce las experiencias que ya conoce y que reconoce. Los signos que se muestran al espectador les son familiares puesto que forman parte de su vida cotidiana, tanto los comportamientos como las personas representadas son reconocibles, se inscriben la vida cotidiana.

Esta dualidad hace que los signos en sí mismos conlleven una información en esencia pero en su nivel imaginario entra en juego todo lo

⁸ Ver *Ibid.* pp. 93-94.

⁹ Ver *Ibid.*

que es la apreciación sensible que incluye lo simbólico del signo a medio camino entre la ilusión y la estética.

Pensamos que en cualquier investigación no se debe asentir a través de un solo dominio de los rasgos que completan una teoría sino que existe toda una mezcla de distintas disciplinas que conviven dentro de cualquier hipótesis. Evidentemente querer tomar todo lo que en cada una de ellas nos puede servir para configurar nuestro estudio es demasiado arriesgado pero en nuestro trabajo se nos evidencian confluencias distintas a través de las que podemos llegar a perfilar nuestra teoría por lo que, a pesar del riesgo, queremos dejarnos influir por las distintas artes, culturas y estudios que aunque demasiado extensos para contar con ellos minuciosamente, sí los tenemos en cuenta, no como expertos sino como conocedores y conscientes de todos ellos¹⁰.

No podemos obviar la gran importancia que sobre nosotros tienen y tuvieron desde el principio las investigaciones de Tadeusz Kowzan en el cual basamos algún trabajo anterior y del que nos dejamos influenciar para establecer los tres puntos a seguir en nuestra hipótesis de trabajo: uno es el ámbito de la expresión donde pretendemos buscar los rasgos pertinentes de la materia del significante, la forma; un segundo punto sería ver cómo es el sistema y cómo juegan los diferentes códigos en él, cómo se organizan y qué relación tienen los unos con los otros; y por último cuestionarnos

¹⁰ Sobre este tema Kowzan opina muy claramente en el «avant-propos» de su libro *Littérature et spectacle*: « (...) On a eu recours, pour mettre en relief les rapports entre la littérature et le spectacle, à plusieurs branches de la connaissance: théorie et philosophie de l'art, science littéraire, sociologie, littérature comparée, sémiologie et plusieurs disciplines limitrophes. Il va sans dire qu'il nous a été impossible d'en tirer tout ce qui pouvait servir le sujet de notre étude et qu'on est resté trop souvent aux confins de ces disciplines. Elles sont suffisamment nombreuses pour que les spécialistes de chacune d'elles trouvent dans notre travail des lacunes sérieuses. Ce qui surtout peut paraître insolite et audacieux, c'est d'avoir eu recours en même temps aux méthodes aussi traditionnelles que l'étude de thèmes littéraires et aussi novices que la sémiologie. Nous nous sommes décidé à courir ce risque, convaincu que leur confrontation constante, la nécessité de les adapter les unes aux autres, est le meilleur moyen d'éviter les dangers auxquels elles sont exposées : tendance à la sclérose d'une part et aux spéculations trop abstraites de l'autre. *Op. Cit.* Kowzan, T. (1975 :9-10) « Avant-propos ».

qué interferencias y transposiciones se producen o se pueden producir, en la materia de expresión.

Tener en cuenta a Pavis y su método de «vectorización»¹¹ de las diferentes parcelas del análisis semiológico teatral nos ayuda a no tener que reprimir las antiguas investigaciones en el deambular de la semiótica y las innovadoras técnicas que se integran en el análisis actual.

Por supuesto que la metodología que hemos utilizado no se circunscribe a una generalización en el análisis dramático sino que está consensuada y respectivamente iconizada para el proceso de estudio en el que nos encontramos. Hay que contar con que puede ser adaptada a cualquier otro tipo de análisis dramático así como contextualizada en cualquier otro momento y necesidad.

No pretendemos instaurar un método de análisis que abogue por una universalidad y que sea inequívoco sino todo lo contrario, queremos proponer un método completamente abierto y perfectamente alterable en pro de un fin científico. El que nosotros utilizamos es propio para nuestro estudio de Vinaver en concreto pero con ello no queremos decir que no lo sea para el estudio de otros textos teatrales.

No podemos negar que hemos tenido en cuenta, en todo momento, los antiguos estudios semiológicos para hacernos una visión del momento histórico y metodológico en el que vivimos. Pensamos que para tener conciencia de nuestra propia realidad debemos adquirir el conocimiento del pasado e intentar crear otras vías de análisis perfeccionándolo.

En nuestra opinión, ignorar lo acontecido no nos facilita interpretar el presente¹².

El teatro representa en sí mismo un código de códigos, éste es el código específico del teatro.

¹¹ Ver Pavis, P. (2000 b)

¹² «Siempre se da una diferencia temporal entre la práctica teatral y su teoría, como si la teoría necesitara un determinado tiempo -a menudo, unos diez años- para adaptarse a una nueva demanda» *Ibid.* (2000 b:320)

El signo teatral puede representar a su homónimo fuera de escena sin necesidad de cambiar su significado pero también cualquier objeto puede representar cualquier cosa, de ahí la magia del teatro.

Partimos de la *concepción sígnica* como impulso para nuestro método al que vamos a dotar –como así lo hace la naturaleza del signo- de:

- **heterogeneidad** porque amplía el horizonte de expectativas que por naturaleza posee el teatro; diferentes realidades culturales y materiales lo que facilita el proyecto de la representación.
- **polivalencia** por los significados distintos de los que representa.
- **movilidad** absoluta para poder pulular y funcionar entre diferentes códigos y no permanecer en uno sólo como representación de su especificidad.

Para nosotros la interpretación de los signos nos lleva a no perder de vista en el horizonte la puesta en escena y consecuentemente al espectador. El proceso sería el de resaltar el signo para luego relativizarlo cuestionándonos su resultado una vez producido, es decir, captar, interpretar, juzgar y exponer.

Somos conscientes de que este procedimiento de semiotización textual se ve encauzado hacia el efecto contrario cuando se presenta bajo el filtro de la semiotización escénica produciendo en el espectador un proceso por el cual necesita corroborar primero lo que ve para posteriormente poder interpretarlo. Para nosotros lo preconcebido no es factible dada la pluralidad y diversidad de significados que puedan esgrimirse en escena. Por lo tanto apostamos por dos efectos contrarios

entre sí pero que a su vez se complementan, la *semiotización* y *desemiotización* de los signos¹³.

Las unidades en las que hemos dividido nuestro análisis no son unidades mínimas sino necesarias para poder abarcar el texto desde las distintas perspectivas que nos interesan interactuando entre ellas así como pincelándose las unas de las otras.

Nos planteamos analizar el texto y dividirlo en unidades semiológicas¹⁴, pequeñas y grandes, para preguntarnos cuáles, como signos homogéneos, son inoportunas por naturaleza frente a la heterogeneidad del análisis de un espectáculo teatral.

Al igual que Kowzan pensamos que quizás el aislar las unidades mínimas (=signos mínimos) del espectáculo no ayudará a un avance en el estudio semiológico de éste sino que tenemos que contar con los distintos signos en conjunto, contar con los diferentes orígenes para que la manifestación teatral sea tan diversa como su esencia:

(...) Ce qui nous intéresse ce sont précisément les ensembles de signes de diverses origines, ce sont leurs articulations internes et externes, leurs enchaînements, c'est l'aspect hétérosémiotique (ou hétérosémique) du phénomène théâtral, de la texture d'un spectacle.(...) C'est pourquoi je n'insisterais pas sur l'usage du concept « unité » dans le traitement sémiologique de la représentation théâtrale, en lui préférant le concept « entité sémique », entité constituée parfois par un seul signe mais surtout par plusieurs signes qui appartiennent à différents systèmes, les

¹³ «(...) la descripción del espectáculo se encuentra sometida a una doble exigencia: volver al cuerpo mismo de la representación, pero también abstraerse de él y dibujar sus contornos y su recorrido desde el punto de vista del deseo del observador» *Ibid.* (2000 b:34)

¹⁴ Entendidas éstas como Kowzan lo hace: «(...) l'unité sémiologique du spectacle est une tranche contenant tous les signes émis simultanément, tranche dont la durée est égale au signe qui dure le moins.(...) nécessiterait peut-être d'introduire une distinction entre les petites unités et les grandes unités (surtout au niveau de la parole et des signes kinésiques)». *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968:90)

définitions de la notion d'entité mettant l'accent sur le fait que « son existence objective n'est fondée que sur des rapports» (Le Grand Robert)¹⁵

Frente a su concepto de «entité sémique»¹⁶ para analizar el espectáculo teatral desde el punto de vista semiológico, antes que el concepto de unidad, opinamos que efectivamente para concebir el análisis teatral puro habría que contar no con los distintos signos aislados en unidades de significado sino cómo esas unidades se convierten en substancias, corporaciones, entidades, para correlacionarse, fundirse y expresar el signo en todo su apogeo.

Crear una «*identidad sémica*» compuesta de distintos signos con identidades diferentes, fuentes diferentes que den lugar a procedimientos de análisis muy variados donde se incluyan lo proxémico, decorado, luz, espacio, etc. Pero para ello hay que partir de la especificidad teatral, de que tomemos conciencia del hecho teatral en sí mismo, independiente de cualquier hecho circundante y dentro de éste describir lo que él mismo construye en su interior y para su exterior, donde exista un verdadero acoplamiento entre los diferentes elementos que lo componen –relaciones proxémicas, espacio-tiempo, objetos...-

No hay que considerar el texto como el soporte fundamental que tiene el teatro, podemos pensar en este momento en la Comedia dell' Arte donde la improvisación o el cañamazo¹⁷ tenían lugar.

Se establece un código que desemboca en un ritual entre lo que se representa en escena y el espectador, hay una interrelación de relaciones entre lo que se representa y lo que se ve, como apunta Pavel Campeanu:

¹⁵ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a:178)

¹⁶ Este concepto significa que hay distintos signos en correlación directa entre sí.

¹⁷ Son una especie de guiones sin diálogos en los que se incluyen escena y situaciones diferentes.

«(...) los valores rituales quedan convertidos por el teatro en valores estéticos.(...)»¹⁸.

Como para Abraham Moles (1973), cuando asistimos a una disparidad de informaciones éstas provienen de un afianzamiento de «supersignos» lo que nosotros hemos llamado *subcódigos, códigos de códigos*.

Hay que contar que la lingüística proporciona claves indiscutibles para analizar desde el punto de vista semiológico una obra pero no podemos limitarnos a los mecanismos lingüísticos sino que hay que ir más allá. Abraham Moles, al que Helbo menciona en «Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic», opone el código a los subcódigos en su obra *Art et ordinateur* -Moles, A. (1973)- en la que según Helbo presenta esta oposición y dicha teoría también está corroborada por Morris en su obra «Esthetics and the theory of signs»¹⁹. Lo que daría relevancia sobre todo a los signos más importantes, primordiales, intentaría hacer resaltar los signos considerados esenciales para el análisis, el «gestus fundamentales» del que hablaba Brecht –al que haremos referencia en algunos puntos de nuestra investigación- y la «partition» de la que habla Artaud²⁰.

Trabajaremos con unidades capitales –grandes- para llegar a dilucidar todas las pequeñas que consideramos importantes en nuestro estudio así como observar cómo se da en todas ellas la simultaneidad de producción entre distintos códigos propuestos –se produzcan o no al mismo tiempo- y partiendo del texto sobre tres premisas que para nosotros serán esenciales: escena, personajes y público, pasando de un plano a otro, de un proceso semiótico a otro para construir el sentido de la obra.

Esas unidades mínimas o máximas se pueden o no complementar, influenciar o simplemente surgir sin intentar encontrar la raíz en ninguna

¹⁸ *Op. Cit.* Campeanu, P. en Helbo, A. et al (1978 a:107)

¹⁹ Ver Morris, Ch. (1939-40)

²⁰ Ver Brecht, B. (1979) y Artaud, A. (1964)

sino *in situ*. Proponemos ir de lo más concreto a lo más abstracto, de lo particular a lo general dosificando lo que calificamos de *tejido textual* para alcanzar el *tejido inconsciente*.

En nuestro caso el valor, la importancia o condición de las unidades signícas así como la proporción -simetría entre la cualidad y la cantidad- que tengan no dependerá de su magnificencia o de su sencillez sea unidad mínima o máxima siempre será trascendente para el análisis. En esto queremos añadir que aunque existan distintas categorías fundamentales para clasificar el signo las subcategorías que intervengan dentro del análisis también serán sobresalientes en sus dominios, de ahí la movilidad signíca.

Cuerpo y objetos son signos teatrales puesto que no se medirá su capacidad intrínseca de ser o no objeto o de ser o no cuerpo, sino el significado que como tales tienen en la escena, cómo se les atribuye lo que Erika Fischer-Lichte sugiere «el carácter semiótico»²¹

Veremos a través de nuestro análisis cómo la estética es propia a cada escena, es variante y a veces ambigua y por supuesto no tiene que coincidir en ningún momento, en una parte o en un conjunto con el primer constituyente de significado que se le haya atribuido, de ahí su heterogeneidad.

Recordemos en todo momento que partimos del análisis teatral de un texto en concreto que tiene unas particularidades específicas y que necesita de una observación y exploración operativa que al mismo tiempo pueda aportar nuevos horizontes de investigación al ámbito en el que está inscrito, el teatral.

Visualizamos en nuestro análisis todo lo que pudieran conformar los ejes paradigmático y sintagmático del texto para poder involucrarnos

²¹ «(...) Donde se empleen el cuerpo humano y los objetos de su entorno en su existencia material como signos, se habrá constituido el teatro» *Op. Cit.* Fischer-Lichte, E. (1999: 275-276).

en un ir y venir de movimientos *direccionados* que puedan complementarse en el esquema general y particular.

Para Erika Fischer-Lichte «(...) siempre que un sistema semiótico por su formación específica o por su relación con otro sistema, puede crear en su totalidad un significado relevante para el sentido del texto teatral, la elección del sistema tendrá que calificarse de plano de isotopía»²²

Partiendo de la concepción de plano isotópico apuntado por Fischer-Lichte, entendemos que éste se encontraría en el eje sintagmático del análisis comportando la *situación*, la *escena*, y el *acto*, dando como resultado la correspondencia entre diferentes factores del texto que se interrelacionan proporcionando la situación lógica y el contexto.

Exponemos dos proposiciones para la vinculación y organización de códigos:

1º Contar con todos los códigos teatrales dentro de un procedimiento y una pauta que constituyan las composiciones necesarias para el análisis.

2º Que los códigos se manifiesten dentro de la cohesión sígnica que nos permita estudiar esas composiciones en tres fases:

a.- Fase de codificación heterogénea donde los signos sean plurales.

b.- Fase isotópica donde se combinen los códigos.

c.- Fase posttextual donde, a partir de la concepción de texto total, se proceda a la mezcla de las isotopías.

En cuanto al poder optar por unos signos u otros, todo se hará en pro de la relevancia que para nuestro estudio puedan tener. En nuestras preferencias si infravaloramos un sistema explicaremos la razón situacional de la exclusión y los motivos que nos llevan a nuestra determinación.

Tomando como modelo el examen ahistórico, que se adapta a las circunstancias del momento y a sus condiciones de puesta en escena,

²² *Ibid.* p. 620

basaremos nuestro estudio en distintos recursos que nos sirvan para explicar el funcionamiento interno del texto, haciendo constar la eliminación de algunos y la incorporación de otros.

Nuestro análisis del texto y posterior proyecto de puesta en escena se edifica en torno a la exploración de unidades o componentes escénicas que son vehiculadas por el/los personaje/-s :

.- Aquéllas que Configuran al personaje

SER - APARENTAR

.- Aquéllas que Configuran el hábitat del personaje

ESPACIO – DECORADO - LUZ

Emplazadas y verbalizadas por medio de los seres y objetos físicos de la escena en la que actúan y acontecen hechos en un tiempo determinado.

Todas ellas pertenecientes al lenguaje visual pero que se internan en el texto dialogado y didascálico e irremediamente ligadas a los personajes en interacción. El orden lo hemos establecido de esta forma con un solo propósito y es que aunque estemos analizando un texto escrito tenemos que tener en cuenta que este texto tiene la peculiaridad de poder ser puesto en escena y por lo tanto hay que tener en cuenta otra variante, el espectador. El público se ve perturbado en primer lugar por el cuerpo del personaje, por su presencia. En un segundo lugar por el funcionamiento de engranaje que establece éste entre lo que representa y lo que dice, lo que podríamos llamar el *juego accional*, y que correspondería al elemento medular en correlación con el vestuario, espacio, decorado y luz.

Hemos considerado como un punto aparte, aquella unidad a la que atribuimos la configuración escénica, que no al personaje, pero que se produce a voluntad de éste, OIR. Esta unidad que engloba todo lo auditivo, es primordial para la representación y conlleva su estudio in situ. Hemos hecho referencia a ciertas particularidades que dicho elemento tiene en la

obra pero no podemos abarcar un estudio exhaustivo de él ya que para realizarlo necesitaríamos tener como referencia la propia representación y transmitir nuestra opinión visionándola al mismo tiempo. Es un punto que veremos realizado en nuestro proyecto dramático de la obra en cuestión y que adjuntamos al final de esta tesis.

Puesto que nuestro análisis parte del personaje, creemos oportuno aclarar en este apartado cómo lo concebimos y cómo su carácter y conducta se desarrolla entorno a una visión deontológica del mundo teatral.

Separamos la definición de hombre, cuya existencia conforma una realidad, y la de personaje al que podemos agregarle no sólo una visión psicológica sino también metafísica, como en el siglo XIX. Se le pueden añadir muchas visiones más como la ideológica, pero lo que tenemos que tener presente, en realidad, es su objeto de estudio, su propio significante.

El personaje existe por la propia historia, es la parte connotativa de ésta, el carácter, está subyugado en grado *iconocal* a él siendo éste el indicio dado de que existe en la estructura teatral donde la presencia de un signo es voluntaria. Partiendo del sentido de que todo es verdad²³, todo es verdad teatral creada para ello dentro de un sistema signico específico.

Para P. Pavis²⁴ no tiene nada que ver el personaje teatral y el humano. Para él, un mismo escenario no significa lo mismo en el teatro que en la realidad, no tiene el mismo significado. El lenguaje de la realidad y de la teatralidad utiliza códigos diferentes para destacar sus signos. Estamos de acuerdo con dicha opinión aunque debemos puntualizar que para nosotros también es cierto que la realidad teatral existe y por lo tanto lo que el espectador encuentra ante sus ojos por unos minutos lo que experimenta en un intervalo de tiempo y espacio es real, está ocurriendo.

Ver al personaje como signo integrante de la representación, con su dualidad, nos lleva a perfilarlo desde la perspectiva del significante, que

²³ Lo que Roland Barthes llamaba «*effet du réel*». Ver Barthes, R. (1968 :84-89)

²⁴ Ver Pavis, P. (1976b:45-66)

nos conduciría a su vez hacia el efecto de *distanciación*²⁵ o bien teniendo en cuenta su parte connotativa, hacia lo que es en realidad, lo que representa. Realidad evocada sólo por su significado ocultando la parte significante de lo que representa.

Es cierto que el teatro se está continuamente alejando de la realidad porque crea signos propios que permiten acceder a un análisis diferenciado y generando su propio entramado de significación. Por ello podríamos afirmar que el teatro origina una segunda realidad dentro de la suya propia. Así el personaje se erige como tal dentro de esa segunda realidad, concepto e imagen del propio signo al que representa y donde procediendo en ella como artificial se origina como natural en la estructura escénica. De esta manera se convierte en signo motivado del ámbito espectacular cuyo referente engloba tanto el valor estético como el afectivo.

No se puede concebir al personaje fuera de la obra, es un signo más de ésta. Tenemos que asumir la distinción dual que adquiere dentro de la escena: representación y sugestión. No hay que desmitificarlo sino, al igual que un objeto, concretizarlo dentro del mundo y momento escénico²⁶.

En nuestra opinión y en la obra que nos ocupa, todo gira en base a los personajes. El autor desarrolla sus temas y persigue la estructura deseada de la obra en pro de la presencia o ausencia de estos. Entorno a este elemento se despliega su propia configuración y la de su hábitat lo cual modifica, altera o renueva la concepción de la obra que tenemos a medida que ésta avanza.

Coincidimos con Pavis cuando sugiere que es en la escritura en sí misma cuando se puede hablar de una innovación en el teatro en cuanto se piensa en las obras contemporáneas²⁷.

²⁵ Ver Brecht, B. (1979)

²⁶ Con ello queremos hacer referencia a la doble articulación que posee el personaje como un signo más dentro del lenguaje dramático. Posee al mismo tiempo significante y significado, puede que discontinuos pero insertados en el propio mensaje. Ver Hamon, Ph. (1977)

²⁷ Para Pavis la escritura teatral actual va en dos direcciones: «-Une tendance néo-lyrique: le personnage parle volontiers à la première personne, oubliant presque qu'il s'adresse

Existen ciertas insuficiencias en un nuevo análisis de la dramaturgia, análisis basado en los dispositivos textuales y apartando la acción y los personajes a un análisis por así decirlo más arcaico y desfasado. La función de los personajes y la acción nos parecen fundamentales para entablar un análisis desde el punto de vista textual lo que se llamaríamos la estilística y retórica del texto.

A pesar de lo mucho que se ha dicho sobre la desaparición del personaje –pensemos en el Nouveau Roman o en dramaturgos como Beckett o Sarraute que lo relegan a una codificación por medio de números y letras²⁸- pensamos que el personaje sigue vigente en la dramaturgia actual francesa sea cual sea su condición en la obra –unidad de contrarios, coro, trío, complementario, múltiple, unísono, en flash-back o en off- reivindicamos el encontrar su propia consonancia con la obra dramática en la que se localizan y descubren sus variadas estimulaciones conforme al entorno de acción y desarrollo en el que se mueven y crecen.

Pero los personajes, a la vez que configuran todo lo que les rodea, necesitan ser configurados en escena por medio de actores que los representen o al menos los rememoren. Para Pavis existen dos tipos de actores: aquellos que se introducen en la piel del personaje y le dan vida y aquellos que desde un primer momento necesitan distanciarse para captar la voluntad y juego del personaje –recordando a Meyerhol o Brecht- . A estos dos modelos él propone un tercero, aquel que participa junto con el autor-dramaturgo de la obra y es éste el que precisamente necesita las obras de Vinaver, un actor que contribuya a la organización y significación del espectáculo, actor-colaborador que interceda entre lo que se *quiere decir* y *cómo se quiere emitir*, un actor que forme una alianza entre el texto escrito y el texto de la representación, aquel que se implique en la reconstrucción de réplicas y que confronte y estampe el compás adecuado

aux autres, préoccupé seulement par son récit (...) - Une tendance au géométrisme abstrait (...) À l'intérieur de ces dispositifs géométriques très stricts, la prolifération épique ou lyrique a toute latitude pour se déployer.» *Op. Cit.* Pavis, P. (2004 : 225-226)

²⁸ Ver con referencia a esto *Ibid.* p.221

a toda la tela de araña que teje Vinaver con sus diálogos, numerosas frecuencias y engranajes dramáticos.

El actor no encarna a un personaje, no reconstruye una situación sino que actúa de filtro escogiendo los elementos prescindibles para constituir el texto dramático en una puesta en práctica, *mise en scène*. Esas unidades que utiliza el actor para poner en marcha la puesta a punto de la representación las extrae del omnipresente espiral y movimiento que abarcan los diálogos, los desfases. Viaja con ellos, se imbuye en el remolino de la significación, incluso podríamos decir que se confunde con ellos hasta alcanzar la cima de lo esperado, de la banalidad como representación solidificada. Tiene que encontrar el punto álgido y saber hallar el equilibrio entre lo que *se dice* y lo que *se quiere representar con las palabras*, o yendo aún más allá, lo que *éstas quieren aparentar* en contexto y en espacio–gesto, movimiento,...-²⁹

El actor es el que tiene el poder de iniciar el texto del dramaturgo. La puesta en escena evoca al texto para descubrirlo o bien éste la interpela para hacerse manifiesto; sea cual sea la fórmula, lo que sí es cierto es que es el propio autor dramático es el que decide el proceso, lo que hay que provocar, qué sentido hay que darle al texto e incluso interpretar la representación como el redescubrimiento de la obra o tal vez el comienzo de ésta.

En Vinaver no asistimos al estudio de comportamientos –así como M. de Gheldorode, donde lo gestual suplanta la psicología- y caracteres, sino que sus personajes forman parte de la realidad y como tales se comporta: imprecisos, inseguros, tambaleantes,...

²⁹ Sobre esto podemos citar a Pavis cuando habla de la latitud kinésica que posee el lenguaje dentro del teatro actual y cómo los personajes por medio de los actores adquieren esta conciencia de interpretación en todos los lenguajes que emite el texto y que lo perforan hasta encontrar su puesta en escena: «(...) Tout déplacement “dit”, évoqué par le personnage, et imaginé par le spectateur ne saura plus distinguer ce qu’il voit de ce qu’il imagine ; il « voit » le texte, sur la page comme sur la scène. La plupart des pièces (...) jouent de cette propriété kinesthésique du langage. L’acteur, autant que le lecteur ou le spectateur, suit le mouvement du texte, sa syntaxe et sa rhétorique, sa facture rythmique et musicale.(...)» *Ibid.* p.226

Vinaver no busca que el personaje se evada sino que se muestre a través de la palabra que lo mantiene en el presente de su experiencia. No es el teatro de la incomunicación como el que hacía Roland Dubillard –por ejemplo, *Naïves Hirondelles*³⁰- que con sus desfases producía el vacío comunicativo donde nadie escucha a nadie.

El estado de los personajes es el que los acerca o no a las cosas y/o a otros personajes por ello experimentan toda una complejidad intrínseca que, muchas veces, hace de su función sígnica todo un jeroglífico, visión bastante diferente de la que hace tiempo se tenía.

En 1943 el erudito francés Henri Gouhier hace referencia a cómo él entiende el teatro y el cine, desde una postura muy tradicional:

Los poderes del cinematógrafo se atienen al hecho de que aunque la imagen está liberada de la realidad, basta una delgada película y un mundo entra en mi maleta. Lo específicamente teatral, por el contrario, es la imposibilidad de prescindir (cada vez) de la acción del actor. La escena acoge todas las ilusiones, salvo la de la presencia; el comediante aparece en ella bajo un disfraz, con otra alma y otra voz, pero está allí, y de golpe el espacio recupera sus exigencias y el tiempo su espesor³¹.

El actor, evidentemente, por los años 40 del siglo XX, se veía como la *persona que personificaba a un personaje* en escena, por ello Gouhier habla del *disfraz*, del introducirse en otro mundo, en otra realidad que es la realidad escénica. Para nosotros es evidente que esta opinión sobre la función «específicamente teatral» está bastante lejos de las investigaciones y los estudios posteriores sobre el tema. Creemos que, evidentemente, es

³⁰ Ver Dubillard, R. (2004)

³¹ *Op. Cit.* Gouhier, H. (1954 : 11) –nosotros hemos utilizado una edición posterior de la obra original de 1943 *L'Essence du théâtre*.

mucho más complejo o quizás su concepción sea más enigmática y confusa de manera que también podemos llegar a hablar del *personaje objeto*³².

Tres años antes, en 1940, Jindrich Honzl apuntaba que era imposible decidir categóricamente en el teatro si lo que se llama de ordinario un *gesto de actor* no será ejecutado por un elemento de la escena, es decir, podemos asistir a una *polarización de los roles* -Ver Honzl, J. (1971³³)-, lo que Pilar Rubio Montaner habla del *transformarse del signo*³⁴, como el signo habla llega a la escena totalmente transmutado, esa transformabilidad sígnica hace la esencia del teatro para construir lo específico, su perfil concreto, la estructura teatral.

Una vez que la representación se ponga en marcha no solamente los objetos sino también los personajes que deambulan por la escena están constituyéndose como signos. Su presencia en escena ya no sugiere su significado en el exterior de ésta sino que están ahí *para algo y por algo*, ya simbolizan, encarnan, aluden; son signos, porque ya están distanciándose del propio contenido, construyendo significantes, ya sea por medio de gestos, desplazamientos, actitudes, etc...

Marcus Solomon hace el siguiente inventario del estatuto del personaje partiendo de lo que se considera acción dramática:

El inventario del personaje está determinado según los siguientes criterios: a) presencia y ausencia de las réplicas; b) cariz humano o no humano; c) cariz animado o inanimado; d) presencia o ausencia de un actor; e) participación o no participación de la acción; f) adopción de un punto de vista del espectador o del punto de vista de un personaje; g) constancia o variabilidad del estatuto del personaje; h) importancia dramática; i) manera de percepción; j)

³² Ver Pavis, P. (1987c:279-283)

³³ Traducción del original de 1940 de la revista Slovo a Slovesnost, vol. VI, n° 4, Praga, y reproducido en la antología de Honzl, Divadelni Uvahy a programy: 1920-1952, Orbis, Praga, 1956, pp. 246 a 260.

³⁴ Ver Rubio Montaner, P. (1990)

manera de enfocar el escenario; k) cariz obligatoriamente individual o también admisión de los personajes colectivos³⁵.

Lo que está claro es que el espectáculo fija unas reglas y dentro de ellas los personajes, elementos protagonistas, tienen que acatarlas, estar sujetos a ellas mientras que para los espectadores no hay sujeción alguna teniendo la libertad de abandonarlas o ignorarlas.

En cuanto al ambiente físico, lo que rodea al espacio y el tiempo que envuelven tanto a esos elementos protagonistas como a los espectadores, los primeros siempre están sujetos a la unidad que les marca el espectáculo, esta unidad suele ser presencial mientras que para los segundos puede ser presencial, continua, recibida o celebrada como un acontecimiento. Los personajes actúan dentro de su propio tiempo –el presente del espectáculo- y de su espacio –espacio escénico-, mientras que los espectadores tienen la posibilidad de introducirse ficticiamente en los hechos que se desarrollan en el escenario o bien optar por permanecer en la esfera de la realidad, tiempo y espacio reales propios de la sala donde se encuentran.

La relación que establece la realización escénica y los personajes es totalmente estrecha, de hecho la primera no existiría sin la segunda. Los espectadores son anónimos, adquieren un papel activo o pasivo, el que deseen, el de libertario o prisionero del espectáculo pero siempre que el espectador decida abandonar su plaza ese espacio puede ser ocupado por otro espectador. En cambio los personajes son prisioneros, tienen cara y nombre aunque sean ficticios³⁶.

La personalidad que apreciamos del personaje -como espectadores- que para nosotros es la real dentro de un medio ficticio, está establecida

³⁵ *Op. Cit.* Solomon, M. (1978:87-88)

³⁶ Campenau apunta al respecto: "(...) el protagonista se presenta así como individuo humano y el espectador como masa. Los primeros tienen una función cualitativa, y los segundos cuantitativa: se manifiestan en tanto que número." *Op. Cit.* Campenau, P. (1978:111)

por unas consecuencias escénicas, por el contrario, la personalidad del espectador que está en un plano anónimo no sale a la luz, queda para sí, resulta indemne.

Existe toda una elaboración de los personajes en la puesta en escena. Mientras que la valoración que hace el espectador es inmediata, in situ, en el momento -aunque más tarde en el recuerdo pueda valorar exteriormente el espacio en el que ha vivido esa experiencia ficticia- la sistematización a la que se ven sometida los personajes y que incluye todo el espectáculo es mucho más prolongada, está definida por muchos factores, tanto externos como internos y, cómo no, de la puesta en escena, por lo tanto existe una discrepancia entre la conciencia que tienen los protagonistas del espectáculo y la que tiene el espectador. Se produce como una competencia, mientras que hay una prontitud de impresión por parte del espectador ante el espectáculo, para los personajes será ralentizado como si el tiempo abogara por espacios pequeños hasta llegar a la coherencia, a la culminación del espectáculo por medio de un proceso donde la actitud frente al programa y a esos esfuerzos, y a esa finalidad y esa preparación a la que se pretende llegar para disponer de un espectáculo totalmente constituido y que el espectador disfrute, es mucho más larga y hace que exista una desigualdad entre el espectador y los protagonistas.

Los personajes, como elementos protagonistas –emisores del mensaje-, y los espectadores –destinatario del mensaje-, mantienen una relación de supremacía e influencia. De supremacía por parte de los personajes pues ellos son los que marcan el ritmo de todo lo que ve el espectador, son lo que quieren representar, en su caso, lo que deben representar, pero el espectador es totalmente ajeno a ello, está paciente, receptivo ante la perspectiva que le dan del espectáculo.

Ante ello, pensamos que la relación dual y mutua que se describe entre los personajes y el público constituye un problema que para Campenau es un todo real (1978:114) «no es la representación imaginaria

del escenario, sino la realidad del espectáculo que engloba el escenario y la sala en una tensión indivisible (...)»

Lo más importante para nosotros es ver, palpar en nuestro análisis una dinámica cíclica que no puede dejar de funcionar ante las expectativas del entorno dramático y que hace que todos los niveles de análisis se autoconexionen.

Haremos nuestro análisis desde la perspectiva de la puesta en escena; de él entresacaremos lo que es importante estudiar para montar la obra a posteriori.

Retomamos la idea de Anne Ubersfeld de que el sentido de la obra teatral existe antes que el texto. La representación teatral es la concreción del texto pero para crear este texto, la concepción que se tiene es anterior a ésta. Existe una teatralidad que antecede al texto y se desenvuelve tomando el texto escrito como base, estableciendo la fuente del razonamiento: « On voit comment pour passer du texte de théâtre (dialogue) au texte représenté, il ne peut s'agir ni de traduction, ni d'interprétation, mais de production de sens.» (1981 :17)

El proyecto en el que esperamos embarcarnos pronto, poner en escena *Nina, c'est autre chose*, también nos influye a la hora del análisis ya que nuestro punto de mira último está en la realización de la obra frente a un público. Por ello, lo que llamaríamos *el trabajo de campo* nos ha enseñado a dilucidar ciertas dudas sobre las ya planteadas en cuanto a la realización de la dramaturgia de la obra que nos ocupa.

Asistir a dos de sus últimas representaciones con un intervalo de tiempo considerable entre las dos, además de puestas en escena con visiones totalmente diferentes -Gilles Chevassieux y Guillaume Lévêque- y cuyos lugares de realización también son importantes -Lyon y París- son muchos de los factores con los que contamos, en todo este entramado teatral, para poner ante el público una obra dramática como *Nina, c'est autre chose*, que para muchos -según opiniones recogidas in situ- le resulta teatro de culto. Creemos que llegar a decir esto es una exageración

pues pensamos que esta tendencia de encasillar los espectáculos y, en nuestro caso las obras teatrales de Michel Vinaver, predispone de una u otra manera al espectador y es simplemente el auge que hoy día tiene en Francia el autor en cuestión resarciéndole en la actualidad de lo que en otro tiempo no se le reconoció.



CAPITULO 2

EL TEATRO Y MICHEL VINAVER

2.1.- Teatro francés contemporáneo

(...) el teatro de nuestro siglo no reconoce límites de técnicas ni de invención (...)³⁷

Hemos querido comenzar este epígrafe con palabras de J. M. Monner que ilustran bastante bien el amplio camino que debemos recorrer los que pretendemos dedicarnos al estudio del teatro contemporáneo.

En esta introducción queremos sobrevolar lo que ha sido la andadura del arte teatral durante el siglo XX y parte del XXI en Francia para poder llegar a comprender mejor el papel que ha tenido y tiene el autor que ocupará el centro de la presente investigación, Michel Vinaver.

Es necesario hacer resurgir de las cenizas cual Fénix, los distintos valores, corrientes, tendencias, personalidades, etc. que coronan la escena del siglo XX francés y cómo han podido influir en todo lo que es escribir y representar teatro, durante y posteriormente.

El primero en revolucionar la escena francesa fue Antoine -amigo de Zola- que funda en 1887 en nombre del Naturalismo *Le Théâtre Libre*. Después vendrán personajes como Lugné-Poé, Jacques Copeau, los directores del Cartel que dieron al país entre guerras expresiones escénicas adheridas a la época confluente.

En 1938 A. Artaud publica *Le Théâtre et son Double* con el que dará el impulso renovador a esa manera radical de ver la escena.

Nace *Le Théâtre Nouveau*, admirado por unos y respetado por otros que siguen ligados a las vanguardias anteriores. Renovadores de la escena y de la comunicación entre el público y los actores, buscan un nuevo lenguaje. La renovación viene dada sobre todo por los directores de escena.

En 1971 se habla de la «palabra-objeto» de manera habitual y asumida por un gran sector artístico. Ante ello el autor se pregunta si

³⁷ *Op. Cit.* Monner Sans, J.-M. (1963: 23)

también se hablará pronto del autor-objeto ³⁸, pero según opinión de Jean-Luc Dejean³⁹ en Francia se depende mucho del autor, del que produce el *bruto*, por lo tanto se intentará, pese a las influencias exteriores, preservar la inspiración, la fuente.

El siglo XX ya no busca, no tiene interés por el héroe raciniano, personaje aparentemente humano demostrándose como tal en un contexto determinado⁴⁰. Es necesario involucrar o por el contrario desconcertar al público y la consecuencia en el terreno teatral será la exclusión de la tragedia como género, en el mismo sentido de antes, evolucionando a lo que se ha denominado *drama*.

El lenguaje evoluciona hacia lo visual; lo recargado y lo enfático tienden a desaparecer en pro de la frase, el lenguaje directo, popular y trivial. La construcción de una obra se aleja también del esquema tradicional.

El tiempo de postguerra -Segunda Guerra Mundial- influye en los gustos y los intereses del público, éstos cambian. Recordemos las diferentes etapas por las que pasa el público francés antes de ésta:

* Años Veinte: juegos brillantes del espíritu - contra el confort intelectual.

* Théâtre de Combat: contra las costumbres burguesas.

* Explosión del Surrealismo: sacro-lenguaje y modo de empleo.

* Drama burgués: exclusivo de ciertas clases.

Después de la Segunda Guerra Mundial todo cambia. El hombre muda sus intereses por otros que le atraen sobremanera. Se va al teatro para presenciar el eco de los nuevos tiempos, años modernos. Se olvidan las pasadas glorias dando paso a la vida individual.

³⁸ La misma creación del *happening* o del *Living Theatre* hace incidir en esta denominación. Ver Biner, P. (1968) ; Colin, A. (1997)

³⁹ Ver Dejean, J.-L. (1987:58-62)

⁴⁰ «(...) Notre siècle cherche l'homme dans le héros, plus que le héros dans l'homme (...)» *Ibid.* pág. 10

De 1945 a 1955, aquellos autores que antes de la Guerra eran alabados ahora son rehusados⁴¹. Grandes autores como M. De Ghelderode y Cocteau los cuales tenían una ambición constante por renovar los temas del arte dramático y reformar los personajes de la historia, mueren.

Se asiste al triunfo y al declive del teatro filosófico de la mano de Sartre y Camus⁴². Aunque los dos triunfaron durante diez años con su teatro de corte filosófico y experimentan su propio ocaso, su producción dramática influirá en la nueva concepción teatral que se desarrolla hacia 1955, la cual se nutrirá en gran manera de su filosofía.

¿Qué ocurrirá? A nivel lingüístico se producirá la ruptura entre la tradición y la novedad. Precisamente esa revolución del lenguaje provendrá en gran parte de los dos filósofos anteriormente mencionados⁴³. El *Théâtre Nouveau* mantendrá que el mundo es absurdo pero sus armas serán diferentes a las de Sartre y Camus: transformación del lenguaje aportando la presencia de lo absurdo.

La muerte de Brecht en 1956 hace que se reflexione aún más sobre su obra. Cumbre que domina el teatro contemporáneo, autor lírico y épico, la dramaturgia para Brecht debe tener por misión la de esclarecer al espectador los problemas sociales que le conciernen. Surge el teatro comprometido y militante. El público se inclina por las obras donde se produzca la autointerrogación.

La irrupción de Brecht en el teatro fue denominada como la «revolución brechtiana»⁴⁴ seguida tanto por autores, por directores como por el público. No se le puede calificar sólo por su obra sino por su

⁴¹ Por ejemplo, Henri-René Lenormand había triunfado durante los años treinta por oponerse al corte clásico de las obras, prefería la división en «cuadros breves» donde analizaba a los personajes desde un punto de vista freudiano. Ver Schoo, E. (2004); Dejean, J.-L. (1987)

⁴² Ver por ejemplo Camus, A. (1972a, b) o Sartre, J.-P. (2000a, b)

⁴³ Para ellos el hombre será identificado como el *engranaje de ejecución* de todo lo que le rodea y entre su vocabulario se encontrarán palabras como *absurdo, la nada, futilidad y compromiso*. Ver Bablet, d.; Jacquot, J. (1975); Brady, D. (1990); Castagnino, R. (1969); Corvin, M. (1980a), (1991).

⁴⁴ Ver Barthes, R. (2003: 67-69)

intención: puso en cuestión las leyes de la puesta en escena contemporánea. Renovador moderno de la expresión dramática será muy influyente en el *Théâtre Nouveau*. Ionesco fue uno de sus detractores, lo llegará a calificar en 1966 de *brechtoll*⁴⁵. Pero indiscutiblemente, al margen de críticas destructivas, Brecht marcó, en principio, la puesta en escena de la joven generación creciente y la nueva forma de hacer teatro.

Pero como todo en el arte es efímero y de raíces percederas, esa generación que está a punto de estallar hacia 1955 apartará el didactismo brechtiano e impondrá el suyo propio. Nace el *Théâtre Nouveau*.

La multiplicidad de corrientes, de tendencias hace a una literatura mucho más rica, esto influye en el público, en su libertad de elección. Por lo tanto se atenderá al enriquecimiento del arte dramático y al del espectador.

Ante lo nuevo siempre hay reservas. Después de la Segunda Guerra Mundial los medios audiovisuales ayudan a que el teatro se forje en sus nuevas aspiraciones. Le fue difícil integrarse en el gusto del público y de la crítica. Criticado sin medida y alabado sin discreción el *Théâtre Nouveau* pretende cambiar todo, desde el texto a la puesta en escena. Quiere ser diferente a la tradición, incluso se le ha llegado a calificar de *anti-théâtre*⁴⁶.

No se renunciará al realismo, como muchos han comentado, sino que se intentará aproximar la realidad, a través de vías diferentes, a la psicología. Bautizando su renovación con un nuevo lenguaje y una nueva escenografía, intentarán encontrar medios nuevos que desconcierten y que hechicen.

En la aproximación a la realidad se descubre el estado primordial del hombre cotidiano y amenazado. Se le aplica el valor testimonial confirmando su valor dramático. Postulando por lo absurdo del mundo, demostrándolo en sus aspectos más trágicamente irrisorios, el *Théâtre*

⁴⁵ Ver Bermudez Medina (1989); Lamont, R.C. (1993).

⁴⁶ Ver Gasparro, R. (1986)

Nouveau no propondrá ninguna fe que salve, ningún humanismo que apacigüe. El público se interesará cada vez más por él y su éxito traspasará las fronteras. Como exponentes podemos destacar a Beckett, Ionesco, Genet, Adamov -en su primera etapa-.

Entre sus fuentes se encontrarán: Jarry, la escuela surrealista - anticonformismo creador como necesidad-, Joyce y Kafka, Brecht y Artaud. Pero aunque se alimenten de muchas fuentes a su servicio, anteriores o contemporáneas, los escritores que pertenecen a este nuevo teatro no forman escuela alguna, no hacen manifiestos sino que en ellos se aglutinan distintas concepciones y distintos talentos originales.

Dentro de sus constantes destaca la búsqueda de un lenguaje nuevo, diferente, más directo. Tanto el lenguaje de Montherlant -noble- como el de Sartre -corriente- les parece antiteatrales, para ellos la escena debe ser lugar de mutación⁴⁷.

La concepción de la *palabra-objeto* variará según los autores - dependiendo de los distintos valores que se le atribuyan: poder político, poder mágico, elemento de construcción, etc.; pero están de acuerdo en que el teatro de la segunda mitad del siglo XX debe forjar su lengua, de la misma manera que singularizar su expresión. Lenguaje más allá de lo real⁴⁸.

Abogan por la *apsicología* frente al teatro tradicional donde la acción presenta una historia conducida por personajes en su mayoría tipo y donde existe una evolución de comportamiento y de situación. Frente a ello proponen la *no-psicología*. El personaje está ahí, el hombre es imprescindible por lo tanto el personaje también lo es. Contra los

⁴⁷ «(La scène) (...) est un lieu où la vie se métamorphose. Le théâtre ne doit être ni le reflet ni l'école du quotidien. Il doit se créer une existence propre (...) en utilisant l'intelligence et la sensibilité des hommes (auteurs, comédiens, metteurs en scène); en se servant des objets de théâtre: mots, décors, accessoires, instruments audio-visuels.» *Op. Cit.* Dejean, J.-L. (1987:63)

⁴⁸ «La palabra sea hace materia en lo excesivo, lo exuberante o lo escaso». *Op. Cit.* Thibaudat, J.-P., (2000: 141)

arquetipos proponen incluso personajes que ni siquiera aparecen en escena.

Burla a través del absurdo como experiencia auténtica de la existencia; revuelta contra la sociedad burguesa de su tiempo y la hipocresía de costumbres. No intentan demostrar nada, simplemente lo absurdo de la vida. Sus principales precursores serán Audiberti y Tardieu.

Dentro de este conglomerado aparece una segunda boga o división en el mismo seno del *Théâtre Nouveau*. Hacia 1958 ante la pasividad de la representación del absurdo, del abismo del ser humano, algunos piensan que hay que ir a la búsqueda de algo que los enseñe a salir, que los empuje a no ser tan extremadamente conformistas ante la filosofía de la vida y lo incoherente de ésta. Aparece la dramaturgia contestataria y el teatro realista políticamente comprometido.

A mediados de los 60 la descentralización se impone⁴⁹ y en los últimos años el teatro sale a la calle, todo parece desfasado y se requiere el compromiso de rescribir, reinventar e improvisar. Se pone en duda el papel del autor dramático como signo convaleciente de una sociedad que prefiere renovarse y que lucha contra una burguesía anquilosada en el terreno teatral ya que nada funcionaba igual ni social ni políticamente. Los primeros en darse cuenta de este cambio que se estaba produciendo en todos los ámbitos sociales fueron los directores de escena, ellos presagiaron que nada seguía como antes. Se interrogaron sobre el teatro anterior y se cuestionaron qué haría un autor dramático sin director y sin actores. Se trabajará directamente sobre lo lírico, la escritura, los actores, sobre el arte y la política⁵⁰. Muchos son los autores contemporáneos

⁴⁹ Uno de sus precursores con la fundación del Théâtre National Populaire (TNP) de Villeurbanne es Roger Planchon el cual ha fallecido recientemente –mayo de 2009- a los 77 años y que como ejemplo de toda una vida dedicada al teatro publicó en el 2004 «*Apprentissages*», *Mémoires*, en ediciones Plon, donde nos da una visión no sólo de su vida personal sino profesional. Ver Planchon, R (2004).

⁵⁰ Un ejemplo evidente de cómo el teatro de los 60 no sólo fue influido por el ambiente social y político del momento sino que también éste influyó en él, fue la obra de Armand Gatti, *Les 13 Soleils de la rue Saint-Blaise* (1967) de cuyo texto inspiró una de las frases-

representados en las tablas –permanentes (teatros) o improvisadas-; es la época del teatro subvencionado.

Esta nueva visión se opondrá tanto a la tradición -por considerarla anacrónica- como al *Théâtre Nouveau* -por su resignación-. Este nuevo realismo comprometido producirá obras donde se expresará una revuelta abierta contra la sociedad de consumo denunciando sus abusos de poder. En este combate ideológico resurgirá la postura de Brecht. A este realismo político aportan su obra principalmente Adamov -convertido al marxismo- y Armand Gatti. Se luchará contra el absurdo y el nihilismo. En 1971 el rechazo del absurdo será toda una realidad, cuando éste se desdeña varios autores sufren una importante evolución y se deben considerar aparte ya que modifican su forma de crear e incluso el concepto mismo de creación. Encontrarán la voz pública que no tenían en su primera etapa y algunos de ellos salen a la luz o vuelven a resurgir por dos motivos: 1) por el cambio en su trabajo y 2) por acceder al público a través del *fuego de su lenguaje*. Entre ellos encontramos a Armand Gatti, Vicent Mnouchkine, Vauthier, Pierre Bourgeade y por supuesto al autor que ocupará nuestro estudio, Michel Vinaver⁵¹. Ya es el obrero, el panadero, la peluquera,... todo lo íntimo y cotidiano lo que se pone en escena. Se asiste a una *domesticación* del teatro donde se conversa comiendo, preparando la ropa, pintando una habitación o cocinando.

Durante los años 70 y 80 hay un resurgir del director teatral el cual marca tendencia, crea y pone en escena. Podríamos decir que se erigen controladores, por excelencia, de todo lo que rodea al espectáculo teatral y su creación –Roger Planchon, Peter Brook, Rodrigo García, Antoine Vitez,

slogans de Mayo del 68: «*Sous les pavés la plage*». Ver Wallon, E. (2001: 35-36) ; Gatti, A. (2003)

⁵¹ « (...) nous, spectateurs, sentons dans ces grands auteurs-là une façon commune d'allumer le feu des mots et des images pour rendre compte des passions: les leurs, celles de leur temps, celle de l'homme en société et en face de l'absolu. Chacun d'eux à sa façon, est porteur d'une révolution spirituelle. Chacun d'eux évolue, ces dernières années, vers l'accomplissement (...)» *Op. Cit.* Dejean, J.-L. (1987:203)

Claude Régy, Jacques Lassalle o Philippe Adrien entre otros-. El texto teatral se va relegando y da paso al triunfo de la puesta en escena⁵².

Llevando todo lo anterior a las espaladas, a partir de los 90 hay una crisis en la concepción de autor teatral. Hay grandes autores vivos y en plena producción o bien menores y a los que les cuesta poner en marcha su escritura profesional. Toda respuesta gira en torno a tres puntos claves dentro del sistema: publicación, difusión y creación, tender el puente entre lo que produce el autor y cómo llega al público⁵³.

La edición teatral cada vez más especializada no rinde beneficios para la publicación de una obra dramática. Una peculiaridad que hoy día existe en la publicación de obras teatrales es el publicarlas una vez que se han puesto en escena para de esta manera incrementar la venta. Pero ¿existe un interés por la lectura del texto teatral? Según muchas opiniones, no, el número de interesados, profesionales o no, en la lectura dramática es escaso. Quizás tenga que ver con que el teatro de hoy día es más difícil de ser aprehendido por un lector cualquiera que no pretenda abordar la lectura desde el punto del especialista, pero con los profesionales también asistimos a una desidia generalizada por la no-lectura dramática. Destacamos la afirmación de Philippe Minyana : «(...) les professionnels, comme sans doute le public, manquent de repères par rapport à l'écriture contemporaine, qu'ils ne savent pas comment l'aborder»⁵⁴.¿Podríamos decir que sólo un sector especializado es capaz de abordar un texto dramático sin que esto le suponga un problema? Para Jean-Claude

⁵² Sobre este particular queremos destacar una encuesta llevada a cabo por Michel Vinaver donde se ve reflejado el sentir de los años 80 –siglo XX- y donde los escritores del momento expresan sus propias opiniones alimentando la idea de que el teatro no forma parte de su universo literario e incluso ignorándolo. Ver Vinaver, M. (1987)

⁵³ «Au cours des trois dernières décennies, le théâtre a su rompre ses attaches avec le territoire de la littérature; ce faisant, conséquence peut-être inattendue, il s'est séparé de l'ensemble du continent culturel. Il y a eu cassure ou scission, et puis dérive, et le théâtre s'est constitué en île.» Vinaver, M. *Op. Cit.* Thibaudat, J.-P. (2000 :14)

⁵⁴ Minyana, P. *Op. Cit.* Bailloux, L. ; Burton, O. (1996 :59)

Grumberg «Il y a un manque d'intérêt pour les écritures dramatiques sous quelque forme que ce soit »⁵⁵

Mientras que en países como Gran Bretaña existe la posibilidad de que un autor dramático se encuentre ligado a una institución o bien a un teatro que le encarga obras para ser representadas, según Roland Fichet «en France, on a sorti les auteurs des théâtres, (...)»⁵⁶. En su opinión, el autor de teatro se aparta por un intervalo de tiempo considerable de su verdadera función de *creador* y se sumerge en otra u otras que no les compete directamente pero a las que se ve abogado entre ellas la de director: «Pour être dans l'institution, l'auteur doit se déplacer de sa fonction première pour devenir metteur en scène ou secrétaire général»⁵⁷

Vinaver ha pasado a este género de autores que alían al trabajo de la puesta en escena pero sin abandonar su primitiva y afortunadamente ligazón conceptual con el teatro, la de autor y esto lo apreciamos en su reciente trabajo de puesta en escena de *L'Ordinaire* en la Comédie Française en 2009.

Para unos el papel del autor teatral dentro de la construcción de la obra, es decir, en el teatro, es primordial para que ésta se ponga en escena o bien puede aparecer o desaparecer para cubrir ciertas necesidades pero para otros el autor debe situarse en su propio papel y no rebasar las barreras que no le competen.

Dificultad de ser publicado y representado. Anhelos de intercomunicación entre el autor y la escena, entre la literatura dramática y la práctica teatral. El autor no se conforma sólo con ser leído sino que necesita ser representado. Crea sus textos para ser llevados a escena y no

⁵⁵ Grumberg, J.-C. *Ibid.* p. 59

⁵⁶ Fichet, R. *Op. Cit.* Jouanny, S. (2003 :182)

⁵⁷ *Ibid.* (2003 : 183) ;): «En France, on a sorti les auteurs des théâtres, analyse Roland Fichet. Pour être dans l'institution, l'auteur doit se déplacer de sa fonction première pour devenir metteur en scène ou secrétaire général», *Op. Cit.* Bailloux, L. ; Burton, O. (1996 :60). Desde principios del 2000 Roland Fichet se interesa por las escrituras dramáticas contemporáneas reflexionando sobre ellas y apreciando su propio lenguaje en conexiando difusión e investigación. -Théâtre de Folle Pensée (Saint-brieuc) Côtes d'Armor, Bretagne.

sólo para su lectura. Es evidente que ver la realización de un proyecto completada sirve de estímulo para continuar creando.

Existe una reivindicación por parte de algunos autores dramáticos como el sucesivamente laureado Jean-Claude Grumberg «(...) les auteurs ont besoin d'être joués dans les mêmes salles, avec les mêmes moyens que des classiques»⁵⁸

Existe una gran marginalidad por parte de la política en lo que concierne al teatro. Se ha establecido mucha distancia entre la creación literaria de una obra dramática y su representación.

Los autores dramáticos contemporáneos no se pueden dar el lujo de ser mediocres, tienen que ser buenos o muy buenos desde primera hora, tienen que impresionar y no bajar la guardia ni un solo instante.

Estamos en una época en la que asistimos a una gran proliferación del teatro, en sus obras, sus representaciones y su autoría. «Corren tiempos de hechizo efímero, marginalidad insistente o lento reconocimiento»⁵⁹. Con estas palabras define Jean-Pierre Thibaudat el teatro del siglo XXI en Francia, en el que como habitualmente ha ocurrido, y aún ahora sigue ocurriendo, se encuentra en la eterna búsqueda de autores de calidad dentro del maremagno de tantas tendencias y evoluciones en el ambiente dramático donde el tejido teatral se ha ido deteriorando por el estiramiento que éste ha sufrido causándose rasgaduras en su progreso hacia el perfeccionamiento.

La escritura dramática ha atravesado difíciles batallas para mantenerse a flote en cualquier momento de la historia literaria en su empeño para poder formar parte de ella y luchar por mantenerse en el puesto que le corresponde.

Pero es curioso cómo siendo la expresión literaria que más ha batallado por su posición dentro de la cultura de un país sus autores aún

⁵⁸ *Op. Cit.* Bailloux, L. ; Burton, O. (1996 :61)

⁵⁹ *Op. Cit.* Thibaudat, J.-P. (2000:137); Thibaudat, J.-P- (2001:1)

siguen sobreviviendo a pesar de que hay tantos que se proclaman así mismos autores o escritores dramáticos.

Un ejemplo del teatro que se vive en estos momentos en Francia—primera decenia del 2000-,es junto con otros el de François Tanguy encarnando al autor teatral que *lo hace todo* o prácticamente todo. Lo último de Tanguy es su obra *Recercar* cuya última representación tuvo lugar en junio de 2009 en Dijon, Francia, con producción del Théâtre du Radeau y en donde el propio autor hizo el trabajo de dirección, escenografía, luz y creación de sonido⁶⁰. En estos momentos y con ésta su última representación François Tanguy se encuadraría en lo que podríamos llamar *teatro de la fragmentación* donde un todo sin aparente linealidad se entrecruza para hacernos llegar, a nosotros espectadores, un teatro basado en la búsqueda incesante del teatro en sí mismo y en consonancia con la musicalidad. Diversidad y equilibrio de imágenes trabajan a dúo para que el espectador presencie todo un universo de movimiento sensorial que lo impregne de musicalidad y expresión artística⁶¹

Creemos que se siguen forjando nuevos talentos y que la apuesta no será nada despreciable en el transcurso de los años. Por ello, en su propia actualidad y diversidad nos parece muy difícil elaborar un panorama actual del teatro francés debido a su gran influencia a nivel cultural y a todas las esferas que interactiva al unísono.

⁶⁰ Ver crítica sobre esta obra en Perrier, J-F. (2008b); ver también (2008c:75-76)

⁶¹ Este autor no escribe ni dirige ninguna obra de teatro que se encuentre previamente creada para ello sino que basa su trabajo fundamentalmente en textos que no se enmarcarían en ningún género teatral, al contrario, se sirve de otros géneros y otras expresiones artísticas —música, poesía, correspondencia,...- para crear su propia obra y todo un espectáculo donde convergen otras disciplinas. En él vemos un gran parecido a Michel Vinaver en la manera que éste concibe su obra, la cual define como « Et, pour le dire autrement, les champs, cela se dit des corps, des voix, des langues, des luminosités, des sons, des graphies dans l'espace, des rythmes et des variations, des flux et des "subjectiles", des mouvements et des présences. Par là peut-être, au gré et au gué des perceptions se tisse le mouvoir des sens. » *Op. Cit.* Perrier, J-F. (2008b), pero en comparación con Vinaver, Tanguy innova con un teatro visual y subjetivo donde los actores de carne y hueso brillan por su ausencia. Ver a propósito del teatro visual la obra de Villegas, J. (2000) *Para la interpretación del teatro como construcción visual*.

Desde finales del siglo XIX hasta ahora el estado del teatro ha pasado por infinidad de fases cuyos elementos fundamentales han sido pocos y concretos pero que observamos reincidentes: la interpretación –el actor-; la escritura –el autor-; la puesta en escena –el director- y por último lo que ahora se ha calificado de «la escritura escénica»⁶².

Durante el siglo XX los directores de escena ocupan paulatinamente un papel importante dentro de la producción teatral⁶³ y a finales del XX principios del XXI es el autor el que cobra protagonismo y se alza con el baluarte de todas las destrezas poseyendo incluso la magia de implicarse, a partir de la creación de la obra, *en un todo posible*.

Pavis habla del concepto de «altérité»⁶⁴ como muy importante a tener en cuenta en la dramaturgia contemporánea. Gracias a ella los autores reconstruyen relaciones humanas sean cuales sean los conflictos que vivan, encuentran la unidad perdida y hallan al otro en ellos mismos y a la inversa⁶⁵. Hay un regreso a la concepción del lenguaje dramático por medio de la organización y de la transformación dialogística. Hay un único paradigma a seguir dentro de esa restauración de la obra dramática, cada uno en su estilo e interés pero teniendo como punto de referencia una misma meta: texto + dramaturgia⁶⁶

El teatro hoy día no nos lleva a valorar la percepción de lo que vemos y lo que oímos de diferente manera así como se han hecho en otras épocas donde predominaba el carácter importante del texto sobre lo que lo que se realizaba en escena o al contrario.

⁶² *Op. Cit.* Thibaudat, J.-P. (2000:139)

⁶³ Ver Consolini, M. (2007) «Le théâtre du XXe siècle : la révolution de la mise en scène» *Conférence sur l'histoire du théâtre*.

⁶⁴ *Op. Cit.* Pavis, P. (2004 : 219)

⁶⁵ Según palabras de Grollet, P. (2005 : 54) « L'altérité est la reconnaissance de l'autre dans sa différence »

⁶⁶ «Tous ces auteurs, en effet, quelle que soit leur différence, ont en commun un nouvel usage herméneutique des textes, une méthode d'analyse qui diffère de la simple analyse dramaturgique, qui décrit la textualité et son rapport à la dramaturgie». *Op. Cit.* Pavis, P. (2004:220)

Actualmente, tanto la vista como el oído tienen importancia en el espectador, el espectador atiende a que exista una conjunción entre estos dos sentidos. Los dos conductos son receptivos, los dos pueden tener carácter suplementario o diverso y pueden ser empleados al mismo tiempo, por lo tanto para el espectador acontece un mundo lleno de divergencias y complementariedades las cuales tiene que digerir y hacerlas personales para llegar a descodificar los mensajes que se les muestra⁶⁷.

Asistimos a un teatro como reconstrucción visual del mundo en el que vivimos o al que aspiramos. En el autor se esconde el espectador y todo lo que éste busca surgiendo el conflicto que pone en evidencia lo que el autor crea y para quién lo crea⁶⁸.

Para José Luís Alonso, el autor teatral contemporáneo tiene que «(...) bucear en el terreno de lo personal, lo corporal y lo biológico, intentando llegar así a un nuevo lenguaje escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades.⁶⁹»

Vivimos en un verdadero tiempo de conflictos donde los temas dramáticos pululan imitando la realidad y acercándose en cada momento a las necesidades no sólo de quien escribe el mensaje sino del que lo recibe. Se escriben obras teatrales donde se distinguen temas diacrónicos pero sincronizados en el presente vivencial del espectador en los que se ve reconocido o bien demandante. Diríamos que el proceso en el que se ve envuelto el teatro actual es iniciático en cada momento. Crea el tema en lo ya creado para luego devolverlo de forma sorprendente alcanzando el

⁶⁷ Ver Eco, U (1978: 45-53)

⁶⁸ « ¿Cómo incidir, pues, aquí y ahora en nuestra contemporaneidad, en nuestros conflictos y metas vitales como protagonistas de esta época de transición entre siglos –y milenios- que nos ha tocado vivir? Como autor que soy, puedo al menos hablar de cómo trato de responder yo a esa pregunta: el escritor teatral intenta, de una u otra forma, como espía, comunicar los secretos por él descubiertos en el comportamiento humano, sorprendiéndose y sorprendiendo a los demás con lo extraño de nuestra conducta y de nuestro ser, tratando de transformar sus descubrimientos en un acto artístico sobre el escenario. Todo ello dentro de la complejísima tarea que supone intentar unificar, en la breve aparición del personaje durante el tiempo de su vida escénica la dispersión de actos, gustos, criterios, placeres y conflictos del ser humano en toda su vida.» *Op. Cit.* Alonso de Santos, J. L (2000: 2)

⁶⁹ *Ibid.* pág. 3

estado sensible de las cosas. Los puntos de vista diversos así como las sociedades se hacen cada vez más polivalentes, heterogéneos y ricos en cultura, política, realidad y civilización. Mezcla de temas de siempre como de realidades culturales pero con lenguajes actuales donde priman el ser humano, sus relaciones y su derecho a la individualidad en la pluralidad en la que vive.

Por ejemplo el autor que nos ocupa, Vinaver, no pretende llegar a un análisis sistemático del mundo, de lo real. No quiere intentar explicarlo, ni siquiera transformarlo ya que si lo hiciera el sentido intrínseco de la obra quedaría obsoleto y tendría que resurgir a través del propio análisis del que huye.

No se puede pensar que existe una escuela filosófica, ningún movimiento artístico, desaparecen las ideas, Vinaver recela de la figura ideal de PDG y todo lo que tiene que ver con el mundo empresarial – trabajadores, sindicatos,...- sólo admite su tarea de escritor como aquélla que sirva para recomponer *lo real*⁷⁰.

Pero ¿dónde está para ellos lo real? Podemos encontrar diferentes tendencias de emplazar lo que consideran real en sus obras ya que es difícil encontrar en ellos, de manera uniforme, la imitación exacta de la realidad: uno de los procedimientos –y en esto estamos de acuerdo con Pavis- es distanciar lo banal para convertirlo en abstracción del mundo. Todas las características de la realidad que se encuentren en las obras dramáticas contemporáneas las podemos considerar in situ casi por azar y casualidad, de la misma manera que en la vida cotidiana pasan cosas no intencionadas y cuya postulación se deja por entero al devenir del momento en el que acontecen. Por ello, incidimos en que lo tragicómico como fundamento de la dramaturgia actual francesa así como la generalidad de lo que acontece en ella hace de sus obras toda una metáfora cotidianamente ornamentada, de alguna manera, por un lenguaje en plena explosión que abarca desde lo

⁷⁰ «Tous ces auteurs sont sceptiques quant à la possibilité d'influer sur le réel avec les armes du théâtre» *Op. Cit.* Pavis, P. (2004:223).

imaginario hasta la búsqueda de una nueva interpretación para poder adherirse a esa realidad que no se transforma sino que se expone.

Es indudable que la batalla por la estética siempre está presente en el ambiente teatral así como en otros ambientes culturales. Si no hubiera dicotomía no habría de qué y cómo escribir ni representar. Pero como estamos en una época en la que la tolerancia está al cien por cien podemos decir que tanto lo clásico, como lo considerado moderno, espectáculos musicales, el circo en el teatro o viceversa, la mezclanza, la vanguardia, el pasado y el presente del arte dramático se dan cita sin ambigüedad alguna para ofrecer al público un gran abanico de posibilidades artísticas por las que pueda decidir y opinar.

En un procedimiento cíclico pero en el que tiene lugar la tradición, el texto vuelve a tomar las riendas pero no con la misma concepción que éste tenía anteriormente: se ve abogado a dar su brazo a torcer y resurge por medio de nuevas tecnologías y otras disciplinas y artes de las que brota así como lo hacía al principio desde la escritura⁷¹.

Hoy día hay gente que reprocha al teatro francés contemporáneo el encontrarse vacío de palabras y de mensaje, de ser incapaz de hablar al público directamente. Hay de todo como en todos sitios. En lo que sí nos reafirmamos es en el interés por salir adelante en el mundo teatral y erigirse no sólo como autores sino como escenógrafos, directores de escena, músicos, actores, traductores... incluso productores de sus propias obras, directores de teatros además de trabajar para televisión y cine.

Trabajan individualmente o en colectividad –textos colectivos o *collages de textes*- así como Hubert Colas, Eugène Durif, Olivier Py –quien dirige l'Odéon-Théâtre de l'Europe desde marzo de 2007-, David Lescot⁷²,

⁷¹ Con relación a esto Alonso de Santos, J. L opina que «No se trata de la recuperación del teatro literario de otros tiempos, sino del reconocimiento de una necesaria síntesis entre los lenguajes escénicos y la escritura dramática» Alonso de Santos, J. L (2000: 7)

⁷² El joven autor David Lescot ha tenido dos obras en escena en 2009 y una de ellas proseguirá sus representaciones en 2010 durante los meses de marzo y abril. *La commission centrale de l'enfance* septiembre -octubre 2009 (París); *L' européenne*, octubre 2009 (París), marzo 2010 (Nantes), abril 2010 (Limoges y Blois).

Yasmina Reza, Jean-Marie Besser –quien dirige el Théâtre des Treize Vents – CDN de Montpellier-Languedoc-Roussillon, desde enero de 2010-, Florence Pazzottu, Nicolas Bouchaud, Pierre Guillois, Philippe Dorin, Jean-Louis Foulquier, Muriel Mallette, Joël Pommerat, Jean-Pierre Siméon, Elsa Ménard, Jean-Marie Piemme, Lionel Nakache, Jean-Philippe Ibos, Joris Lacoste, François Berreur, Frédéric Sonntag, Sonia Chiambretto, Didier-Georges Gabily; los canadienses Marie Brassard y Wajdi Mouawad ; los alemanes muy de moda en Francia y continuamente en cartel Botho Strauss, Christa Wolf, Heiner Müller, Patrick Süskind; los italianos Pippo Delbono, Spiro Scimone; y el austriaco Peter Turín, el suizo Pierre Mifsud y la belga Marianne Hansé; así como los ya clásicos Jean-Luc Lagarce, Jean Genet, Jean-Claude Grumberg, Henri Gougaud, Dario Fo –italiano-, Ingmar Bergman –suizo- y el mismísimo Michel Vinaver.

Les pièces contemporaines exigent un effort considérable pour trouver en elles et pour leur imprimer la posture correcte ; elles sont souvent désarticulées, défigurées, et une grande partie du travail d’approche consiste à les soumettre à une épuisante kinésithérapie⁷³

⁷³ *Op. Cit.* Pavis, P. (2004:230)

2.2.- Michel Vinaver. El teatro *du quotidien*.

J'ai un sentiment de marginalité, d'accident dans le paysage comme si j'étais une sorte de théâtre contemporain⁷⁴

Cuando se habla de teatro francés del siglo XX y XXI es inevitable hablar de Michel Vinaver y el *Théâtre du Quotidien*. Para Alain Françon «Il représente un demi-siècle de théâtre et ce n'est pas rien ; (...)»⁷⁵.

Centrar nuestra investigación en su obra no ha sido, ni es, mera casualidad sino más bien un compromiso. Compromiso responsable por dos razones fundamentales: estudiar un autor francés contemporáneo y contar con que pertenece a una de las últimas generaciones de escritores franceses que hoy continúa en plena producción⁷⁶.

Nuestra atracción por Vinaver no surgió de la amplitud de su obra, tampoco de la fama o el reconocimiento que ésta produce... sencillamente nos atrajo su limitado estudio y lo atractivo de su estilo.

Michel Vinaver, seudónimo de Michel Grinberg⁷⁷, comienza a deambular en el terreno de la escritura profesional⁷⁸ con dos novelas: *Lataume* (1950) y *L'Objecteur* (1951)⁷⁹ donde las dos historias relatadas evocan ya la importancia que tendrá en su obra el factor tiempo. La primera de ellas cuenta en una semana los acontecimientos que sufre el protagonista y la segunda nos envuelve en cuarenta y ocho horas de la vida de un joven soldado que se fuga de la prisión.

⁷⁴ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :291) «UN COMIQUE À LA DÉCOUVERTE»

⁷⁵ Alain Françon *Op. Cit.* en Bernard-Gresh, S. (1999)

⁷⁶ Ver Nocete López, M.-J. (en prensa) revista internacional

⁷⁷ Michel Vinaver adopta para su carrera literaria el apellido de su familia materna. En otra ocasión también utiliza el nombre de «Guy Nevers» como alias de Michel Vinaver, concretamente en la publicación de su ensayo *Les Français vus par les Français* (1985)

⁷⁸ Destacamos *profesional* ya que anteriormente se dio a conocer en ambientes literarios con un texto retrospectivo *J'ai trouvé ma voi* (1944) publicado en 1953 en *Table Ronde*, 65 y una traducción de *The Waste Land* poema de T.S. Eliot (1947), publicada en 1948 en *Poésie*, 31 con el título *La Terre vague*.

⁷⁹ *Lataume* será publicada, con el apoyo de Albert Camus, en la editorial Gallimard (1950) y *L'objecteur* será premio Fénéon en 1951. Cincuenta años más tarde, en 2001, realizará una adaptación teatral de esta misma obra.

Vinaver compartirá su vida literaria con la de empresario⁸⁰. Comienza a escribir teatro en una época en la que la literatura anterior marcó tendencia y la producción teatral a partir de 1955 se balancea.

Su primera obra teatral, *Les Coréens*⁸¹, fue escrita en 1955 bajo petición expresa de Gabriel Monnet, pero no será representada hasta octubre de 1956 por Roger Planchon en el teatro de la Comédie, en Lyon y en 1957 por Serreau en París ya que fue vetada para su representación por el Ministerio de Juventud y deportes al que Monnet pertenecía. Desde este momento Vinaver se sumerge de lleno en el ámbito teatral y descubre en él la forma literaria que realmente estaba buscando.

(...) Mes premiers écrits publiés ont été des romans, et même je suis entré dans l'industrie par accident, de même et à peu près en même temps je suis entré dans le théâtre par accident, à la faveur d'une commande inattendue que j'acceptai par un mouvement de curiosité plus que par vocation. C'est en écrivant *Les Coréens* (...) que je découvris que le théâtre "en tant que forme littéraire" me convenait mieux que tout autre (...)⁸²

Los cuatro años sucesivos al estreno de *Les Coréens* y hasta 1959 Vinaver escribe dos obras más, *Les Huissiers* (1957) e *Iphigénie Hôtel* (1959)⁸³, y adapta otras dos, *Antigone* (1956) adaptación de *Antígona* de

⁸⁰ Entrará en una gran multinacional para hacer prácticas y terminará ocupando un alto cargo en ella hasta que abandona su vida profesional a finales de los años 70, principios de los años 80 para dedicarse de lleno a la literatura y a la enseñanza como profesor de Études Théâtrales en la Universidad de París III y VIII.

⁸¹ *Les Coréens* fue el segundo título que Vinaver le puso a esta pieza teatral la cual en origen se llamó *Aujourd'hui*. En ello vemos toda una premonición de lo que sus obras iban a abarcar, *el hoy y el ahora*. El primer manuscrito del autor con el primer título fue dado a leer a Roland Barthes quien quedó embaucado por ese nuevo autor que escribía sobre *cosas del ahora*. Ver Barthes, R. (1986) prefacio en Vinaver, M. (1986: 37-40, tomo I)

⁸² *Op. Cit.* Vinaver, M. (1996:16)

⁸³ *Les Huissiers* mantiene de fondo la Guerra de Argelia situando la historia entre el Palacio presidencial y la Asamblea nacional todo ello rodeado por intereses de estado. Para *Iphigénie Hotel* escoge como tema las vacaciones que pasan unos turistas franceses

Sofocles donde sólo cambió los coros y *La Fête du Cordonnier* (1958) adaptación de *The Shoemakers Holiday* de Thomas Dekker.

De 1959 hasta 1967-69 Vinaver sufre un periodo improductivo en el terreno literario. Este periodo de infertilidad teatral se debió a distintas razones entre las cuales se encontraban las nuevas responsabilidades surgidas en su empresa, cambios de países y la consolidación familiar con el nacimiento de sus hijos⁸⁴. Pero, sobre todo, Vinaver confiesa su escepticismo por continuar escribiendo teatro. Era la época en la se desestimó la teoría de Brecht, el surgimiento de nuevas técnicas teatrales - Living Theatre, Happening...- en las que el texto se ponía en duda: «(...) une mise en question de ma capacité de continuer (...). Nous étions dans la période de rejet du brechtisme, à l'époque (...) où tout théâtre basé sur le texte était mis en question.»⁸⁵

Su resurgimiento teatral vendrá de la mano de *Par-dessus Bord* (1967-69), deshinibición progresiva de su esterilidad y con la que Vinaver encuentra la manera de salir a flote e intercambiar sus dos actividades, dos vidas diferentes, la del empresario y la del dramaturgo. Estas dos ocupaciones se nutrirán mutuamente. Para Mikaëlle Monfort «l'homme de théâtre a alimenté son œuvre de l'expérience de l'homme d'affaires.⁸⁶». A través de sus piezas se erige en antropólogo de la sociedad en la que vive y testigo del mundo trivial que le rodea todo ello envuelto en la ironía del lenguaje. trasfondo

A partir de los años 70 no dejará de producir: *La Demande d'Emploi* (1970-71); *Théâtre de Chambre: Dissident, il va sans dire*

en Micenas y cuyo trasfondo es la llegada al poder de De Gaulle. Tanto una como otra tratan temas arriesgados del momento histórico que atraviesa Francia; quizás por ello la primera no fue montada hasta 1980 y la segunda hasta 1977.

⁸⁴ «(...) Il y a eu une période d'environ dix ans durant laquelle je suis complètement sorti du champs (...). Sans doute plusieurs raisons ont joué ensemble (...) mon activité professionnelle (...) une période de très grand engagement professionnel (...) des déménagements d'un pays à l'autre (...) aussi que la famille (...)» *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982:292), «UN COMIQUE DE DÉCOUVERTE», entrevista con Dominique Chautemps.

⁸⁵ *Ibid.* p. 293

⁸⁶ *Op. Cit.* Monfort, Mikaëlle (2003:1)

(1976) y *Nina, c'est autre chose* (1976); *Les Travaux et les Jours* (1977); *A la Renverse* (1979) -época en la cual Vinaver abandonará su actividad de empresario en la multinacional-; *Le Suicidé* (1980) -adaptación de *Samouiltz* de Nicolaï Erdman (1928), obra maestra del humor negro-; *L'Ordinaire* (1981); *Les Estivants* (1982) -adaptación de *Datchniki* de Maxime Gorki (1904); *Les Voisins* (1984); *Portrait d'une Femme* (1984); *L'Emission de Télévision* (1988); *Le Dernier Sursaut* (1990); *Jules César* (1990) -adaptación de la obra del mismo nombre de Shakespeare-; *Les Temps et la Chambre* (1991) -adaptación de *Die Zeit un das Zimmer* de Botho Strauss-; *King* (1998); *L'objecteur* (2000) ; *La Visite du chancelier autrichien en Suisse* (2000); un libreto : *11 septembre 2001* (2001) –obra censurada en EEUU en 2005 en su versión inglesa-; *Les Troyennes* (2002) –a partir del texto de Eurípides, *Viol* - (2005) –obra de Botho Strauss cuya traducción realiza con su hija Barbara Grinberg.⁸⁷ En el año 2006 recibe el Grand Prix de Théâtre de la Académie Française por el conjunto de su obra. Durante el año 2009 ha tenido en cartel tres obras: *King*⁸⁸ en Aubervilliers, Blanc-Mesnil, Avignon y Orléans, *Nina c'est autre chose* y *L'ordinaire*⁸⁹ en París –de ésta última no sólo es autor sino que colabora

⁸⁷ Tampoco se pueden ignorar sus incursiones en el ensayo y en la crítica como por ejemplo *Écrits sur le théâtre* (1982 y 1998b), *Écritures dramatiques* (1993), *Le Compte rendu d'Avignon* (1987) entre otros y en la literatura juvenil con *Les Histoires de Rosalie* (1980) publicado en español con el título *Las travesuras de Rosalía*, (2002b) y *Les Aventures de Jean Patamorfoss* inédito; así como la escritura de textos para libros visuales como *Lapiaz, anatomie d'un paysage* donde su escritura acompaña a las fotografías de M. Séméniako (1982). Remitimos a los anexos para tener una visión aún más amplia del trabajo literario de Vinaver.

⁸⁸ Obra inspirada en el creador de la multinacional Gillette - King C. Gillette- para la que Vinaver había trabajado durante 29 años. Es una obra en la que atraviesa las tres etapas de la vida del protagonista por medio de un procedimiento tricoral. Sobre ella opina: « Ma fascination à l'égard de Gillette vient sans doute de mon propre dédoublement: celui d'un cadre d'entreprise entièrement intégré à son travail et qui, à l'extérieur, opère la critique de ce monde-là par l'écriture. Gillette est devenu pour moi une figure ancestrale; j'ai plaisir à me situer dans ce lignage, à entrer dans le mythe, à donner, par la pièce, un nouveau souffle à la légende.» *Op. Cit.* Vinaver, M. en Liban, L. (1999 :3-4)

⁸⁹ *Nina c'est autre chose*, obra que estudiaremos en la presente tesis, estuvo en cartel durante 2009 del 28 de mayo al 21 de junio en el Théâtre National de la Colline, París. La obra *L'Ordinaire*, en cuya última representación Vinaver no es sólo auteur sino director, toma como punto de partida la historia de los supervivientes del avión que se estrelló en los Andes en 1972 y que practicaron la antropofagia para poder sobrevivir. En la puesta en

en la dirección siendo uno de los autores aún vivos que representa una de sus obras en la Comédie Française así como sus contemporáneos Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce y Valère Novarina.

Durante 2010 ha tenido en cartel *Tori no tobu takasa* de Oriza Hirata traducción al japonés y adaptación de su obra *Par-dessus bord*, puesta en escena en 2009 en Kyoto y Tokio y producida en Francia por Arnaud Meunier en japonés subtulado en francés⁹⁰, además de *Portrait d'une femme* puesta en escena de A.-M. Lazarini⁹¹ y de *Nina, c'est autre chose*, con puesta en escena de Ch. Chessa en Nîmes.

Vinaver concibe todas sus obras abiertas *en el tiempo y al tiempo*, nunca precederas sino trasgresoras de la realidad latente en la que existen. Obras llevadas a escena por los grandes como Antoine Vitez, Roger Planchon, Alain Françon, Jacques Lasalle, Jean-Marie Serreau, Jean-Pierre Dognac, Michel Didym, Gilles Chavassieux, Jean-Pierre Vincent, Christian Schiaretti... etc. en las que crea una fisonomía actual generando un universo cotidiano pero no por ello monótono.

Toda su obra teatral encarna la contemporaneidad por la inclusión en la materia textual de todas las esferas de la sociedad -política, económica, cultural, familiar- y por los temas actuales que trata en ellas. La actualidad de su obra es inminente y esa inminencia, a veces subversiva, se remonta, en opinión de Vinaver, al Teatro Clásico.

Para Vinaver en la Edad de Oro del teatro no se establecía el problema que existe hoy día -sobre todo a partir de 1964 del siglo XX- entre el público y la escena. El público entablaba desde el principio la

escena, Vinaver ha sido asistido por Gilone Brun. De acuerdo con algunos críticos, se trata de un espectáculo difícil, severo, largo, que algunos aceptan y otros rechazan. Ver Atonal, E. (2009). Esta pieza ha estado en cartel últimamente del 7 de febrero al 30 de mayo de 2009 en la Comédie Française, Salle Richelieu.

⁹⁰ Durante 2009 sus representaciones han sido del 15 al 20 febrero en el Théâtre de la Ville de Paris. En 2010: del 19 al 22 de enero en el Théâtre de Saint Quentin-en-Yvelines, de la misma localidad; del 28 al 29 en Forum, Scène conventionnée de Blanc-Mesnil. Del 1 al 7 de febrero Le Point du Tour, Lyon y el 13 y 14 de febrero en La Comédie de Caen. Ver <http://www.bellone.be/fr/ressources/details/plays/530853>

⁹¹ Principales representaciones en Francia: Fontenay-aux-Roses, Vanves, Neuchâtel, Rouen, Boulogne-Billancourt, Marseille, Ivry-sur-seine.

comunicación con lo que se desarrollaba ante sus ojos, todo pertenecía a lo que era común a él, el espectador se reconocía en la acción representada. Este proceso de intercomunicación ha derivado en *separación*, aunque se desee participar, el público expresa en primer lugar el *distanciamiento*, para poder, a intervalos, aproximarse. Desfase total entre la labor teatral y su cometido. Al igual que en la música, en el teatro existe la *variación* en la *repetición*.

En el Teatro Clásico los acontecimientos sagrados se repetían pero reincidiendo en ciertas variaciones según conllevara la exposición mítica. Se puede entrar en una cadena de exposiciones produciendo ciertas variaciones según el tema a tratar y en el ámbito social en el que se trate, lo importante es hacer ver el momento inmediato de la escena y el reflejo, la *repetición*.

La repetición como continuidad de la actividad humana, produce de partida en el espectador una conexión fraterno-familiar; más tarde la adherencia, la ratificación.

El teatro de la Edad de Oro, abría a los espectadores la vía para reconocer en la acción las estructuras establecidas de la sociedad y había en él un matiz revolucionario ya que escenificaba simplemente lo que era dominado, conocido y admitido.

En su opinión, es necesario distanciar lo que habitualmente no se cuestiona en la vida diaria, ofreciendo al espectador un reflejo inesperado de él mismo; esto le producirá un conflicto, un choque, del que progresivamente irá fluyendo su anhelo de cambio.

(...) Il suffirait d'"éloigner" ce qui n'est habituellement pas mis en question dans la vie quotidienne, pour que le spectateur devienne

juge du scandale sur lequel la société repose, et pour que naisse en lui le désir de la changer. (...)»⁹²

En el momento en el que en la exposición teatral no trata de convencer sino de describir, no modificando el placer en el espectador, los problemas formales alcanzarán el primer plano. La descripción es inseparable del proceso representativo por lo que aboga por el lenguaje y su eficaz poder de reorganizar junto con el ritmo, el espacio, los cuerpos y los rostros. Partir de un material bruto, desorganizado para desembocar en un magma global del que el público pueda hacer reivindicar la fuerza de la inventiva, de la fantasía. Aparentemente clásico en su estilo ello no le ha impedido experimentar la osadía en su lenguaje, la innovación en la representación. Como se apunta en la editorial digital de *Le Figaro* « C'est un corrosif sans agressivité. »⁹³

(...) Avec chaque spectacle la solution est à réinventer à partir du matériau brut. Et force est de demander du public de prendre part à ce travail de réinvention.⁹⁴

Brecht postulaba por una razón común a todos a la que podríamos apelar para que destruyera o al menos alejara los prejuicios y las pasiones que la obstruyen; pero para Vinaver esa razón no sería universal sino individual, involucrando a cada grupo social, a cada individuo para que extirpe o adopte la suya propia, ya que ésta no se inscribe en la naturaleza humana, como pensaba Brecht, sino que, según Vinaver, abarcaría la historia. Juicio-razón como fenómeno histórico.

⁹² *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982:105) «ITINERAIRE DE ROGER PLANCHON» À propos de Troïlus et Cressida.

⁹³ http://www.lefigaro.fr/culture/20060417.FIG000000122_michel_vinaver_l_oeuvre_o_uverte.html Editorial (Abril 2006)

⁹⁴ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :107)

De ahí que el teatro debe ser popular para que pueda abastecer todas las necesidades de la mayoría que a su vez se sentiría familiarizado con él. Despertar la conciencia del espectador, no intentando aleccionarlo frente al poder político sino que al mismo tiempo que el espectador siente placer con el espectáculo éste pueda mostrarle lo que realmente hay, lo que es real.

(...) Oui, le théâtre peut chercher à explorer les contradictions de notre société et en même temps donner au public le plaisir d'un beau spectacle. Oui, une nouvelle couche du public, populaire, peut être touchée. Oui, le théâtre peut être politique sans chercher à endoctriner, mais plutôt en réveillant la conscience du spectateur.
(...) ⁹⁵

En opinión de Vinaver, Brecht propone una teoría donde la base primordial es optimista en exceso ya que intenta que el espectador tome conciencia de los problemas revelados en escena cuya historia comporta una moralidad específica.

El teatro de Vinaver no quiere explorar la agresión en la realización real de una historia. Brecht intentaba hacer lo trivial extraño, desenmascararlo permitiendo así al espectador adentrarse en el tejido vital a través de las mitificaciones que éste conllevara. Para Vinaver el proceso es diferente, él pretende hacer surgir un «effet de distanciation» ⁹⁶ comparable. Este proceso consistiría en aprehender los retazos de realidad que emergen ante nuestros ojos, sacrificándolos al desguace y volverlos a recomponer por medio del *collage*. Esta difícil transición y transformación hará reflejarse ese trivial extraño que Brecht perseguía. El material que utilizará serán las palabras, el ritmo y las consonancias de las frases. Todo ello desembocará en la ironía inesperada, produciendo la exposición del estado de las cosas sin llegar a denunciarlo.

⁹⁵ *Ibid.* p. 109 «VINAVER A ANNECY, suite»

⁹⁶ *Ibid.* p. 313 «AUTO-INTERROGATOIRE»

(...) Une continuité verbale se constitue à partir de la discontinuité des éléments de réalité et provoque des "jointures ironiques" illimitées et imprévues. C'est une manière de déranger l'ordre des choses sans le dénoncer. Toute dénonciation (même chez Brecht) appelle la défense et la contre-offense, l'affrontement...et la récupération. Je m'emploie à présenter un monde sans procès (...) mais mû de petites palpitations qui, à la longue visent au grand ébranlement."⁹⁷

Vinaver tiene su visión particular sobre la teoría de Brecht. Reconoce que éste le marcó profundamente pero no admite que fuera una total comunión en el terreno del compromiso político ya que para Vinaver el artista no puede partir de materiales ya concebidos sino que éstos deben ser múltiples, no deben perseguir una misión preestablecida. El ser humano construye su propia realidad. Está convencido de que en el arte en general y en su escritura en particular no tiene porqué existir ese sentimiento reaccionario para hacer que el espectador, el lector, el hombre se auto interroge⁹⁸.

El autor dramático a través del texto puede concretar la realidad o bien deformarla. Sea cual sea el proceso lo que podemos tener claro es que en la lectura analítica de la obra podemos optar por la posibilidad de

⁹⁷ *Ibid.* p. 313

⁹⁸ "Brecht m'a fortement marqué, c'est beaucoup, mais c'est tout; il n'y a pas eu adhésion (comme à un parti, une école, une idéologie) (...) Je crois que le volontarisme dans l'art est mutilant. La réalité, c'est l'homme qui la constitue en l'interrogeant (...) Alors l'artiste en peut partir de rien de préconçu. Il part de matériaux quelconques et hétérogènes. (...) il les absorbe, puis il les restitue en les composant. (...) L'oeuvre qui résulte de ce processus, faut-il qu'elle soit "réactionnaire"? Dans mon cas, il semble que non parce que nos opinions (...) seraient "progressistes", mais parce que l'impulsion de créer est liée à un refus très profond (...) de se satisfaire de l'ordre des choses tel qu'il existe, de reconnaître qu'un tel ordre existe. L'art est une recherche d'un "usage nouveau" dans ce sens Brechtien. (...) Brecht grand écrivain de théâtre, grand écrivain tout court son oeuvre a été irriguée par son engagement idéologique, mais il est ridicule de penser qu'il écrivait "pour" illustrer ses idées, "pour" accomplir une mission." *Ibid.* p. 306

descifrarla, cuando nos colocamos en la postura de lo viable y le damos proporciones figurando acciones vitales⁹⁹.

¿Cuál es el objeto teatral de Vinaver? ¿Qué genera con él? ¿Qué es para él la situación? Para él tanto el objeto como el material con el que se forma y el lugar o momento donde se constituyen mantienen la misma estructura cuya base esencial es la interacción que se produce entre los elementos dispersos y la atracción a la que se someten por medio de la lengua. Por ejemplo en *La demande d'emploi* emplea un sistema aleatorio de réplicas que son emitidas por los personajes sin configurar diálogo alguno aparente. Este procedimiento infrecuente, con ciertas características y matices, no abusa del psicologismo sino que apunta a trazos propios de la narración. Simplemente nos choca, nos impacta sin necesidad de contagiarnos.

L'écriture est une activité de recherche. Elle vise à connaître, et non à exposer ou illustrer ce qui serait déjà connu. Elle est outil de défrichage et de liage. Elle procède par établissement de connexions entre éléments disparates. Les stries se tracent et peu à peu réduisent l'état initial d'indistinction. Il y a une poussée vers le sens. Aucune pièce ne se boucle sur un sens¹⁰⁰.

Al principio su teatro era toda una herencia de la tradición francesa, tomando elementos prestados a la cultura, sociedad y lengua para componerlos en un entramado dramático. Más tarde, tampoco deja de visualizar en el horizonte al resto del mundo que contamina su alrededor, tejiendo nuevos enfoques y alcanzando cualquier lugar donde exista una historia que contar.

⁹⁹ Ver Barthes, R. (1994:963, vol. 2)

¹⁰⁰ *Op. Cit.* Vinaver, M (1998b :63, vol. 2) « 7. Mémoire sur mes travaux, I. Les constantes ». En « Mes appétits », Vinaver, M. (2006:157) nos trasmite por medio de una intensa reflexión lo que para él constituye la conjunción existente entre la labor lingüística y el entramado escénico.

Vinaver hace un teatro descriptivo más que polémico. Su método consiste en yuxtaponer meticulosamente fragmentos observados haciendo aparecer en ellos la evidencia irónica que revele aspectos de las relaciones sociales y políticas, las cuales habitualmente quedan ocultas. Ya en su novela *L'Objecteur* (1951) intentaba definir la responsabilidad social evitando lesionar la verdad para adherirse al dogma. Albert Camus encontró en nuestro autor la suficiente fuerza para llevar a cabo su empresa pero le critica el adelantarse a aceptar sus condiciones de compromiso. Para Camus el escritor debe conformarse con escuchar su propio juicio sin querer profetizar el efecto que éste producirá ¹⁰¹. Contrariamente a lo que se pueda pensar, la admiración por la obra de Camus no siempre fue la misma. Mientras se sentía identificado con *L'Étranger*, percibió en las obras posteriores de Camus una *intención* por parte del autor que, para él, atenuaba la función principal de éste: crear la obra. Vinaver concibe la creación de una obra sin el preconcebido propósito en ello : « (...) l'écrivain n'a pas de message à délivrer, et n'a pas de responsabilité à l'égard de qui que ce soit ni de la société. C'est même dans la mesure où il accepte de n'avoir aucune responsabilité qu'il peut faire son œuvre. »¹⁰²

Su doble vida de empresario y dramaturgo hace ver en algunos una oposición de ideologías. Precisamente escapa airoso de ello confesando no tener ninguna ya que para él «l'écriture n'est pas faite pour communiquer» -

¹⁰¹ Ver Camus, A. (1964:266); También Vinaver opina sobre su referente literario y sobre ello recogemos sus últimas palabras en la entrevista concedida a Fabienne Darge (2009): «j'ai rencontré Albert Camus, à New York. J'avais lu dans le journal qu'il était de passage à New York, et je l'ai traqué, véritablement. Je l'admirais sans réserve, pour *L'Etranger* et *Le Mythe de Sisyphe*. Je l'ai intéressé en lui disant que j'étudiais le comique dans son œuvre, ce qui l'a accroché car personne n'abordait jamais son travail sous cet angle. Cela a été le début d'une relation : il m'a encouragé à écrire, a été mon lecteur chez Gallimard, et a fait publier mon premier roman, et le deuxième. (...) **Pourquoi l'admirez-vous autant ?** Cela peut paraître étonnant, parce que ce que j'ai écrit ne se situe absolument pas dans son sillage. Ce qui me reliait à lui, très intimement, c'était le thème de l'étranger : le fait de ne pas appartenir. D'être réfractaire, et non pas révolté – je n'ai jamais été un homme révolté. Cette incapacité à être dans la conformité générale qu'a Meursault dans *L'Etranger*. » *Op. Cit.* Michel, V. en Darge, F. (2009 :20-21)

¹⁰² *Ibid.* (2009: 21)

Darge, F. (2009:22). Escribe para poder entender mejor las cosas que pasan cotidianamente, interrogándose también, por qué no, sobre la realidad política ya que ésta forma parte de la realidad de nuestros días.

J'ai toujours voulu être en prise avec l'actualité, ce qui ne veut pas dire être militant ou engagé, mais être en alerte, dans l'immédiat de l'événement (...) Mais pour moi l'écrivain s'engage autrement que par l'adhésion à une idéologie, un projet politique ou même un combat.¹⁰³

Ya Barthes, comentando el texto *Les Coréens*, admiraba la facultad de Vinaver por intentar recrear en su obra el laberinto del mundo real.

La nouveauté de l'oeuvre, c'est, paradoxalement, de se situer dans un certain *en-deçà* des concepts idéologiques (...) conduire fermement le spectateur à l'étonnement d'un monde (...) comme s'il n'y avait d'autre issue esthétique aux malheurs humaines que l'Ordre ou la Protestation.¹⁰⁴

Vinaver posee la gran maestría de absorber lo real encontrando las suficientes conexiones de materia viva para mostrarnos a través de su escritura lo que verdaderamente somos y cómo actuamos. En palabras de Jacques Lassalle, Vinaver tiene «(...) une capacité d'acquiescement au réel, un regard de clémence porté non sur le monde, mais sur nous, embarqués

¹⁰³ *Ibid.* 20. También podemos ver reflejada su opinión sobre el tema en las siguientes palabras extraídas del «AUTO-INTERROGATOIRE»: «Mes positions politiques? Justement, je n'en ai pas. En écrivant, non seulement je n'exprime pas des positions, mais écrire c'est pour moi chercher à y voir un peu plus clair. C'est "interroger" la réalité, notamment celle dite politique. Faire cela est (...) un acte politique. Oui, tout à fait.» *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982: 303)

¹⁰⁴ *Op. Cit.* Barthes, R. (1986 :37-40), «Note sur Aujourd'hui».

comme nous le sommes, et, que nous le voulions ou non, dans ce monde-là.»¹⁰⁵

Michel Vinaver está persuadido de que el cometido del escritor no radica en dar cuenta del mundo, sino de descubrirlo.

Il ne s'agit pas de montrer où, à coup sûr, est le mal, et où le bien, où est la réaction et où le progrès, mais de décrire la "matière" même dont nous sommes faits, de raconter le "tissu" de l'histoire, et de laisser les ponts se faire, les jugements se former.¹⁰⁶

En cuanto a las influencias en su escritura, son muchas – Camus, Barthes, Lévi-Strauss, Georges Dumézil, Jean Dubuffet¹⁰⁷ ...- pero llega a sentirse sólo en su labor pues tiene la impresión de no pertenecer a ninguna escuela, a ningún movimiento, eso sí, se siente ligado a muchos contemporáneos y a artistas del pasado.

Les influences, les côtoiements sont multiples, sans que cela aille, dans aucun cas, jusqu'au sentiment de participer à un mouvement, à une tendance. Mon sentiment est d'être seul dans ma recherche, mais environné d'autres gens qui ont cherché et cherchent et dont les travaux, parfois, entrent en résonance avec les miens. Ce gens appartiennent au passé comme au présent. Ce sont surtout Tchekhov (son théâtre), T.S.Eliot (son oeuvre poétique), Rossellini,

¹⁰⁵ *Op. Cit.* Lassalle, J. (1980)

¹⁰⁶ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :106-107), «ITINERAIRE DE ROGER PLANCHON, à propos de Troïlus et Cressida»

¹⁰⁷ De éste último concretamente comenta haberse sentido indentificado con su obra y con lo que él realmente buscaba: «(...) il était arrivé à faire exactement ce que je voulais réaliser dans l'écriture : peindre des personnages perdus dans le paysage. Des personnages que l'on ne peut pas distinguer de leur environnement. (...)c'est cela, le réel. Cerner par des traits ce qui sépare le personnage du paysage, c'est déjà une abstraction, une convention. Nous sommes perdus dans le paysage.» *Op. Cit.* Vinaver, M. en Darge, F. (2009 : 23)

Dubuffet, Rauschenberg, Beethoven (ses dernières oeuvres de musique de chambre).¹⁰⁸

Hablar de Michel Vinaver es hablar del hoy, del momento; sus obras contienen esa sensación de actualidad inminentemente sincrónica que nos transportan a la escena en segundos. Vinaver está al día de todo lo que ocurre a su alrededor; recupera la actualidad, la que encuentra en los textos periodísticos, en las noticias de donde provienen la mayoría de sus discursos, de donde toma la fuente y los elementos necesarios para hallar el ritmo necesario en sus obras. Está en constante búsqueda de un texto heterogéneo, mezcla de otros muchos, que pierda la radicalidad de un lenguaje estilísticamente poético. Como él mismo apunta en la entrevista concedida en 2009 a Fabienne Darge:

Je suis un "accro" à la presse écrite : c'est une pitance quotidienne indispensable pour moi. Une fois que j'ai terminé la lecture des journaux, je découpe, et je colle ce qui m'intéresse dans de gros cahiers : ma cave en est remplie. Je procède ainsi depuis l'âge de 17 ans.¹⁰⁹

Como autor polivalente, partiendo de la convención de que el teatro de Michel Vinaver rememora *lo banal y lo cotidiano* en cada una de sus palabras y de sus primeras intenciones, podríamos decir que estamos ante un teatro convencional-creacional donde los valores de la convención se recrean –se vuelven a crear- en la propia creación¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :307), «AUTO-INTERROGATOIRE»

¹⁰⁹ *Op. Cit.* DARGE, F. (2009 :20)

¹¹⁰ Esto ya lo iniciaba con su primera novela *Lataume*, subtitulada *L'odyssée de la vie quotidienne*, la cual sería como una predicción de los temas principales de sus obras: la banalidad y la cotidianidad, así lo afirma a Darge, F. en 2009: « (...) une mise en tension du banal sur l'étrange. Je crois qu'il y a chez moi un étonnement de base, celui d'être au monde, d'exister, une sorte de stupéfaction devant le fait qu'"il y ait quelque chose plutôt que rien" : des murs, des maisons, des gens, que sais-je. Cette tension entre l'infiniment

En el *quotidien* todo lo que está en escena se encuentra a sí mismo, el diálogo de Vinaver habla por sí solo, su palabra traduce su propio significado existente intrínsecamente en el *ser palabra*. Como tal invade y supera la linealidad del presente para volcarse en la intimidad más austera y más próxima en la vida del espectador.

(...) le théâtre contemporain travaille à l'aide du langage quotidien à montrer, avec un grand raffinement la dramaturgie propre des rapports humains, telle que l'exhibe la stratégie des actes de parole. (...)L'écriture des dramaturges de l'aujourd'hui (par exemple Michel Vinaver) est fondée sur la stratégie des actes de parole. C'est un cas entre beaucoup où l'on s'aperçoit que la théorie et la pratique marchent du même pas.¹¹¹

Aunque por otro lado pensamos que la palabra no tiene que rendir cuentas a nadie según en el dominio en el que se presente podría ser autosuficiente.

En Jean Tardieu encontrábamos armonía en las palabras, para éste importaba más el sonido que el sentido, todo lo contrario se produce en Vinaver, donde el significado, aunque intrínseco en sí mismo, se despliega para significar dentro de un marco.

Lenguaje poético mezclado con el familiar con los que enriquece el mundo de lo real no haciendo de ellos un útil para una reflexión metafísica de la vida, de lo banal.

répétitif et ennuyeux du quotidien et son absolue étrangeté à tout moment m'a toujours habité.» *Op. Cit.* Vinaver, M. en Darge, F. (2009 : 22)

¹¹¹ *Op. Cit.* Ubersfeld, A. (1982: 283). Hay que señalar que, últimamente, el teatro al cual siempre se había adherido a Michel Vinaver, *le quotidien* es objeto de opiniones que ahondan mucho más en la esencia misma de éste. Así destacamos la de Fabienne Darge para la cual: « (...) contrairement à l'étiquette qu'on lui a longtemps collée, ni un théâtre réaliste. Plutôt une manière, proche de celle de Roland Barthes, d'envisager les "mythologies" contemporaines, et la manière dont elles s'inscrivent dans la banalité et l'intimité des vies.» *Op. Cit.* Darge, F. (2009 : 19)

El lenguaje interpreta un rol independiente a la yuxtaposición de secuencias. Palabras como átomos verbales con identidad propia formando parte del universo de la comunicación diaria¹¹².

Hace una amplia creación del mundo para poder encontrar su sitio. Sus obras abren espacios, espacios repletos, salen al mundo que no es mejor ni peor a los ojos de Vinaver, es tal cual.

Transcribe por medio del lenguaje todo lo que va más allá de la escena. Estallido de palabras para producir todo el sentido.

El *quotidien* entrega al espectador su propia realidad convirtiéndola en especial. Se produce entre éste y la obra teatral un *choque* o como Anne Ubersfeld denomina en términos semióticos la «dénégation», la cual surge a través del propio lenguaje.

(...) le travail du théâtre du quotidien en peut-il être qu'un travail de langage: c'est le langage quotidien qui apparaît irréalisé:(...) ce que le spectateur voit et entend c'est son propre langage, irréalisé par la dénégation.¹¹³

Para nosotros, el mostrar el teatro de Vinaver desde el punto de vista *du quotidien* es una manera más de hablar de él mismo en esencia. En nuestra opinión no es una corriente teatral es *lo común en sí mismo*, es travestir la monotonía en espectáculo para que así sea recibida por aquellos ojos que se reconocen no sólo en lo que ven sino también en lo que oyen.

El teatro de Vinaver reside en el diálogo no en la situación. Diálogo indirecto, brote subyacente o explosivo. En su obra la escritura habla, no comenta, actúa «(...) Une parole agissante est cela même qui accidente le

¹¹² Patrice Pavis, cuando opina sobre el teatro de Koltès, Lagarce y Vinaver, señala sobre éste último: «(...) et encore! Vinaver au fond ne fait que systématiser Tchekhov, en effaçant encore un peu plus la direction des paroles et en fragmentant à l'extrême les échanges» *Op. Cit.* Pavis, P. (2004 :220).

¹¹³ *Op. Cit.* Ubersfeld, A. (1982: 46-47)

magma.(...)» (Vinaver, M. 1996 : 11). Sus vocablos, términos, expresiones... son ya la escena, configuran, por así decirlo, su puesta en práctica.

Se sirve de fragmentos que hablan más que de palabras en sí mismas. Lo real es la referencia y el diálogo su imagen -«(...) Le réel, c'est ce que l'écriture se donne pour besogne de former. (...)» (Vinaver, M. 1996 : 8). Se trata de no forzar a la forma, ella nacerá por sí misma de la escritura; es todo un proceso de ensamblaje, de soldadura, de *collage* de trivialidades, banalidades donde el papel del espectador es casi tan importante como el de la dramaturgia, la cual está basada casi siempre en el lenguaje.

El espectador, a través de un proceso de construcción y de escucha, debe franquear los puentes de lo real : «Vinaver a imposé sa voie propre qu'on pourrait nommer une dramaturgie de l'écriture: sa théâtralité réside dans la seule stratégie verbale.»¹¹⁴

Para Vinaver el lenguaje en el teatro tiene una doble función: la comunicación y la materia. Las dos enlazadas forman una obra de arte.

C'est ainsi que le langage quotidien présente cette scandaleuse anomalie: il est un lien entre les choses, en même temps, il "est" une chose, dont la couleur, la densité, la consistance, la fluidité, le grain différent et signifient.¹¹⁵

En principio, teniendo como base *lo real y el lenguaje*, parece que el teatro *du quotidien* es fácil de captar, pero debemos decir que es precisamente en esa misma facilidad de adquisición, a priori, donde reside su subyacente contrariedad. Al propio Vinaver le cuesta teorizar su labor. Con respecto a ello se remonta a la infancia para dilucidar la semejanza que pueden tener ésta, como fuente, y su labor teatral.

¹¹⁴ *Op. Cit.* Jomaron, J, et alt. (1988-92 : 446)

¹¹⁵ Vinaver, M. en Ubersfeld, A. *Op. Cit.* (1989: 148)

(...) Je crois bien qu'enfant, j'étais étonné qu'on me permette les choses les plus simples, comme de pousser une porte, de courir (...) J'étais étonné, émerveillé de ces droits qu'on me donnait, et j'étais toujours à craindre qu'on me les retire, qu'on me repousse dans la non-existence (...)»¹¹⁶

De la misma manera el *quotidien* se inmuniza en el terreno de lo prohibido, algo que te hace trepidar, algo al borde de lo ilícito, de lo impercibido. El intenta adentrarse en ese territorio, descubrirlo. Como hemos apuntado anteriormente, para él lo preconcebido no existe y escribir es « (...) essayer de donner consistance au monde, et à moi dedans (...)»¹¹⁷.

Pretende indagar en esa demarcación *por desvelar*, por ello, la solución para dar configuración a su obra, en la que él se reconoce como parte integrante, es la de partir de la nada.

Intenta con ella dotar al mundo de solidez pero ese mundo no puede crearse más que a partir de la *no-clasificación*, de la *no-selección*. Sirviéndose de su profesión de escritor, su arma serán las palabras.

Tomando la *posición cero* como punto de partida, le gustaría parecerse o ser un pintor o un músico jugando con infinidad de componentes indiferenciados, pero como escritor de teatro que es esto le lleva a toparse con diversas instancias, peticiones o condicionantes donde debe contar una historia, avocar por unos personajes, todo de lo que hubiera querido prescindir de partida: «(...) Tandis qu'en tant qu'écrivain, et écrivain de théâtre au surplus, je me heurte à des demandes impérativement formulées d'histoires (...), de personnages (...). Toutes choses dont j'aimerais au fond me passer (...)»¹¹⁸

¹¹⁶ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982:123) «LE THEATRE ET LE QUOTIDIEN»

¹¹⁷ *Ibid.* pp. 123-124

¹¹⁸ *Ibid.* p. 124

El género teatral permite a Vinaver ese partir de cero, por ello decide dedicar su trabajo a él abandonando otro género -el narrativo- que le imponía ciertas prescripciones a seguir. Quiere desligarse de las reglas, construir las propias. Como él mismo apunta: «(...) l'écriture théâtrale (...) n'exige pas au départ le "lié" (...) n'être pas autre chose que des répliques banales jetées dans le désordre et la discontinuité (...)»¹¹⁹

Desembocando en lo que realmente persigue, los elementos de los que puede disponer, en principio, para construir una pieza, se presentan como desunidos, errantes, sin forma alguna, aislados... Será precisamente la escritura la que hará que exista entre ellos esa ligazón aparente pues para él es ciertamente la palabra la única que no puede caminar vagabunda y perdida en ese *estado original de magma* ¹²⁰.

Imagina sus elementos como piezas aún irreconocibles dentro del ensamblaje final; él las llama «*collage*»¹²¹, lo indiferenciado, lo que aparentemente carece de interés literario pero que desemboca en un fin común, entretejiendo sus hilos en lo reconocible de lo cotidiano.

Esa relación que se establece entre los elementos errantes y la materia, el lenguaje, se produce por mediación de éste. El pasaje, esas pasarelas que hay que atravesar para llegar al final equivaldrían a la suma de sus componentes:

Materia bruta + Materia prima = Producto Final

Lo esquematizaremos de la siguiente forma:

¹¹⁹ *Ibid.* p. 124

¹²⁰ *Op. Cit.* Ubersfeld, A.(1989 :6) :«(...) pour lui le champ de l'expérience quotidienne est un champ de bataille. Et la parole est une arme, dans ce théâtre elle est l'arme absolue, la seule.»

¹²¹ Vinaver, M. *Op. Cit.* (1982 :124), « *LE THÉÂTRE DU QUOTIDIEN* »

Producción en cadena	<p>Mercancía no seleccionada= elementos (materia bruta)</p> <p>Clasificador de elementos= lenguaje (materia prima)</p> <p>Producto final = pieza teatral (finalidad)</p>
---------------------------------	---

Entre lo esperado, el horizonte de expectativas y el producto final, la convergencia, se produce un desfase, se origina la ironía a la que denomina *descarga eléctrica*¹²², todo lo más parecido a la realidad. Vinaver invita al espectador a verse reflejado en el espejo de la lengua. El intenta reproducir la conversación cotidiana, conversación *discontinua*, fragmentaria, mezcla de dispositivos, estilos alejados de la propia conciencia del hablante pero que producen por sí mismos sentido.¹²³

El propio realismo organizado inconscientemente por el lenguaje hace que se produzca una tensión adecuada de lo no esperado, del desenlace¹²⁴. Todo ello no está programado premeditadamente sino que surge sin recatos ante la fluidez de la lengua cotidiana donde se confunde y germina constantemente el significado de su propia emisión mediatizante

¹²² *Ibid.* p. 125

¹²³ « (...) Alors, oui, peut-être suis-je réaliste, non par profession de foi mais par le résultat du processus. Le réalisme on ne peut pas le programmer (...)» *Ibid.* p. 125

¹²⁴ En unas jornadas pedagógicas realizadas en *Théâtre Ouvert* en febrero del 2004 Michel Vinaver junto con otros participantes como Philippe Minyana –moderador y responsable– Anne-Marie Lazarini, Robert Cantarella y René Loyon se cuestionan si realmente es necesario evidenciar extremadamente la realidad en el teatro. En la mesa se pone una de las obras de Vinaver *Les Travaux et les Jours* como ejemplo de que partiendo de un hecho laboral posible y real hoy día –el cierre de una empresa– se puede profundizar en la problemática real de los personajes como individuos dejando de esta manera que el espectador viaje por los entresijos de la obra y se deje contaminar por lo inesperado. Ver Vinaver, M. (2004). Destacamos que en el año 2008 el director español Luís Malvenda, representa en el teatro Galileo de Madrid, esta obra traducida por *Los trabajos y los días*, ver http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/22959/Michel_Vinaver_retrata_un_mundo_que_se_apaga/

para encontrar el verdadero acceso al objeto final, lo real: « (...) Je ne pars pas de la réalité quotidienne, je la cherche, elle n'est pas donnée, il s'agit de la capter, de la faire émettre. Il y aurait danger à monter ces pièces avec un regard extérieur, qui apparaîtrait vite comme supérieur.»¹²⁵

Pero ese final ¿dónde se encuadraría dentro del género en cuestión? ¿Tragedia, comedia,...? Vinaver reflexiona sobre las dos. Para él la Tragedia proviene del mismo orden social, el cual emite situaciones que la hace desencadenar y aunque, en su opinión, hoy día se dice que la Tragedia está fuera del campo visionario de la realidad, él apuesta por puntualizar este género en su teatro.

Lo cómico viene de la mano de lo irónicamente cotidiano. Con sus piezas pretende sobrepasar lo intrínsecamente irónico, en sentido satírico, para llegar a sobrevolar simplemente una brizna de simpatía -tragicomedia-, permitir que ésta se imbuya por entre los desfases del habla que desestabilizan la banalidad diaria.

Point de moquerie. La Satire, c'est la vision qui surplombe, et le théâtre que je cherche à faire est à l'opposé du satirique. À l'égard des personnages ne s'exerce aucune ironie. Pourtant l'ironie est constitutive de ce théâtre comme le sang l'est de notre corps (...) Alors où est-elle? Dans la succession ininterrompue d'accidents infimes que constituent le texte (...).¹²⁶

Continuamos viendo que todo sigue basado en el lenguaje, primacía de éste en el teatro sobre todas las cosas. Todos sabemos que en principio, el texto teatral está hecho para ser representado, pero al mismo tiempo, puede constituir una obra literaria para ser leída. Esta dualidad permanece en la esencia del propio teatro.

¹²⁵ Vinaver, M. *Op. Cit.* (1982 : 292), «Un Comique de Découverte, entretien avec Dominique Chautemps. »

¹²⁶ *Ibid.* 129 «Une Écriture du Quotidien»

La obra de Vinaver como él mismo especificó en alguna ocasión, es un «*Théâtre pour l'oreille théâtre pour l'oeil*¹²⁷»; para la dramaturgia vinaveriana -en la misma línea la del teatro *du quotidien* - lo que realmente funciona es la escucha, no la mirada. Vinaver se presenta como autor de la palabra inspirando otros signos a través de ésta, los vocablos se desarrollan a través de las entonaciones y de su configuración verbal para hacerlos objetos y acción al mismo tiempo. Distingue lo que él llama la «*parole-action*» que hace cambiar la situación y produce un cambio de estado trabajando como transición de una situación a otra, y por otro lado la «*parole-instrument de l'action*» cuyo papel es transmitir las informaciones necesarias a la progresión de la acción o bien a un momento preciso, es decir, puntualizadamente¹²⁸.

Es necesario colocar al espectador en la más estratégica situación de escucha pues para Vinaver si el oído no se agudiza en la representación nada producirá ésta en el espectador, cualesquiera que puedan ser las delicias cultivadas en las tablas. La atracción está en lo inmediato. El papel del actor sería el de emitir las palabras irradiando una sobredosis de indeterminación.

La misión del decorado será la de preparar el ambiente adecuado para la escucha, preparar el ámbito donde el texto pueda desarrollarse. La alocución visual sería el complemento de la textual : «(...) Les mots, dans ce théâtre, ne sont pas le véhicule d'idées et de sentiments, ils ne sont pas le moyen pour l'action de progresser. Ils "sont" l'action. (...)»¹²⁹

La puesta en escena de sus obras no reside sólo en la escenografía sino en el sentido global de la obra. En muchas ocasiones la puesta en escena de algunas obras como *A la Renverse* o *L'Ordinaire* el problema del espacio ha obstruido la representación. La escritura en Vinaver ha evolucionado bastante desde los años 70 en los que escribe el Teatro de

¹²⁷ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1998b:17)

¹²⁸ Ver Vinaver, M. (1993:900)

¹²⁹ *Ibid.* p. 132

cámara -teatro al que dedicamos nuestro trabajo y donde la superposición de réplicas por el montaje era la protagonista- hasta nuestros días como por ejemplo en su obra *11 Septembre 2001* donde da paso a una corralidad unánime y al mismo tiempo visceral de un suceso decisivo que cambiaría la visión de muchos sectores políticos y sociales sobre el terrorismo, al mismo tiempo que traza una analogía discursiva entre las palabras de Bush y las de Ben Laden¹³⁰. La realidad es compleja en sí misma o como tal, discontinua, por ello se presenta en lo cotidiano a intervalos.

En las obras de Vinaver esta dificultad reside en la exactitud y minuciosidad de la pieza. A veces los espacios son múltiples como en *Portrait d'une Femme*¹³¹ o *Par-dessus Bord* con cincuenta y cuatro personajes y ocho horas de representación. Estas realidades superpuestas, ese magma de espacios traslapados, colindantes y a la vez salteadores de la realidad hacen que ciertas escenografías de la obra de Vinaver sean aparentemente difíciles¹³².

En su teatro los hechos, las informaciones y los temas alrededor de los cuales se desarrolla la acción pueden parecer insuficientes pero conforme se evoluciona en el conocimiento de lo que se cuenta nos enfrentamos a la reflexión de la trama y a la concatenación del juicio¹³³.

¹³⁰ Creada en Los Ángeles en 2004 le fue retirado el apoyo de la Embajada francesa y prohibida su representación. Ver http://remue.net/article.php?id_article=664. Ésta no es la primera vez que vetan una obra del autor, como ya hemos mencionado anteriormente en 1955 el Ministerio francés de Juventud y Deportes prohíbe la representación de *Les Coréens*, obra escrita por encargo de Gabriel Monnet.

¹³¹ Con respecto a esta obra tenemos publicada una comunicación en la que proponemos su puesta en escena en un sólo espacio y con sólo cuatro figurantes. La obra de Vinaver propone diecisiete personajes -aunque sólo contará con once figurantes- y quince decorados diferentes. Ver Nocete López, M.J. (1996)

¹³² Con respecto a la representación de ésta última por Christian Schiaretti en 2008, el director opina « *Par-dessus bord* était, dans son œuvre, une pièce tout à fait particulière : parce qu'elle était injouable. En fait, *Par-dessus bord* est l'œuvre d'un auteur qui pense qu'il ne va pas être monté.(...) C'est d'autre part une pièce où figurent des éléments qui ne se retrouveront pas dans son œuvre : par exemple l'autobiographie, l'humour farcesque, aristophanesque, la judéité. Ce sont des éléments qu'on ne retrouvera jamais par la suite. Dans son parcours, il y a donc un avant *Par-dessus bord*, un arrêt, *Par-dessus bord*, et ensuite d'autres œuvres ; elle a en quelque sorte une fonction architectonique. » *Op. Cit.* Cavailles, N. (2008).

¹³³ Ver Vinaver, M. (1993:61)

Los retazos de *collage* que introduce como efectos a veces cinematográficos, son moléculas de las que se sirve para formar un macrocosmos donde las partículas constituyentes forman todo un montaje, un todo orgánico. Para Anne Ubersfeld «Il y a une démarche structurelle chez Vinaver revendiquée, et c'est pratiquement toujours la même. C'est celle du théâtre comme "anarchie qui s'organise" (Artaud) (...)»¹³⁴.

Superponer diálogos, conversaciones entremezcladas obedece a leyes y a figuras que Vinaver ha formalizado en sus «figures textuelles» escondidas entre conversaciones entreveradas, superpuestas y sólo se perciben a través de un *efecto* sorpresa o lo que él llama «Effet de fulgurance»¹³⁵. La «Fulgurance» para él sería clasificada como la figura textual más frecuente que se aplica a las réplicas junto con lo que él llama «Bouclage (ou emboîtement)(...) Effet miroir (ou écho) (...) Répétition-variation (...)»¹³⁶. Podríamos decir que se trataría de utilizar una táctica dramática por la que lo imprevisible se convierte en evidente y hace que genere un avance en la operación, para Vinaver la sorpresa se produce a «niveau capillaire»¹³⁷. Por ejemplo, Patrice Pavis destaca que en *Portrait d'une femme* es bastante relevante el papel de los personajes concentrados en emitir libremente el mensaje y hacerlo circular, trazando su propio recorrido. No se deja afectar por los demás personajes que están a su alrededor. Es el espectador quien debe buscar la fuente y ver adónde se dirige el segmento, hacia dónde radia desde tres posibilidades: primaria, secundaria y por qué no, sarcástica¹³⁸.

¹³⁴ *Op. Cit.* Ubersfeld, A. (1989 :81)

¹³⁵ «Fulgurance- Il y a fulgurance lorsqu'une réplique, ou une partie de réplique, produit une forte surprise par rapport à ce que pouvait laisser attendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se produit, se transmue en évidence» *Op. Cit.* Vinaver, M. (1993 :904)

¹³⁶ *Ibid.* pp.903-904

¹³⁷ *Ibid.* p. 907. Este nivel podríamos definirlo como el *desplazamiento de los sentidos producidos por una asociación de pensamientos inesperados*.

¹³⁸ Ver Pavis, P. (2004)

Vinaver teje su mosaico configurando la realidad en su desorden. Esa preocupación por no establecer el orden, en seguir la sucesión de elementos hace comprender su hábito por suprimir la puntuación, agudizar trazos de leitmotiv en el juego sobre el significante, el ritmo, y por qué no decir, incluso la tipografía¹³⁹.

Pourquoi l'absence de ponctuation: -Parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne sont pas nécessairement là où se trouveraient les signes (...) -Parce que la ponctuation -qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude- fait obstacle au jaillissement, des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements des sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. (...) ¹⁴⁰

Para Vinaver lo primero es la mezclanza, la anarquía producida por el texto, por la lengua; autonomía del texto frente a la representación; lo que cuenta, ante todo, es que sus textos puedan ser leídos, bien leídos¹⁴¹.

Su obra constituye todo un organismo cuyo principio de mecanización parece ser una continuación ininterrumpida de pérdidas de equilibrio. Réplicas de combinación aleatoria; conflictos de oposición; tensión entre orden/desorden; correlación abundante de temas; energía, palabra actante; contraste; antagonismo, tiempo, pasado-presente/presente-pasado; banalidad; ironía; trivialidad; comicidad; multiplicidad de lugares y momentos; rupturas, desfases; universo social,

¹³⁹ En la entrevista realizada por Nicolas Cavaillés a Christian Schiaretti a colación de la puesta en escena que el director hace de *Par-dessus bord*, éste opina que la supresión de la puntuación es una manera más de evitar la *intención*: «Pour la ponctuation manquante, je pense que, en réalité, c'est simplement une volonté de la part de Michel d'enlever l'intention que constitue une ponctuation écrite» Christian Schiaretti *Op. Cit.* Cavaillés, N. (2008).

¹⁴⁰ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :240), «EN COURS D'ECRITURE DE PAR-DESSUS BORD»

¹⁴¹ Je ne suis pas tellement intéressé par l'interprétation; je suis intéressé pour mes pièces, et ça, c'est de la pure utopie, (...)» *Op. Cit.* Vinaver, M. (1998b :98, vol. 2), «ENTRETIEN AVEC JEAN-LOUP RIVIERE »

sonoro; réplicas orquestadas... en definitiva «(...) Un théâtre du réel où la fiction réside tout d'abord dans la langue elle-même.»¹⁴² = **Vinaver y su teatro du quotidien.**

2.3.- Théâtre de chambre de Michel Vinaver *Dissident, il va sans dire - Nina, c'est autre chose.*

Después de *Par-dessus bord*, pieza de cincuenta y cuatro personajes y ocho horas de duración¹⁴³, Vinaver intenta escribir un teatro más económico dando a luz *La Demande d'Emploi*, reducida en personajes - cuatro- y en medios escénicos¹⁴⁴. Con esta obra intenta llevar a escena de manera radical una gran variedad de realización. Viendo su efecto positivo, siendo éste un teatro más practicable a pesar de la incoherencia de réplicas y desequilibrios causadas por el montaje, quiere llegar más allá, tratando de realizar un teatro aún más mínimo, tanto en personajes como en lugares, encontrando esa misma descarga eléctrica, vibradora, que se encontraba en su teatro más *lourd*.

Crea el *Théâtre de Chambre* en el que incluye dos obras: *Dissident, il va sans dire*, con dos personajes y escenografía mínima -se diría que incluso pobre-, y *Nina, c'est autre chose*, donde tres personajes acaparan la atención así como un decorado de base, puntualmente cambiante. Estas obras debido a su corta duración, doce secuencias cortas cada una, se pondrán en escena conjuntamente.

¹⁴² *Op. Cit.* Minyana, Ph. en Cahiers de Prospero, (1996 :19)

¹⁴³ «Hyper-lourde.» *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :37), «AUTOPORTRAIT DE L'AUTEUR EN FORME DE CHEVILLE» : «Hyper-lourde.»

¹⁴⁴ *Par-dessus Bord* además de englobar la acción de cincuenta y cuatro personajes abarca una gran simultaneidad de lugares, escenarios.

Dissident... c'est la banalité toute seule et toute nue, dont il s'agit de voir si d'elle peut surgir l'émotion.

Tout de suite après Dissident ...pièce qui en d'autres temps se serait constituée en tragédie, j'ai voulu essayer une pièce qui en d'autres temps aurait donné une comédie. Après deux personnages j'ai voulu essayer trois personnages. Et surtout, j'ai voulu pousser plus loin cette idée de "Théâtre de Chambre". Mon idée initiale n'était pas que Dissident et Nina soient jouées en un seul et même spectacle¹⁴⁵.

Las dos fueron puestas en escena por primera vez por Jacques Lassalle en París el 14 de febrero de 1978 en el Théâtre de l'Est parisien. *Dissident, il va sans dire*, fue puesta en escena posteriormente en 1980 por Carlos Wittig-Montero en un local de la calle Des Canettes "Chez Georges"¹⁴⁶. Ese mismo año recibe el premio Lugné-Poe y el premio a la mejor creación francesa concedido por el Syndicat de la Critique por su *Théâtre de Chambre*.

La aparente simplicidad y brevedad de este teatro esconde su ya famosa amalgama de puntos y contrapuntos que suelen erigir las obras de Vinaver. Con el método teatral exterioriza lo que perseguía y sigue persiguiendo: la plasmación de lo cotidiano como realidad para construir y no para reproducir; hacer la silueta de lo banal, forjar la nebulosa de temas

¹⁴⁵ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :anexos, p. 37)

¹⁴⁶ Entre sus últimas representaciones en Francia destacamos: octubre 2003 en Chartres - Théâtre de Chartres - y en Lyon -Théâtre des Ateliers; mayo 2004 en París -Université Paris III- esta creación de Adrien Béal tuvo 35 representaciones hasta 2007; 2004 en La Norville -Salle Picasso- espectáculo protagonizado por marionetas, estuvo en cartel hasta 2005. Febrero 2007 en Douai - Hippodrome de Douai- y en julio del mismo año en Avignon -Théâtre du Collège de La Salle-; 2008 y 2010 en Mulhouse -Tréteaux de Haute-Alsace-. En cuanto a *Nina c'est autre chose* señalamos las siguientes: enero 2003 Lyon - Théâtre Les Ateliers -; diciembre 2004 Amiens -Scierie d'Achille- en un espectáculo protagonizado por marionetas; enero 2007 en Rouen -Théâtre des Deux Rives-; mayo 2009 en París -Théâtre National de la Colline-; noviembre en Rousson -Carpa instalada cerca del centro Socio-cultural, Compañía "Conduite Intérieur"; febrero 2010 Nîmes - Théâtre 32-. De 2005 a 2007 las dos obras volvieron a ser puestas en escena conjuntamente en Francia, en un proyecto llevado a cabo por Jacques Kraemer. Ver Kraemer, J. (2003), Longre, B. (2003), <http://www.mjcrodez.com/pdf/dissident.pdf> (2007)

entre desfases y deconstrucciones para, desde una mirada exterior, hacer aparecer la interiorización de lo cotidiano. La clave de ellas sería el deseo de crear una variedad de productos y resultados sin olvidar la producción de un teatro sencillo, factible para su representación.

Las dos obras fueron escritas en algunos días lo que no implica que, según palabras del autor, hubiera un arduo trabajo de fabricación¹⁴⁷. Este teatro al que podemos llamar económico, tanto por su corta duración como por su escenografía, tuvo gran aceptación por parte de los directores de escena quizás obedeciendo a una necesidad de la realidad teatral que en ese momento se vivía en Francia. Hacia los 70 existía una gran descentralización del teatro lo que conllevó que las obras producidas afirmaran la necesidad de una dilucidación del momento histórico y una variación, un cambio de lo social¹⁴⁸.

Pero apartándonos un poco de la alternativa económica a la demanda social¹⁴⁹, Vinaver sigue queriendo partir de lo no preconcebido, de la no ilustración de la banalidad sino del sondeo, el reconocimiento y el examen de ésta. Volvemos a partir de ese material bruto del que hablábamos anteriormente en nuestro trabajo, para forjar ante los ojos del espectador la captación de lo cotidiano, facilitándole el camino a inventar, seguir a partir de la indiferencia, haciendo surgir en él esos lazos de unión con ella que están flotando en el interior del magma.

Para Vinaver el posible desfase que pueda producir esa demanda no afecta solamente al público lector o asistente, sino que también perjudica, por así decirlo, al actor. Para él, éste también tendría que desprenderse de lo aprehendido, volver a partir de cero, alejarse de lo que maquinal u

¹⁴⁷ « (...) Ces deux pièces ont été écrites exceptionnellement vite (...) ce qui n'a pas exclu un long travail d'usinage par la suite». *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 : 300) «UN COMIQUE A LA DECOUVERTE»

¹⁴⁸ « (...) Ces deux pièces ont suscité l'intérêt de différents côtés. Corresponderaient-elles à un "besoin"? Sans doute l'aspect économique y est pour quelque chose (...)» *Ibid.* pág. 300

¹⁴⁹ Asfixiada en algunos momentos por la enclaustración cultural dogmática, hacer resurgir en el teatro los códigos ideológicos que intervienen en las relaciones humanas va contra el lenguaje indiferenciado que intenta inyectar Vinaver.

ordinariamente acusa su disponibilidad a la hora de interpretar un personaje. El actor tiene que descubrir a tientas la construcción de ese su otro yo, ya que en su *Théâtre de Chambre* se parte de la nada, la apariencia indiferente hará que se arañe, se escarbe hasta la raíz, lo que verdaderamente queda más abajo de la simple y cotidiana superficie: «(...) Pour le comédien comme pour le metteur en scène, il faut d'abord passer par une mise à zéro, puisque rien n'est donné comme intéressant au départ; on voit progressivement ce qui fait surface.»¹⁵⁰

Teatro pobre, recordando entre otros a Beckett y a Brook¹⁵¹, donde no solamente lo dicho protagoniza un sentido sino también el *silencio* se aúna a la palabra para decir incluso más que ésta. Ése no-dicho puede conllevar al unísono infinidad de voces que claman al mismo tiempo. Dentro de la « typologie de silences » que Patrice Pavis establece en su *Dictionnaire de Théâtre* (1987c:360-361) pensamos que Vinaver formaría parte de su primera clasificación «Le silence déchiffrable» al que califica como «(...) silence psychologique de la parole refoulée (...)» (Pavis, P. 1987c :360) donde los personajes reprimen sus palabras, rehúsan a decir más allá de lo dicho, estableciendo la bifurcación entre lo que rezuma, el silencio, lo no-dicho, y lo comprendido e interpretable.

Teatro dominado por la banalidad, dicha y pronunciada por el desfase oculto y silencioso de los temas. Dominio de exploración de lo cotidiano donde no se relata una historia sino una amalgama de materiales, de discursos cuyo punto de partida no es el relato de un personaje sino el interior de cada uno de ellos que a su vez es múltiple. La singularidad hace surgir el trasfondo; el sentido actúa más allá de la escena. En palabras de Vinaver: «Théâtre de chambre comme il y a une musique de chambre, où la matière se constitue à partir du jeu ensemble

¹⁵⁰ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 : 330) "UN COMIQUE A LA DECOUVERTE".

¹⁵¹ Ver Brook, P. (1973)

d'un petit nombre de voix, de thèmes. Accords et dissonances. Répétitions et variations (...)»¹⁵²

Teatro íntimo¹⁵³ y al mismo tiempo «minimal» como lo denomina J.-P. Sarrazac buscando así el reducir al máximo posible los efectos de la representación aportando toda la carga significativa sobre lo que no se dice a través del montaje, la pausa o intervalo¹⁵⁴. Teatro con el que podemos establecer una entrañable comunión al ser practicable en una sala pequeña, en una habitación donde el espectador se sienta mucho más cerca de la acción, llegando a tocar incluso a sus personajes, *masticarlos* a través de la representación, digerirlos suavemente sintiendo cómo al llegar hasta su estómago vuelven a surgir por medio de una nueva réplica. Degustarlos sin miedo a interiorizarlos, sin dogmatismos, como una dulce música de cámara, con acordes armónicos y disonantes¹⁵⁵.

2.3.1.-Estructura. Temática y personajes

A) Estructura: similitudes y diferencias¹⁵⁶.

▪ Similitudes.

Las obras que componen el *Théâtre de Chambre* de Michel Vinaver, son aparentemente iguales en cuanto a su distribución por escenas – «*douze morceaux*» (Vinaver, M. 1986: II, 7, 29) - y en cuanto a su posible duración ya que las dos pueden ser representadas en un solo espectáculo.

¹⁵² *Op. Cit.* Vinaver, M. (1978b :71)

¹⁵³ Recordando el teatro por ejemplo de Gantillon, Péllerin o del mismo Strindberg que ya en 1907 reaccionan contra el teatro recargado en personajes, decorados, público... para dar paso a un teatro íntimo, reducido en temas depurados, cargados de significación.

¹⁵⁴ Ver Sarrazac, J.-P. «Vers un théâtre minimal» en Vinaver, M. (1978a :69-77)

¹⁵⁵ « (...) Théâtre de Chambre parce qu'il est bon de le jouer "dans une chambre" spectateur compris.» *Op. Cit.* Vinaver, M. (1978b :70)

¹⁵⁶ Ver Nocete López, M. J. (2009) en prensa.

En la primera acotación que hace el autor en relación a los personajes, indica sus nombres, aporta grado de parentesco a Philippe como hijo de Hélène en *Dissident* y a Sébastien como hermano de Charles en *Nina*.

En las dos obras predomina el fin abierto de ahí la problemática en su montaje.¹⁵⁷ Con relación al tema fundador se obtendría justamente al final de las mismas si las comparamos con otras obras de Vinaver - concretamente y como ejemplo con *Portrait d'une femme* de 1984- donde precisamente el tema constituyente se desencadena al comienzo de la obra.

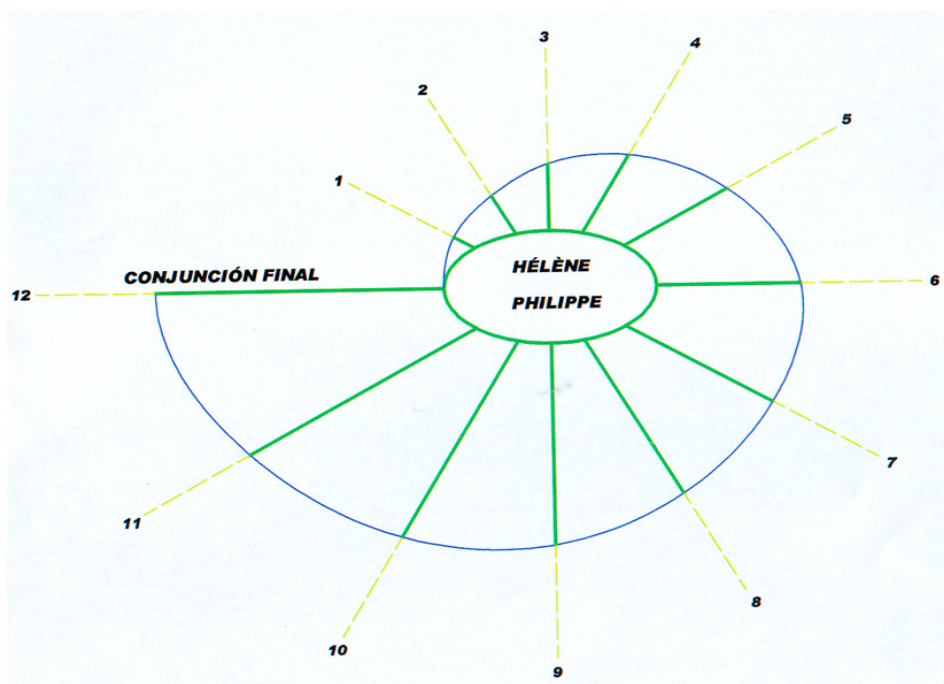
▪ **Diferencias.**

Respecto a las diferencias podemos destacar que el número de personajes difiere en uno: *Dissident, il va sans dire* tiene dos personajes: madre, Hélène, e hijo Philippe y *Nina, c'est autre chose* tiene tres: dos hermanos, Charles de 40 años y Sébastien de 42 y una chica, Nina de 24 años, proporcionando el dato de la edad sólo a los protagonistas de *Nina*.

En cuanto a la división material, ya hemos mencionado anteriormente que Vinaver no segmenta estas obras en actos, ni en escenas, propiamente dichas sino, como él mismo especifica y hemos mencionado más arriba, en *trozos* -«douze morceaux» (Vinaver, M. 1986: II, 7, 29)- en los que también observamos una leve desigualdad en la clasificación o denominación: en *Dissident, il va sans dire* cada *trozo* está encabezado por un número cardinal en letra mayúscula: (Vinaver, M., 1986, II: 9,10,11,13,14,16,18,19,21,22,23,25) «UN[...]DEUX[...]TROIS[...]» y que con efecto metonímico hemos asemejado a las horas que posee un reloj detalladas impacientemente. El tiempo de la obra concentrado en

¹⁵⁷ «Le caractère constamment contingent des événements (ceci est arrivé mais aurait aussi bien pu ne pas arriver, ou arriver autrement, ou autre chose aurait pu arriver) appelle une mise en scène discontinue, c'est-à-dire: l'accent sur la représentation de l'instant, en laissant la durée d'elle-même se constituer.» Vinaver, M. *Op. Cit.* Ubersfeld, A. (1989 :102)

doce *trozos* donde el siguiente incrementa la tensión del anterior en los personajes y en su posible acercamiento. Aunque durante la obra se nos sugieren distintos días que acaparan la acción, apoyado por el «[...] Noir [...]»¹⁵⁸ al final de cada secuencia, cada número acrecentaría la ansiedad mezclada con el devenir. Para apoyar nuestro estudio hemos realizado como ejemplo el siguiente esquema:



En *Nina, c'est autre chose* el texto se organiza en doce escenas o secuencias dramáticas todas ellas encabezadas por un número romano y un título, ambos en mayúsculas y que tienen que ver con parte del desencadenante de la acción principal o su desenlace. Esto no implica que cada uno de ellos especifique puntualmente qué se desarrollará en la

¹⁵⁸ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1986: II, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 27) La introducción del «Noir» que hace separar estas secuencias cortas implica la utilización de un cambio técnico con relación a otras piezas en Vinaver. En *Nina, c'est autre chose* no existe la indicación posible de luz entre escena y escena pero en contraposición posee algunas acotaciones más en el desarrollo de las que *Dissident, il va sans dire* carece. Nosotros consideramos los «*morceaux*» como distintas escenas producidas en un sólo acto donde observamos una posible significación en la distinción de dividir las escenas por títulos o por números.

escena. Las doce secuencias nos permiten no sólo ver la evolución de la trama que se despliega sino también de distintos momentos espaciales a los que asistimos por medio de cambio de decorado, vestuario o bien por la incursión de objetos que podemos llamar *transitorios* puesto que se presentan en escena para provocar situaciones. Por lo tanto son signos reiterativos de lo que se dice y desaparecen de ella cuando han cumplido la misión que pretendían¹⁵⁹. Podríamos agruparlos en posibles apartados que harían alusión a parte del ámbito temático que desarrollaremos más adelante:

- Comida: I. L'OUVERTURE DU COLIS DE DATTES.
II. LE RÔTI DE VEAU AUX ÉPINARDS.
- Entrada-salida de Nina: III. L'ARRIVÉE.
XI. LE DÉPART.
- Objetos: IV. LE CHÂLE.
VIII. LA BAIGNOIRE.
- Reforma: VI. LES TENTURES.
XII. LA VISITE.
- Fuera: V. AU CINÉMA.
- Trabajo: VII. LE CHAMP LIBRE.
IX. LA PARTIE DE CARTES.
- Trio: X. L'ÉVEIL.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Ver Gallèpe, Th. (1997:10)

¹⁶⁰ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1986: II, 31,33, 36, 53, 37, 46, 42, 55, 39, 44, 49, 51 – respectivamente.)

B) Temática y personajes.

Una vez aclarada la composición material que posee cada una de las obras que nos ocupa hacemos un breve resumen de ellas resaltando el tema central para más tarde ir derivando en los temas subyacentes pero no por ello menos importantes.

Dissident, il va sans dire es una obra *bivocal* en la que se muestra la relación existente entre una madre divorciada, Hélène, y su hijo adolescente, Philippe¹⁶¹. Ligados el uno al otro por la convivencia habitual de sus lazos, su relación se balancea entre la ternura y el conflicto oponiendo a los dos protagonistas. Philippe no se adapta a la vida diaria de un chico de su edad. Rehúsa todo lo que representa la figura del padre, al que ve de vez en cuando, y aunque se encuentra apegado a su madre, ya sea por obligación o por cariño, siempre lo encontramos en plena actitud hacia la polémica. Intenta desentenderse de la figura materna, de la sociedad que le rodea, del trabajo, de todo lo que puede ser su entorno. Vive la vida a su manera, tal y como él la entiende, en una calmada inacción pero susceptible a la disputa ante cualquier réplica de la madre.

Tendrá problemas con el trabajo -¡Si alguna vez lo ha tenido!- los amigos acapararán toda su atención así como negocios turbios con el mundo de la droga y la delincuencia.

Hélène no permanece impasiva ante nada. Su papel es el típico de una madre que intenta conectar en todo momento con su hijo, preocupándose por su actitud, por su vida. Habla y discute con vacilación, con furia pero a la vez con diplomacia y delicadeza. Philippe parece no escuchar sus palabras despreocupándose incluso de todo lo que él mismo dice. Hélène se muestra íntima, huidiza y al mismo tiempo valiente y espontánea como la obra a la que pertenece. Teatro íntimo casi imperceptible pero con toda una carga sentimental y emotiva derivada de

¹⁶¹ Ver sobre esta obra el artículo Nocete López, M.-J. (2009) (en prensa)

su mezcla de frases sonoras, palabras tiernas y alteraciones del diálogo¹⁶².

Hélène también tendrá problemas en su trabajo ya que al reestructurar su empresa sus servicios serán sustituidos por los de un ordenador. Intentará encontrar su libertad y hacer todo lo que hasta el momento le ha impedido su propia vida.

Las discusiones entre los dos terminan por un lazo de unión. Si bien todo ello no les lleva a nada, al final todo termina por reconstruirse cuando la policía va a detener a Philippe. Entre ellos se establecerá el amor y la pasión o como incluso apunta Vinaver «(...) une intelligence (...)»¹⁶³.

Alrededor de este trío de intimidación y desencuentros Vinaver dibuja la contemporaneidad con una familia monoparental formada por madre e hijo en la que el padre –no figurante en la obra- es sólo el eco del pasado resonante en el presente.

En ella como en Philippe se percibe la huella de la sociedad de los años 70 del siglo XX, tiempo de deshumanización, donde la reestructuración económica, política y social no sólo afecta al individuo frente al mundo sino también a sus sentimientos. Así pinta Vinaver este universo *mínimo* donde dos personajes nos cuentan sus mentiras y sus verdades y donde el espectador tiene la oportunidad de ubicarse ante lo insólito de la obra vinaveriana, la cálida peculiaridad de una pareja nos muestra lo excepcional de la vida, el drama.

Madre e hijo desean abandonarse en sus respectivas vidas pero al mismo tiempo existen entre ellos esa ligazón, esa atracción de la que no pueden prescindir y de la que gustan gozar. Unión firme y al mismo tiempo exención.

Nina, c'est autre chose es la primera obra que Vinaver centra en las relaciones amorosas. Con tres personajes, dos chicos, Sébastien y Charles,

¹⁶² *Ibid.* p. (en prensa)

¹⁶³ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1978b :70)

hermanos, y una chica, Nina, se formará un triángulo entrañable y peculiar.

Sébastien, un poco obsesionado con la historia de los distintos pueblos y razas, trabaja en una fábrica. Charles, menos reflexivo que su hermano, es peluquero. Los dos están solteros y llevan una vida ordenada desde la muerte de su madre la cual tienen presente tanto en la decoración de la casa, en el ámbito culinario como en sus vidas.

Nina llegará a desequilibrar a la pareja. Es compañera de Charles en la peluquería e irá a vivir con ellos. Enamorará a Sébastien pero compartirá favores amorosos con Charles. Aunque al principio parezca hacer tambalear sus vidas será ella precisamente la que haga que reflexionen sobre éstas. Da la imagen de actuar como figura maternal rellenando el vacío que dejó la madre al morir pero lejos de ello sólo pretende que Sébastien y Charles trabajen sus propias existencias.

A partir de la intrusión de Nina el proceso vital no se detendrá sino que se renovará. Habrá contradicciones, tensiones... pero siempre pinceladas por una comicidad moderada. Nina representará el inconformismo frente a la aquiescencia que hasta su llegada mantenían Sébastien y Charles. Al final ella partirá para vivir con un *refugiado* dejando a los dos hermanos reinstaurados en sus vidas.

Como podemos observar los temas principales que desarrollan las dos obras que nos conciernen podrían ser para *Dissident* la relación natural entre madre e hijo y para *Nina* la vida planificada, recuerdo de una madre y la intrusión de la realidad por parte del personaje femenino. Pero aunque estos temas generales se persigan a lo largo de sus réplicas, el *Théâtre de Chambre* de Vinaver, aparente dramaturgia simplista, contiene muchos más temas o subtemas que no por ser secundarios son menos importantes. De hecho podríamos decir que los que hemos denominado principales sólo son una tapadera más para descubrir la verdadera raíz ramificada del árbol teatral de Vinaver. Esta raíz que quiere surgir, que va

a germinar conforme avanzan las obras, es el verdadero soporte trascendente de su Teatro de Cámara.

Hemos hecho una división general de estos segundos temas ya que se podrían entremezclar y a su vez desglosarse en otros, solapar significados con distintos significantes y producir referentes con distintos significados.

La siguiente clasificación la hemos elaborado siguiendo criterios de importancia y significación con relación a las obras y personajes en cuestión, pues su referencia aducirá a importantes puntos sgnicos:

1. Exclusión -razas, política.
2. Terreno laboral y económico.
3. Amor.
4. Ámbito culinario.
5. Tiempo-espacio.

1. Exclusión -razas, política.

En cualquier obra de Vinaver podemos encontrar el motivo de exclusión, aislamiento. Siempre podremos hallar uno o más personajes en una misma obra que sean rechazados o excluidos de su ámbito laboral, social o familiar. Para Anne Ubersfeld Vinaver persigue en sus obras el mito judeo-cristiano en el que se tiene presente el exilio de Adán y Eva del Paraíso¹⁶⁴. Sus personajes buscarán la inserción, su lugar dentro de la sociedad, hábitat, cultura, el *ser o no ser dentro de*, la entrada y salida de ese *dentro de*.¹⁶⁵

En *Dissident, il va sans dire* lo vemos claramente en el personaje de Philippe el cual no encuentra su espacio dentro del universo que le rodea.

¹⁶⁴ Ver Ubersfeld, A. (1989:111-113)

¹⁶⁵ «Cet amour du banal, du commun, est-ce une volonté de connaître le sort de tous? Une volonté d'appartenir, de ne pas être exclu. Je constate que ce couple appartenance-exclusion est constant dans mes pièces.» Vinaver, M. *Op. Cit.* Liban, L. (1999)

Esa inconexión le hace perseguir su aislamiento hacia ese otro mundo que perfila y que le traerá problemas.

En segundo lugar la exclusión también es sufrida por H el ene quien sería relegada en dos fases:

- H el ene mujer: excluida del matrimonio por su divorcio y de su trabajo al ser reemplazada en su empresa por un ordenador¹⁶⁶.

- H el ene madre: aislada en la vida de su hijo.

En tercer lugar, la figura del padre tambi en es excluida pero a la vez reincidente en el campo de supresión como ejemplo de un paternalismo que para H el ene es casi lo mías positivo que le ha ocurrido en su vida y para Philippe resulta mucho mías que ingrato, insuficiente, percedero y negativo¹⁶⁷.

Para Philippe la imagen de su padre, queda completamente en el destierro ¹⁶⁸. Relegado por  el y adulado por H el ene, adquiere el protagonismo de un ideal político motivo de crítica por su parte, presentándose como un personaje burgu es con ciertas reminiscencias sindicalistas:

(...)PHILIPPE.- La dernière fois qu’il m’a emmen  au cinéma c’était un film sur le Chili il veut   tout prix me convertir   ses idées progressistes moi j’ai rien   en foutre du Chili demain j’entre   l’essai en équipe de nuit j’ai trouvé du travail (...) ¹⁶⁹

Todas las circunstancias que rodean la relación materno-filial aportan consecuencias inesperadas ante la lucha constante de la madre por

¹⁶⁶ *Ibid.* pp. 12, 17.

¹⁶⁷ Ver Vinaver, M. (1986: 11-13.)

¹⁶⁸ *Ibid.* pp. 13, 21.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 13. Esta intrusión del tema de Chile en el texto es clara herencia del momento que se vivía en aquel país en los años 70, cuando se produce el golpe de estado contra el gobierno de Salvador Allende y el país se sumerge en una dictadura con Pinochet -1973- que durará 17 años. Es un clarísimo ejemplo de cómo Vinaver est  al día de todo lo que ocurre a su alrededor, como apuntábamos en el punto II.2 Michel Vinaver y el th  tre *du quotidien*. Ver Vinaver, M. en Darge, F. (2009 :20)

la superación de su hijo y la desidia de éste ante la inflexión materna. El mismo título configura al personaje, siempre *disidente*, cismático, disperso, discorde, se desentiende de los padres, de la sociedad que le rodea, del trabajo, de todo lo que puede ser su entorno convirtiéndolo en un joven frágil, perdido, sin saber a dónde ni a quién acudir. No quiere que penetren en su vida pareciendo perseguir su propia exclusión en todos los aspectos¹⁷⁰.

Rehúsa cualquier intrusión en la relación con los amigos. Hélène intenta por todos los medios que recapacite ante la influencia negativa que éstos le proporcionan pero también el terreno de sus amistades es inexpugnable (Vinaver 1986: II,14-20).

La independencia no calculadora que proyecta Philippe es adversa a la lucha que mantiene con su madre, ese *si-no* ambivalente que al final queda subyugado al amor madre-hijo por encima de todo.

Las razas y concretamente el pueblo argelino como confrontador de la realidad laboral que vive la época –años 70 del siglo XX - también tienen su exclusión en esta obra, aunque con una incidencia menor que en la obra de *Nina, c'est autre chose* donde veremos más acentuado este tema. Philippe comenta a su madre la irrupción de una jornada de huelga en la fábrica donde supuestamente trabaja, denominando a este pueblo como principal detonante del enfrentamiento (Vinaver 1986: II, 18).

En *Nina, c'est autre chose* el tema de la exclusión interviene también en todos sus personajes figurantes o no. Sébastien recibe cada cumpleaños el regalo de un antiguo amor el cual intenta ignorar. Una persona que conoció en Túnez y de cuyo paradero nunca se ha preocupado, la única ligazón que mantiene con ella es el ofrecimiento que recibe cada año. No se interesa por mantener, al menos, una leve correspondencia, excluye de su mente el pasado o mejor dicho una parte de él. Para Sébastien el regalo anual no quiere decir aparentemente nada. Con ello no

¹⁷⁰ *Ibid.* pp. 23-25.

niega su experiencia sino que se niega a sí mismo formar parte de ella (Vinaver 1986: II, 32).

Cuando Charles intenta convencerlo para que Nina vaya a vivir con ellos finge eludir el tema ya que en realidad no quiere que nadie irrumpa en su santuario de exclusión, su vida reglada, cada cosa en su sitio. Siempre intenta evitar la conversación con respecto a Nina, incluso cuando ella ya vive con ellos ansía aún preservar algo de espacio vital y espiritual. Su aislamiento es voluntario no condicionado realmente (Vinaver 1986: II, 31-33). Con respecto a Nina, Sébastien mantiene ese tira y afloja entre la exclusión y la admisión pero siempre acaba por aceptarla.

Sin embargo, hemos considerado que el personaje de Charles es excluido sobre todo en tres fases:

1^a) De las reflexiones profundas que Sébastien hace sobre los distintos pueblos (Vinaver, M. 1986: II, 35).

2^a) De los quehaceres de la casa. Los dos hermanos comparten las labores del hogar. Sébastien suele hacerlo todo, Charles sólo limpia los cristales, trabajo que le es permitido por rehusarlo su hermano. La cocina es propiedad de Sébastien que ante Charles aparece como la batuta dominante del hogar, el cimiento profundo a falta de la figura materna (Vinaver, M. 1986: II, 33-34; 36-37; 39).

3^a) Del trabajo por defender a Nina. Es sustituido por un peluquero italiano (Vinaver, M. 1986: II, 44-45).

El caso de Nina es especial ya que toda su exclusión remonta hacia una admisión. En este personaje se puede apreciar el tema de la entrada-salida del que habla Anne Ubersfeld y al que hemos hecho referencia anteriormente (Ubersfeld, A. 1989: 111-113). Con respecto al personaje de Sébastien su exclusión-admisión tiene altos y bajos pero siempre acaba por aceptarla. Intenta desentenderse de ella, incluso la trata *de usted* después de haber convivido con ella, pero no lo hace con despecho sino que la

rechaza temiendo que interiormente le agrade aceptarla. Llega a necesitar el beneplácito de Nina que para él, por momentos, es sólo un juego. Sabe perfectamente que ella conseguirá cambiarlo (Vinaver 1986: II, 38-39).

Nina encuentra un nuevo amor, un chico checoslovaco que ha pasado por campos de concentración. No tiene trabajo, no habla el idioma y a pesar de ello se irá a vivir con él. La escena en la que Nina decide partir y se dispone a hacer su equipaje Charles intenta impedirle la marcha¹⁷¹ no solamente con palabras sino también con duros gestos. Aquí no habría exclusión sino apremio de admisión (Vinaver 1986:II, 54).

En la última escena Nina les hace una visita. Confiesa a los dos hermanos cuánto está aprendiendo con su nuevo compañero. Sébastien admite lo mucho que ellos han aprendido de ella y con ella desde otra perspectiva vital. Nina le reprocha el no haberle enseñado nada de cocina, Sébastien aún guarda la carta de exención en su manga: su territorio culinario en el que no fue admitida de ningún modo. Ella se sigue mostrando cariñosa con ellos pero éstos, al ver todos sus esfuerzos perdidos y al no resistirse a su partida, atacan de nuevo con una exclusión, hablan con indiferencia de su *nuevo novio refugiado* (Vinaver, M. 1986: II, 55-57)

Al igual que la figura del padre en *Dissident, il va sans dire* también en *Nina, c'est autre chose* los personajes, figurantes o no, tienen su terreno de exclusión. El ejemplo más fructífero en esta obra sería la relación que erige en polémica Sébastien sobre los diferentes pueblos y culturas. La exclusión de éstos no es directa sino comparativa: Occidente frente Este y Oriente. Da su opinión sobre lo positivo y negativo que para él poseen chinos, ingleses, franceses, tunecinos, polacos, italianos, portugueses, argelinos, éstos últimos tienen especial relevancia pues por motivos de mal funcionamiento en una sección de la empresa donde trabaja Sébastien ha tenido que despedir a Tahar, un argelino. Desconcertado con su propia

¹⁷¹ Debemos puntualizar que por parte de Charles nunca habrá exclusión con respecto a Nina, luchará desde un principio para que se quede con ellos.

decisión –cuestionándose lo justa o injusta que ésta ha podido ser- pero presionado e impotente por no poder despedir a otro obrero lo destituye. Tahar lo agredirá. En nuestra opinión, este motivo tendría connotaciones raciales aunque subsista el arrepentimiento (Vinaver, M. 1986: II, 49-50).

2. Terreno laboral y económico.

Hablar de sistema, de mundo económico en las obras de Vinaver es hablar de él mismo. Recordemos que antes de dedicarse de lleno al teatro simultaneaba su profesión de empresario ejecutivo con la literatura, por ello en casi todas sus obras se encuentra la huella de la política económica. Vinaver no ataca directamente al Sistema sino que paso a paso lo pone en tela de juicio¹⁷².

No existe una ruptura entre el espacio individual y el económico sino un vínculo. Para él existe un verdadero pacto entre el individuo y el Sistema, por lo tanto queda atrás el antagonismo y la ruptura entre lo que es individual, familiar amoroso y el ámbito laboral, social y económico, como así menciona en la siguiente cita donde podemos observar la clara trascendencia que para Vinaver tiene el entorno laboral y otros:

(Sus obras) Qu'elles figurent au premier plan ou à la périphérie de l'histoire qui se raconte, les relations de travail sont motrices de

¹⁷² «**Quel est le vrai rôle du théâtre pour vous?** Il fut un moment où j'étais convaincu que le théâtre avait pour fonction de changer le monde, d'aider à la destruction de l'injustice, de bousculer l'ordre établi. Si je me pose la question aujourd'hui, cela me paraît beaucoup plus modeste, mais pas complètement différent. Le théâtre peut servir à rendre moins évident ce qu'on prend pour allant de soi. Dès lors que ce qui va de soi est ébranlé dans l'esprit des gens, il devient possible de penser autrement, de vivre autrement; le rôle du théâtre est de secouer les consensus et les conformismes sans verser dans d'autres conformismes, bref, de libérer les conduites et les esprits. Mais il y a des choses que je n'aime pas dans le théâtre et c'est pourquoi je n'ai pas voulu en être: disons tout ce qui est de l'ordre de l'excitation, qui peut aller jusqu'à l'hystérie, dans les comportements. J'aime ce qui est commun, banal, et non pas ce qui est exceptionnel. De là mon désir de trouver un emploi dans l'industrie, là où tout le monde en cherche. D'où, aussi, la forme de mon écriture, une écriture du quotidien.» Vinaver, M. *Op. Cit.* Liban, L. (1999)

l'action. Elles mettent en tension le tissu interpersonnages. Il s'agit des relations des gens entre eux dans leur milieu de travail (...) comme il s'agit de la relation de chacun avec son entreprise, son emploi; il s'agit surtout de la confluence de ces deux courants de relation propice à toutes les précipitations passionnelles, émotionnelles, fantasmatiques. (...) ¹⁷³

En las dos obras que nos conciernen es imposible deslindar el espacio laboral del familiar. En principio remarcamos que es éste último espacio, único en el *Théâtre de Chambre*, el que incluye repetidamente el espacio del trabajo y el económico produciendo la cadena y el desfase a todos los niveles; espacio único familiar donde subyacen pinceladas del social-ecómico.

En *Dissident* Hélène se quedará sin trabajo por culpa de un ordenador -mecanización de la empresa. Al principio se sentirá mal pues le será suprimida su independencia económica, se verá frustrada pero a su vez liberada e intentará realizarse en ciertos aspectos que su vida anterior no le había permitido (Vinaver 1986: II, 12,19).

En cambio la problemática laboral de Philippe se va complicando a medida que la obra avanza. Al comienzo de la obra no posee trabajo y cuando lo encuentra intenta eludir toda conversación referente a ello presentando toda una inestabilidad en aspectos económicos y sociales contradictorios (Vinaver 1986: II, 13).

Una vez encontrado el trabajo y su supuesta independencia económica, vuelve a enfrentarse con su madre¹⁷⁴. Trabajará en una fábrica de coches, Hélène pretende que tenga más ambición en la vida y no se conforme con ese tipo de trabajo, quiere que encuentre uno que desarrolle más su personalidad y le haga madurar. A ella no le importa el dinero, si él

¹⁷³ *Op. Cit.* Vinaver, M., en Ubersfeld, A. (1989:108-109)

¹⁷⁴ Debemos resaltar la figura del padre -divorciado, de izquierdas- con un buen cargo de responsabilidad en su empresa, siempre ausente pero presente en el conflicto dual que mantienen madre e hijo, representando el apoyo económico del que a veces dependen.

trae el sueldo a casa o no, lo que verdaderamente le importa es el bienestar de su hijo y él como joven de su edad – diecisiete años- y despreocupado, elude francamente cualquier disposición a sentar la cabeza (Vinaver 1986:II, 15). Al final de la obra la indisolubilidad entre el espacio familiar y el económico se perpetúa.

En *Nina* la espiral sigue su curso. La motricidad existente entre la historia periférica y la que se desarrolla en la acción aparece intrínseca en las relaciones del núcleo privado.

Sébastien es el caso claro de la preocupación laboral. Desde que la obra comienza se siente amenazado por la difícil decisión de aceptar un cargo superior en su empresa (Vinaver 1986: II, 34). Una vez llega a formar parte del equipo ejecutivo tiene que tomar decisiones que ponen en cuestión su propia integridad -como hemos mencionado en el apartado de exclusión, debe despedir a un obrero argelino por un error dentro de la producción. Realmente pondrá en tela de juicio sus propias decisiones y es la parte que menos le gusta de su trabajo¹⁷⁵.

Charles y Nina trabajan en la misma peluquería donde se conocerán.¹⁷⁶ Charles se quedará sin trabajo por defenderla, he aquí la importancia que este personaje le concede a su puesto laboral, le preocupa más el bienestar de ella que el suyo propio. A partir de la pérdida de empleo su vida será una desidia pero se ennoblecerá su actitud habiendo luchado contra una injusticia: enfrentarse con el jefe por querer los favores de una de sus empleadas¹⁷⁷.

El personaje de Nina demuestra el descontento laboral en algunas situaciones que se crean en el mismo trabajo: discusiones con empleadas, con el jefe –al que califica como « (...) espèce de con (...) » (Vinaver, M. 1986: II, 41) - pero ante la realidad laboral que vive, su posición no deja de formar parte de lo cotidiano, tomando todo lo que le rodea como *normal*,

¹⁷⁵ *Op. Cit.* Vinaver (1986:II, 49).

¹⁷⁶ *Ibid.* pág. 33.

¹⁷⁷ *Ibid.* pág. 45.

banal, sin ninguna importancia y con lo que tiene que seguir viviendo; hablamos sobre todo de la permisividad que le concede a su patrón en cuanto a dejarse manosear por miedo a perder el sustento.

3. Amor.

El ámbito amoroso como germen humano de la coexistencia también es un tema repetitivo dentro del teatro de Vinaver y cómo no en su *Théâtre de Chambre*.

En opinión de A. Ubersfeld, los personajes de Vinaver no defienden con uñas y dientes su espacio amoroso más que su territorio económico. Se puede decir que el amor y el deseo amoroso en Vinaver se ven inmersos en la inocencia, los personajes no se sienten culpables en ningún momento ni del hecho de desear ni del de poseer es autosuficiente: « (...) L'amour se suffit à soi. En cela parfaitement moderne, mais aussi audacieux. » (Ubersfeld, A., 1989: 129)

En el *Théâtre de Chambre* diferenciamos dos tipos de amor: el amor de madre en *Dissident* y el deseo amoroso justificado en *Nina*.

El amor maternal que Hélène profesa a su hijo está justificado, la madre siempre legitima su amor hacia los hijos por el simple hecho de existir la filiación de sangre o simplemente por *ser la madre*. Hélène se preocupa por su hijo, le interesan todos los aspectos de su vida y su futuro, quiere que tenga un buen trabajo donde se realice como se merece, opina sobre sus amigos, sobre su padre intenta siempre que no rompa los lazos paternas mientras que Philippe emplea todo su tiempo en desacreditar, *apparentemente*, las palabras de su madre. Puntualizamos *apparentemente* ya que en el fondo sabe que necesita de ella y se preocupa por su salud y no hay escena más ejemplar de esta altibaja relación que el desenlace final en el que surgirá la ternura, la simplicidad de esa unión materno-filial entre el presente, pasado y futuro. La escena, a pesar de los desconcertados

silencios, impregna dulzura y complicidad a través de las palabras y las pausas¹⁷⁸. Desencadenar

En *Nina* el amor actúa en su papel más libre, obtiene su labor más legítima de autosuficiencia. Nina comparte el deseo con Sébastien y Charles sin que nadie ponga algún obstáculo *al compartir*. En ellos el cuerpo amoroso es una parte más del devenir y lo aceptan como tal, la felicidad es su perfecta justificación. La sensualidad de los tres cuerpos desnudos ante el ritual del baño no aporta ese erotismo extremo que puede aparecer en el significado del espectador como referencia al deseo desmesurado, sino que adquiere una particularidad más en la vida cotidiana de los personajes¹⁷⁹.

Pero no solamente tenemos presente la relación que se establece entre este trío sino también una antigua relación de Sébastien que por medio del recuerdo hace partícipe al lector-espectador. Esa relación aparece algo más sensual que la establecida con Nina pero a pesar de ello queda perenne en su mente como evocación de una época en la que él estaba en otro momento y en otro lugar¹⁸⁰. En definitiva, placer-juego sensual mezclado con cierto matiz irónico y en lucha con el propio interior del personaje, sobre todo en el personaje de Sébastien donde esa lucha es continúa traspasando poco a poco las barreras de lo prefijado.

4. Ámbito Culinario.

En oposición al Teatro Clásico donde ningún personaje bebía o comía en escena, el teatro moderno parece regocijarse en el tema de la nutrición y, cómo no, Vinaver utiliza este signo de comunicación cultural en sus obras teatrales.

¹⁷⁸ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1986 : II, 27)

¹⁷⁹ *Ibid.* pág. 47.

¹⁸⁰ *Ibid.* pp. 31-32.

La comida como integrante del lenguaje, como intercambio lingüístico, donde los silencios dicen más en el *hacer* del motivo culinario. Para Naugrette, J.-P. (1987 :209) « [...] un effet de réel inscrit dans le langage même, qui mime la nature morte et la nourriture vivante que mangent les acteurs devant les spectateurs. »

En las obras que nos ocupan no sólo se tiene presente la comida alrededor de la mesa, sino que además ésta transforma, por así decirlo, lo *preferente en subordinado*.

En *Dissident* la cocina llega a su más extrema simpleza no yendo más allá de un sobre de sopa y la amplia variedad de dicha comida, esto hace que se desborden temas intencionados como es el aparente vacío que existe entre madre e hijo y por qué no en la representación de sus figuras sociales. Hélène, mujer trabajadora, no tiene mucho tiempo para elaborar platos por lo que debe embarcarse en la comida rápida no solamente como soporte nutritivo sino tal vez como espejo aparente de la fría relación que mantiene con su hijo pero en todo momento insistente y preocupada por los modales de su hijo ante la mesa -por ejemplo cuando insiste en que no coma la ensalada con los dedos. (Vinaver, M. 1986: II 15)- y en su cuidado cuando prepara algo caliente para Philippe ante el mal estado que éste presenta - por ejemplo cuando Philippe tiene frío y su madre le prepara café, (Vinaver, M. 1986: II 25)-. Philippe, por el contrario, se despreocupa de la comida diaria, al igual que le es indiferente su papel ante el mundo si bien intenta de vez en cuando agasajar a su madre con algo extraordinario como las trufas, cosa que le gusta y que no se puede permitir asiduamente¹⁸¹.

En *Nina* existe una evolución significativa proporcionada por este tema. Esta obra es un ejemplo de cultura y naturaleza.

Sébastien y Charles continúan sus hábitos culinarios con antiguas recetas de su madre que ellos siguen cocinando con toda delicadeza

¹⁸¹ Ver como ejemplos Vinaver, M. (1986: II, 10-15, 22, 24, 25)

haciendo persistir en ellas tanto el concepto de matriarcado como sus experiencias vitales. La herencia materna no queda solamente en las recetas sino también en la forma de vida de los hijos.

Por otra parte con la llegada de Nina todo evoluciona rápidamente. Conforme Sébastien y Charles van aprehendiendo su papel social y humano, a medida que evolucionan hacia la búsqueda de su propia identidad, se vuelven dominadores de la situación y no dominados por la herencia. Cambian su actitud en las comidas y abogan por la rapidez relegando el espacio materno-cultural hacia un espacio más abierto y más individualizado -el ejemplo más claro estaría en la página 55 (Vinaver 1986: II) cuando comienzan a utilizar sobres de puré, abandonando la cocina tradicional por la rápida pero a la vez encontrándose a sí mismos.

Nina por el contrario no llega a evolucionar en este aspecto, se mantiene en ese matiz fresco, sencillo y juvenil del principio. Aunque insiste en que Sébastien le muestre algunas recetas, no le importa tanto saber o no cocinar sino que prefiere seguir, como hasta ahora, heredando de éste la caja de dátiles que anualmente recibe por su cumpleaños. En definitiva Charles y Sébastien se solidarizan con el papel moderno del hombre renunciando a la cultura culinaria mientras que Nina, que sin saberlo ha conseguido despertar en ellos sus propias autonomías, queda como el ejemplo de la frescura y la naturaleza adherida a la cultura que podríamos llamar *ecológica* (Vinaver 1986: II, 31-34, 39, 43-44, 50, 55-56).

5. Tiempo-Espacio.

Hablar del tiempo y el espacio en Michel Vinaver es hablar de su propio lenguaje, de su propio teatro, es hablar *du quotidien*. El tiempo, partiendo de la concepción anterior, es el instante en pro de la duración. Recordemos cuando hablábamos de música de Cámara, que el *Théâtre du Quotidien* engloba no solamente el momento inmediato sino también la

repetición. En las obras que nos ocupan podemos observar el presente fugaz y exasperado en *Dissident, il va sans dire* y el presente anclado en el pasado de *Nina, c'est autre chose*. Si el pasado no está vivo no habrá un presente proyectado en el futuro, el ejemplo más claro lo vemos en la figura de la madre fallecida en *Nina* donde el recuerdo hace subyugar el *yo* de los dos hermanos a una memoria enigmática. La duración es frágil y accidental como el pasado en la evocación culinaria. Pero aún más ¿Qué representa para Sébastien el recuerdo de un amor de otro tiempo? Exactamente sólo un recuerdo que viene a su memoria por el envío anual de una caja de dátiles, después todo se olvida. Por medio del flash-back se gesta en él una especie de bloqueo en el tiempo, un querer detener el momento en el instante elaborando en su memoria un orificio temporal produciendo un vacío aún no colmado.

En oposición, el presente de *Dissident, il va sans dire* está en su propia repetición, en la propia estructura, tema y variación.

Las conversaciones entre madre e hijo mezclan temas entretrejiendo una tela lingüística: la sopa, la enfermedad de una amiga de Hélène, Mme. Tousu, los amigos. Ello crece como polvo, vestigio temporal enterrado en el quehacer cotidiano de las prisas, en la figura del padre como pasado no evolutivo en el presente discontinuo.

Cada uno de los personajes supone una temporalidad en sí mismo, temporalidad subjetiva y determinada desde distintos puntos de vista.

Esa simultaneidad de réplicas, ejemplo del ritmo que domina a la sociedad actual, esa discontinuidad veraz en pro de las circunstancias dadas también se produce en *Nina* por ejemplo en la primera escena en la que mientras que Charles intenta hablar de Nina, Sébastien intercala el tema laboral, su primera experiencia amorosa y una digresión sobre los diferentes pueblos.

Esa ruptura serial, esos cortes en el diálogo producen el contrapunto entre el silencio y las palabras. El *quotidien*, presente exacto,

preciso que no prepara una continuación, que no desencadena el devenir sino que aparece y desaparece sin dejar rastro.

Tiempo en configuración espiral como exponente del ritmo que hace conjugar la sincronía y la diacronía. Duración como concreción, como depósito del momento.

En comunión con el tiempo el espacio. Un espacio único en el *Théâtre de Chambre* de Vinaver, espacio familiar merodeando en la periferia el espacio laboral al que podemos considerar parte motriz de la acción. En el espacio familiar confluyen el individual y el social coexistiendo en armonía.

En *Dissident* el salón, espacio perpetuo sólo alentado por una pequeña lámpara regalo de los compañeros de Hélène símbolo de su despido.

El espacio en *Nina* menos pobre e imperecedero que el de *Dissident*, irá produciendo cambios imprevisibles en el momento en el que Nina comienza a convivir con la pareja de hermanos, cambio de muebles, de decoración, instalación de una bañera, estas modificaciones son producidas simultáneamente a la mutación individual que se genera en los personajes conforme progresa la acción.

Vinaver aveza el antinaturalismo rompiendo la supremacía del medio en pro del individuo. Ya no es éste el que se siente amenazado o invadido por lo social sino que *lo violenta, lo asalta, lo penetra*, en una palabra *lo reinva*.

El individuo hace desestabilizar lo económico, hace tambalear el propio Sistema. Vinaver intenta con ello no el antinaturalismo propiamente dicho sino romper con la noción de naturalismo clásico creando una nueva visión de lo real fuera de la idea del hombre dentro de un medio inmutable; por ello rompe con él en el comportamiento de sus personajes manifestándose como seres frente al mundo y en el diálogo, intercambio de réplicas, *collage*.

2.3.2.- Abordar *Nina, c'est autre chose*: todo y todos.

Contando con la hipótesis de una lectura teatral y partiendo de la organización que en latín se efectuaba de una obra en *Nina, c'est autre chose* distinguimos lo que se denominaba *dispositio*¹⁸², relevando intencionadamente la *fábula*, lo que se cuenta, y la *intriga*, cómo se cuenta.

En nuestra opinión, la estructuración que presenta la obra tiene más fuerza alrededor de la intriga que es la que marca realmente la división del texto y aunque hay que tener en cuenta la división exterior que ha sido preconcebida por el autor, ésta no tiene por qué coincidir con la interior. En ella se produce un *montaje in crescendo*, existiendo una evolución definitiva en el tema y en los personajes.

Si abordamos la obra desde el punto de vista de Patrice Pavis¹⁸³ diríamos que:

Nina, c'est autre chose es **descifrable al lector** ya que se puede imaginar una situación en su lectura, quizás en el subtexto es involuntario e ideológico, aunque insistimos que se puede leer al pie de la letra siguiendo perfectamente el texto sin tener necesidad de buscar metáforas o doble sentido. Se deja descifrar desde el primer momento frente al teatro del absurdo, por ejemplo, donde no se representa la realidad sino que se presenta como objeto estético sensible, con compleja polisemia a menudo indescifrable.

Contiene **literariedad** ya que proviene de un autor literario –ver Pavis, P. (2004:216), es una obra literaria y no un esbozo o un ensayo para la invención. Está estructurada de manera elaborada pero no excede en

¹⁸² Disposición diferente según connotaciones clásicas (el *exordio* –exposición-, la *narratio* –nudo-, la *confirmatio* –hecho- y la *peroratio* –desenlace-) o épicas donde se descomponía la obra en diferentes episodios. Ver Romera, A. *Manual de retórica y recursos estilísticos* (<http://retorica.librodenotas.com/?s=La-retorica-y-la-creacion-de-textos>) Patrice Pavis también hace alusión a la composición y organización de la obra dramática distinguiendo entre la disposición clásica y la épica, ver Pavis, P. (2004:16)

¹⁸³ Ver Pavis, P. (2004)

cierta medida el estructuralismo que Patrice Pavis en *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver* (2004) achaca a su obra *Portrait d'une femme*. Se erige como texto autónomo, poético y literario.

Contiene trazos de **preciosité**, escrita en «langue littéraire» Pavis, P. (2004:216) en tandem con *lengua vulgar*, para nosotros, signo determinante en la expresión de Vinaver- donde trata temas sórdidos, banales –marginales por raza, soledad, inventario de amores pasados- haciendo a los personajes más auténticos así como a la situación.

Es una obra **retórica** persuadido por el estilo clásico –en lo que coincidimos con Pavis y que hemos abordado en el punto Michel Vinaver y el teatro *du quotidien*- Vinaver utiliza la retórica como la mayoría de los autores de la actualidad en cuanto a la composición de las obras, al uso y empleo de procedimientos en el estilo y a la utilización de grandes figuras textuales. Vinaver utiliza este procedimiento en sus palabras lo imbuje por medio de una sinfonía y un método en el que posiblemente resuenen los «échos¹⁸⁴» con mayor estruendo que las frases meditadas. Vinaver mezcla sus destrezas en las voces y no duda en poner en el mismo espacio, monólogo y conversación entre lo no verbal.

El autor emplea temas **universales, identificables** por el público quien ve en escena lo que le estremece todos los días –familia, amistad, trabajo, sociedad,...- temas más fáciles de identificar que en un «tema transversal» (Pavis 2004:218) más íntimo, más interior, en el subsuelo de la obra y que es más difícil de tratar.

En opinión de Pavis en el teatro de hoy en día se refleja una crisis de identidad que puede ser descubierta por el espectador siempre que la obra dramática en particular y el arte en general le ayude a ello¹⁸⁵.

Al igual que *Portrait d'une femme*, *Nina, c'est autre chose* se expresa a la manera *pirandelliana*, diferente con cada uno de los

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 217

¹⁸⁵ Ver *Ibid.* pp. 218-129

personajes pero a su vez cada uno de ellos reivindica, merecidamente, a su Nina¹⁸⁶. Búsqueda de la identidad por parte de Sébastien y Charles frente a su mundo; de Nina frente a Sébastien y Charles; y de los tres frente a la vida que les rodea, que viven y que agita sus almas y sus corazones.

En Vinaver y concretamente en su *Théâtre de Chambre* encontramos personajes que podíamos llamar *poterosos* –Nina-, personajes *metódicos* –Sébastien-, *pusilámines* –Charles- o bien en *eterno conflicto*, –Hélène y Philippe en *Dissident, il va sans dire*- todos ellos mezclados con una utilización cuidada y a la vez libre del lenguaje forman una perfecta conjunción para la configuración de una obra teatral.

En *Nina, c'est autre chose* la escritura que encontramos es piramidal en cuya base se situarían a los dos hermanos, junto con la madre mientras que el vértice se emplazaría a Nina dando la solución geométrica de la acción. Personajes en constante intercambio de réplicas, de actos de lenguaje, produciendo la interacción de estos actos en una graduación eficiente¹⁸⁷.

En esta obra objeto de nuestro estudio, Vinaver no posee la «competencia cognoscitiva» de la que habla Pilar Rubio¹⁸⁸ pero si la tuviera sólo nos faltaría entender la conducta externa de los personajes y nos quedaría el interior aún por descubrir; sólo alcanzaríamos a tener conciencia de ello una vez representada la obra y habiendo visto en acción a los personajes. Podemos analizarlo en la medida en la que observamos su comportamiento externo, manifiesto, como punto de partida para interpretar el interior. Existe un mimetismo individualizado que estalla

¹⁸⁶ Recordemos que Pirandello refleja el pesimismo que vivió en su vida personal en todos sus personajes, considerados individuos contra el mundo en el que viven, desconocen su personalidad o bien no la tienen precisada ni delimitada, sino que pueden abarcar muchas a la vez, siempre sujetas al juicio que el resto de personajes tienen al contactar con él. Ver por ejemplo Genot, G. (1968) o (1970) ; Guglielmini, H.-M. (1967), Camalleri, A. (2002); Chaix-Ruy, J. (1957); Théâtre en Europe (1986) Pirandello, L. (1971).

¹⁸⁷ Ver Schaeffer, J.-M. y Ducrot, O. (1995:746)

¹⁸⁸ Rubio Montaner, P. (1990:194)

simultáneamente manipulando todo lo que está a su alrededor: compañero,-s, amante,-s, casa, trabajo,...

Vemos a los personajes confrontándose continuamente, midiendo sus fuerzas, echando el pulso en la línea de las contradicciones. Hallar esas oposiciones es descubrir lo que Brecht llamaba el «gestus fundamentales»¹⁸⁹.

Conforme avanzamos en la obra, ésta adquiere figura geométrica o si se quiere de naturaleza arquitectónica y esta particularidad hace que se represente el lugar al que se refiere estéticamente. Existe una estructura repetitiva de ideas triviales y a la vez contradictorias -amor/desamor, pasión/deseo, conformismo/inconformismo-. Esta obra se organiza en un universo armónico desde donde se lanzan imágenes y personajes.

En *Nina, c'est autre chose* asistimos a una paralización del proceso vivencial del duo fraterno-filial que componen Sébastien y Charles. La entrada del personaje de Nina en las vidas de los hermanos es tan impetuosa, ardorosa, violenta y explosiva que tornará el aparente sosiego en tempestad.

Debemos resaltar que aunque iniciáticamente Vinaver comience su pieza por un diálogo, éste es a veces silenciado convirtiéndose en un *diálogo en sordina* y no es que no se emitan palabras sino que los temas que se tratan y las réplicas y contrarréplicas no llevan un ritmo tan frenético como cuando interviene el personaje femenino, Nina; el diálogo a tres es mucho más intenso, menos programado.

El mismo personaje de Nina pone en escena a objetos-personajes como la BAÑERA. Utensilio original e inquietante para ser el centro de toda la escena y que representa lo que el propio personaje que la aporta simboliza: memoria, ilusiones, apreciaciones, deseos,.. que se forjan como

¹⁸⁹Ver Brecht, B. (1963a:61). Patrice Pavis también analiza el concepto del «gestus» y lo desarrolla en «Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine» Ver Pavis, P. (2000 a:77-91)

alegorías visuales antes de que sean examinadas por la palabra. El símbolo invoca a esta última y ella habla por medio de él¹⁹⁰.

Acción banal y denotativa la de bañarse, puede significar algo en ella misma o bien en el discurso de los personajes, en sus motivaciones. Se podría hacer derivar de la situación del baño las connotaciones precisas para comprender la acción denotada de bañarse o la de comer con el ritual cotidiano y preciso de poner y quitar la mesa que se filtra por entre desfases en la conversación de los personajes, en sus movimientos y miradas. Hay un proceso introspectivo en cuanto a la presentación de la comida por parte de Sébastien como eje entorno al cual gira el pasado y el presente. Repetición cíclica de rituales, pintura viva y matizada buscando el equilibrio entre la agudeza y la peculiaridad de la anécdota.

Destacamos también el personaje de la madre difunta, personaje epónimo pero del que se advierte en todo momento su presencia por medio de la actitud de sus hijos –Sébastien y Charles hacia el recuerdo. La muerte materna no significa la desaparición absoluta de su presencia sino el mutismo de temas recreando un clima onírico por el reencuentro del pasado en el presente.

Para nosotros el constante recuerdo de la madre fallecida es parte del decorado y a su vez el decorado como parte de ésta, el uno es atributo del otro.

Escena II, LE RÔTI DE VEAU AUX ÉPINARDS¹⁹¹

Charles.- C'est pas pour remplacer maman mais une voix féminine dans la maison

Sébastien.- Tu trouves ça triste ici

Charles.- Maman n'a jamais dit qu'on devrait vivre ici comme dans une tombe (...)

¹⁹⁰ Ver ejemplos en Vinaver, M. (1986:46-49, escena VIII)

¹⁹¹ *Ibid.* p. 33

Escena IV, LE CHÂLE¹⁹²

Nina.- C'est une façon de la conserver bien vivante pour vous deux mais on pourra s'inventer des petites choses de temps en temps pour nous trois.

Con el personaje de Charles asistimos a lo que hemos llamado una *distanciación de lo cotidiano* cuando se queda sin trabajo. Se imbuye en un círculo mínimo sin consecuencia alguna para su provecho. Se aparta de la banalidad convirtiéndose en un vagabundo de lo que era refugiándose en el alcohol o el juego. Se autodespide de lo diario al mismo tiempo que es despedido de la peluquería en la que trabaja con Nina.

Ante esta situación Sébastien y Nina se mantienen en calidad de *cotidianos* en sus vivencias, sus hábitos, sin dejar de relatarse sucesos diarios actualizando de esta manera la reconstrucción del *ahora*.

Sébastien y Nina no le dan importancia a la suerte laboral que ha sufrido Charles. Intentan concienzudamente que la preocupación no valga la pena y se integran en una lucha constante para que Charles no se abandone a su propia suerte.

Charles quiere desprenderse del motivo por el que ha sido despedido: defender a Nina de los abusos del jefe. No encuentra el por qué de su situación. Imbuyéndose en adicciones como el alcohol pretende esquivar la realidad del desempleo y la aparente pérdida de atracción por parte de Nina.

Sébastien se mantiene en el papel de hermano mayor que intenta por todos los medios no caer en decisiones banales sino que persigue el fundamento en todo lo que hace y dice. Pero todo ese empeño no le servirá de nada ante la persuasiva Nina que le dejará con la boca abierta en muchas ocasiones y contra la que no puede luchar. Éste es un personaje

¹⁹² *Ibid.* p. 39

representativo del campo empresarial, meticuloso, observador y concienzudo en todo lo que hace o le rodea. A veces podemos percibir que actúa en la vida cotidiana como si estuviera en su empresa. Es el más duro para acercarse a Nina pero evoluciona hacia la adquisición humana y vital de la relación con ella.

Nina aparece como el personaje más dicharachero de la obra, pero es en parte engañoso al estar continuamente provocando la limitación de reglas y jugando con el amor-deseo de los dos hermanos.

Nina es el placer de la juventud, de la energía, de la vitalidad, de la risa, de la desenvoltura, de la frescura, del atrevimiento, de la desvergüenza, del carácter, de la voluntad...de la vida. Es la realidad manifiesta y latente que encuentra por doquier focos de resistencia ya sea en la amistad, el amor, la ternura, la sexualidad o el trabajo. Nina desafía el orden en cualquier momento pero sobre todo en el discurso establecido entre los dos hermanos y la madre.

Au début, ils sont deux. Deux vieux garçons à la maison, le soir, après le boulot, et se racontent les trucs de la journée sans trop écouter l'autre. L'un syndicaliste, l'autre coiffeur. Les répliques à contretemps de Vinaver tombent à plat. Et puis ça vient. Et c'est fin prêt quand arrive Nina. Nina, c'est autre chose ; c'est la vie, c'est l'envie. C'est le désir qui entre comme un soleil dans une maison aux volets clos. C'est le partage du rôti, le partage des soucis, chômage, passage à tabac compris. (...) leurs personnages, s'épanouissent devant la Nina (...), une grande fille, simple et gracieuse. La fée d'un conte moderne et doux¹⁹³.

En nuestra opinión, ella es todo en lo que Vinaver pensaba cuando escribió la obra, ella es la obra, la que la remata y la que la continúa en ese devenir del tiempo que imbrica en lo cotidiano al espectador-lector

¹⁹³ *Op. Cit.* Liban, L. (2009)

dejándole la libertad de prolongarla o finalizarla¹⁹⁴. Es la *actriz* al mismo tiempo que la *espectadora* de su propia existencia, la que representa su propio papel, la que lo dirige y la que lo observa. Ella es la que pone en marcha todo el aparato teatral desde que comienza la obra hasta que termina. A pesar de que sale a escena en el acto III, desde que comienza la obra todo gira en torno a ella, lo vemos en las dos primeras escenas donde sólo intervienen los hermanos pero de cuya conversación Nina es el tema principal. Sin aún gozar de su presencia ya está presente. Su entrada en escena la hace *a lo grande*, como el autor ha elegido dedicándole el título de la escena que la introduce de lleno en el mundo de Sébastien y Charles: III. L'ARRIVÉE¹⁹⁵. Escena muy corta casi podríamos decir de presentación por la que incorpora el personaje femenino de la obra lanzándonos a una mujer de veinticuatro años con sentido del humor y amante de la vida. Apuntamos la intención del autor a la hora de asignarle el título de la escena, en ella vemos una metonimia no sólo con la llegada a casa de los dos hermanos físicamente sino a sus vidas, de la misma manera que le dedica la escena XI. LE DÉPART o la XII. LA VISITE marcando desde el punto de vista sígnico a este personaje como controlador necesario de la situación y en la que es la protagonista absoluta. En definitiva, Nina zanja el sosiego para convertirlo en la lógica de lo cotidiano.

L'entrelacs fait que dans une molécule de dialogue, il peut y avoir à la fois l'économique, l'amoureux, et le conflit, avec le chef ou qui on veut. Ce mode d'écriture polyphonique est une façon de répondre à une envie d'être dans le réel : le réel est fait d'un tissu comme celui-là, où se mêlent la guerre d'Algérie et des problèmes de coiffure. Évidemment on n'en a pas conscience, on pense que le monde est

¹⁹⁴ Una de las cosas que implican el emplazar a Vinaver dentro de un teatro contemporáneo de la renovación es su tendencia a dejar los finales abiertos al espectador-lector cuya apreciación hará concluir la obra incluso si anteriormente se dan trazos por los que se pueda sugerir el final explícito de la misma.

¹⁹⁵ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1986:36)

ordonné entre différents chapitres. Mais peut-être le théâtre peut-il permettre au spectateur, à partir d'une étrangeté qui est l'entrelacs, de se saisir de cette réalité-là¹⁹⁶.

¹⁹⁶ *Op. Cit.* Darge F. (2009 :25)



CAPITULO 3

Análisis de los lenguajes no verbales en *Nina, c'est autre chose*. Del texto a la puesta en escena.

3.1.- Semiología y discurso no verbal.

Para introducirnos en el vasto campo de los signos, queremos justificar el por qué hemos elegido la palabra Semiología y no Semiótica¹⁹⁷. Aunque en principio las dos acepciones tienen un fin y unas bases comunes, su origen es diferente.

La primera acepción se remonta a los estudios de Saussure que ya en su *Cours de Linguistique Générale* la propone como estudio de signos dentro del sistema de la lengua y su relación social.¹⁹⁸

La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques (...). On peut donc concevoir "une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale"; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons "sémiologie" (du grec semeíon, "signe"). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent (...) nous pensons qu'en considérant les rites, les costumes, etc., comme des signes, ces faits apparaîtront sous un autre jour, et on sentira le besoin de les grouper dans la sémiologie et de les expliquer par les lois de cette science. ¹⁹⁹

Los términos Semiología y Semiótica son intercambiables. El primero que habló de Semiótica o utilizó el término «semiotics» fue Charles Sanders Peirce, aunque el que perfeccionó el estudio fue Charles

¹⁹⁷ Debemos apuntar que en algún momento de nuestro trabajo la utilizaremos indistintamente, pero aclaramos que preferimos el término europeo Semiología para estudiar los signos en la dramaturgia.

¹⁹⁸ « La sémiologie moderne se forme à partir de la linguistique saussurienne. Mais, tandis que pour le maître genevois, « la linguistique n'est qu'une partie de cette science générale » (sémiologie), il se manifeste de nos jours une tendance inverse, à considérer la sémiologie comme une partie ou un aspect de la linguistique ». *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968 : 62)

¹⁹⁹ *Op. Cit.* Saussure, F. (1966 :33-35)

Morris quien realizó el primer proyecto completo para una Semiótica basado, según algunos estudiosos del tema, sobre todo en una reelaboración de las tesis de Peirce²⁰⁰.

No hay mucho acuerdo en general en lo que se refiere a la utilización de un término u otro, Semiología o Semiótica, pensamos que la Semiología debería contener la palabra Semiótica, para esos signos no lingüísticos, y la palabra Semántica para la parte lingüística, así la Semiología podría definirse como una operación matemática de adición entre la Semiótica y la Semántica²⁰¹ (teoría general de los signos + estudio de significado), o quizás en vez de Semántica podríamos utilizar el término ligado a ella Semasiología pues no sólo mantiene una estrecha relación con la primera sino que además añade una acepción que involucra el concepto de *idea* sumándola como parte del signo²⁰². Mientras que cuando se habla de Semiología hay que puntualizar en qué campo de esta ciencia, si se puede llamar así, se incluye su estudio²⁰³, cuando se habla de Semiótica la intención es examinar cómo conoce e interpreta el individuo lo que le rodea²⁰⁴. Quizás esta última se haya dedicado un poco más a ver cómo funciona el pensamiento y a todo lo que concierne el entorno del hombre, del conocimiento humano. Se utiliza muchísimo más este término, Semiótica, en cuanto al plano filosófico a veces enfrentado al epistemológico puesto que también se interroga e investiga sobre las respuestas de cómo y de qué está rodeado el ser humano.

Si buscamos las palabras Semiología y Semiótica en el *Dictionnaire de théâtre* de Patrice Pavis observamos que las hace acompañar del

²⁰⁰ Recordamos que Peirce basa su estudio del signo sobre una base triádica frente a la concepción dualista de Saussure, ver obras de referencia Peirce, Ch.-S. (1972, 1987a, 1987b, 1988)

²⁰¹ Apuntamos las acepciones que recoge el Diccionario de la Real Academia Española sobre semántica: «estudio del significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones, desde un punto de vista sincrónico o diacrónico». *Op. Cit. Diccionario de la Lengua Española* (1992: 1859, tomo 2)

²⁰² «2. Estudio semántico que parte del signo y de sus relaciones, para llegar a la determinación del concepto» *Ibid.* p. 1859

²⁰³ En nuestro caso Semiología teatral.

²⁰⁴ Más próximo a la Epistemología.

adjetivo *teatral*²⁰⁵. Ambas palabras están consideradas sólo como una, es decir, si buscamos *Semiótica* nos remite a *Semiología* y es en esta última entrada donde se plantea la diferenciación entre las dos. Para Pavis la Semiología es identificada como «*la ciencia de los signos*»²⁰⁶ aunque especifica «*sémiologie théâtrale*» la cual identifica como «*método de análisis*»²⁰⁷:

(...) La sémiologie théâtrale est une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public. ²⁰⁸

En cuanto a la Semiótica, no la define como tal sino siempre en relación con la Semiología cuyo enfrentamiento está basado en considerar el conjunto de los elementos del signo como binarios –concepción saussuriana de éste- o bien como triádicos –concepción peirciana-.

La búsqueda de una connotación, la utilización de uno u otro término viene dada por el rigor que el investigador le quiera conceder a su trabajo. Se dice que la Semiótica está vinculada un poco más a las formas que no son lingüísticas mientras que la Semiología está más vinculada a la Lingüística, quizás esto venga dado por sus diferentes orígenes²⁰⁹.

Como hemos mencionado anteriormente el primero en utilizar en Europa la palabra «Sémiologie» fue Ferdinand de Saussure, frente a Charles S. Peirce en Estados Unidos que empieza a utilizar el término «Semiotics»; por ello pensamos que el origen de la palabra tiene que ver

²⁰⁵ « sémiologie théâtrale » *Op. Cit.* Pavis, P. (1987c:350) ; « sémiotique théâtrale » *Ibid.* (1987c:355)

²⁰⁶ La traducción es nuestra.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Op. Cit.* Pavis, P. (1987c:350)

²⁰⁹ La Semiología está mucho más vinculada a todo lo que es el aparato lingüístico y la Semiótica un poco más próxima a la filosofía, por eso también se dice que la Semiología está más próxima a la lengua y la Semiótica mucho más próxima a otras formas de comunicarse.

con la utilización de una u otra. El término *Semiología* es europeo²¹⁰ y el término *Semiótica* tiene origen americano. Las dos se pueden contraponer a la Lingüística que es una materia que estudia todos los signos verbales.

Apuntamos, como Juan Margariños de Morentín lo hace también en su glosario de términos, que se utiliza mucho más la palabra «Semiótica» por la influencia que tenemos del mundo anglosajón presente en todas las esferas de la sociedad además, cómo no, de las ciencias tecnológicas²¹¹. El mismo dice que comenzó utilizando la palabra «Semiología» y que hoy día sólo utiliza el término «Semiótica» para sus investigaciones las cuales todas conciernen a este campo²¹². Pero esto precisamente viene dado por lo que hemos referido antes de los dos términos en cuestión, él también intentaba encontrar unas pautas mucho más *rigurosas* para diferenciarlos en su trabajo.

Rossi-Landi²¹³ diferencia la Semiótica, a la que considera ciencia de los signos, de la Semiología, ciencia de los signos en el lenguaje hablado. Para Carmen Bobes esta diferenciación que hace Landi no se sostiene históricamente sino que es el resultado de un análisis concreto enfocado hacia las ciencias sociales.

Estamos de acuerdo con Bobes cuando dice que la Semiología sería el estudio del texto escrito y los diálogos escénicos mientras que la Semiótica se encargaría de los lenguajes que clasificaríamos de no verbales o lo que ella llama *texto espectacular*²¹⁴.

Volviendo a Saussure, la Lingüística no es otra cosa que una parte de la Semiología. Roland Barthes dice que dentro de la Lingüística se

²¹⁰ Elegimos Semiología pues queremos identificar nuestro estudio especificando el campo que éste abarca, el teatro.

²¹¹ Ver en dirección on-line de Margariños de Morentín, J: «De todas formas, el motivo de la diferencia va relegándose al origen histórico y cada vez más se impone el término “Semiótica”, quizá por la invasión del inglés acompañando a la innovación tecnológica.»

²¹² No olvidemos que Juan Margariños de Morentín es uno de los estudiosos sobre Semiótica Cognitiva, dentro de las ciencias sociales.

²¹³ Ver Rossi-Landi, F. (1972)

²¹⁴ Ver Bobes Naves, C. (1987: 7, 25)

debería incluir la Semiótica puesto que al final todo se transmite por medio de la palabra y el arte es un sistema de signos en sí mismo²¹⁵.

Según Tadeusz Kowzan²¹⁶ fue Jan Mukarovsky, en 1936, el primero en estudiar el arte desde el punto de vista semiológico ya que sentía la necesidad de conocer, desde esta perspectiva, la verdadera *estructura artística*²¹⁷

Pero Mukarovsky postula la idea de la obra de arte no compuesta de distintos signos sino como un todo, como un solo signo, una única unidad semiológica como teoría general para estudiar el arte²¹⁸.

Roman Jakobson también piensa que el estudio de signos puede abarcar otras artes como la pintura o el cine, por lo tanto incluye estudiar también esos otros signos no lingüísticos²¹⁹.

Louis Hjelmslev cree, al igual que Peirce, que la Semiótica debería abarcar las demás ciencias que estudian los signos²²⁰.

Cuando Peirce empieza a utilizar el término Semiótica piensa que la Semiología ha dedicado mucho tiempo a estudiar todos los comportamientos sociales pero poco al arte, al estudio del funcionamiento de los signos en el terreno artístico sea cual sea su naturaleza²²¹.

Por otro lado A. J. Greimas opina que la Semiótica es la conexión forzosa que se establece entre *el sujeto y el objeto* de conocimiento²²².

²¹⁵ (la Semiología) «(...) sera la science de tous les systèmes de signes (...)» *Op. Cit.* Barthes, R. (1964a :92)

²¹⁶ Ver Kowzan, T. (1968: 60-61)

²¹⁷ « (...) Seul le point de vue sémiologique permettra aux théoriciens de reconnaître l'existence autonome et le dynamisme essentiel de la structure artistique, et d'en comprendre l'évolution comme un mouvement immanent, mais en rapport dialectique constant avec l'évolution des autres domaines de la culture ». *Op. Cit.* Kowzan T. (1968: 61).

²¹⁸ Ver Mukarovsky, J. (1970:391), teórico citado también como punto de partida para el análisis semiológico de la estructura artística, por ejemplo en Pavis, P. (1976b:45) y en Bobes Naves, M^a.-C. (1987:49)

²¹⁹ Ver Jakobson, J. (1963, 1975)

²²⁰ Recordemos que en sus teorías siguen a Saussure considerando, como éste, a la lingüística como parte integrante de la Semiótica. Ver Hjelmslev, L. (1943, 1976,1984, 1987 a)

²²¹ Ver Peirce, Ch. S. (1972; 1987a,b; 1988)

²²² Ver Greimas, A. J. (1982)

Pensamos que los estudios lingüísticos de Saussure y Peirce sientan las bases de la Semiótica y la Semiología modernas²²³. Pero partiendo de que la Semiótica americana dota a los signos de un funcionamiento único y proveniente a su vez de un sistema único, preferimos inclinarnos por la postura de la tradición europea, de la tradición saussuriana donde acepciones como *signo*, *significante* o *referente* nos ayudarán más certeramente a solventar el estudio que proponemos realizar sobre *Nina, c'est autre chose* de Michel Vinaver.

Nuestro objetivo es estudiar los lenguajes no verbales, no sólo atendiendo a la lengua sino abarcando todos sus significantes y significados posibles fuera de ella.²²⁴

Desde hace tiempo, muchos estudiosos -literatos, filósofos, dramaturgos...- se han interesado por el signo y la existencia de éste. Se han propuesto, a través de los años, abundantes teorías para intentar delimitar su significación y su empleo teniendo en cuenta posturas sociales, psicológicas, hermenéuticas... que proponen soluciones ante la diversidad del signo y el significado²²⁵.

Muchas de esas posturas piensan que el signo como estudio explícito ha dejado de causar interés en dominios científicos, pero lo que es cierto es que hoy por hoy todo lo que acontece a nuestro alrededor es puro signo y con ello evolucionamos, vivimos y nos acomodamos a tenerlo constantemente cerca apreciándolo o no. Vivimos en una época en la que

²²³ Como referíamos en la primera nota de este punto, para nosotros es igual Semiología que Semiótica las vamos a utilizar indistintamente ya que pensamos que se complementan, no se alejan.

²²⁴ (la Semiología, su finalidad será) « (...) de reconstituer le fonctionnement des systèmes de signification autres que la langue. » *Op. Cit.* Barthes, R. (1964a:92).

²²⁵ En el epílogo que hace Kowzan en su obra *Sémiologie du Théâtre* se cuestiona si se puede hablar de signos teatrales: « Peut-on parler des signes théâtraux ? Le signe spécifiquement théâtral existe-t-il ? Et comment serait-il défini ? Si, dans les pages précédentes, on évite d'abuser de ce terme, c'est que les choses ne sont pas tout à fait évidentes. » *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a: 169). Ésta no es la primera vez que se interroga sobre el tema ya se lo cuestionaba en su artículo « Le signe au théâtre » Ver Kowzan, T. (1968)

la comunicación es el fundamento de cualquier momento diario - televisión, internet, móviles,...-.

La Semiología, adherida mucho tiempo a la lingüística, se da cuenta de que tiene autonomía propia por la multidisciplinariedad existente en las ciencias actuales donde cualquier dominio puede ser válido para estudiar un concepto. Los estudios semiológicos, aunque avanzados, han dejado durante bastante tiempo el arte del espectáculo apartado del análisis y si lo han estudiado aún cuesta delimitarlo estructuralmente.

Encontramos, en este momento, que el signo estudiado dentro del arte teatral ha pasado a segundo plano y parece ser que se vuelve al sentimiento de espectáculo para divertir y pasar el rato, dejando de lado todo un posible estudio que facilite científicamente o al menos desde la praxis la comprensión de la obra teatral.

Quizás el tiempo de incertidumbre que vive el mundo en estos momentos nos haga reflexionar menos sobre conceptos que a veces queremos olvidar y que se encuentran en la vida cotidiana y en todos los ámbitos -político, cultural, familiar, social...-.

Hasta casi los años 60 del siglo XX el teatro se había considerado como un espectáculo, como arte espectacular y no como objeto de estudio, como objeto de análisis semiológico menos. La mayoría de las veces es considerado más como un fenómeno sociológico que como semiológico. Eric Buysens habla de la importancia que tiene sociológicamente todo lo que se representa en el teatro como *acto sémico* la luz, el vestuario, los personajes...²²⁶ Al igual que Mukarovsky²²⁷ tiene la misma disposición en

²²⁶ Ver Buysens, E. (1943). Recordemos que este carácter social del teatro es puesto en consideración desde siempre. El teatro es en sí *sociedad* –la cursiva es nuestra- puesto que no sólo representa a ésta sino que la *demuestra*, por así decirlo. Desde que se difundían, los Milagros de nuestra Señora (Gonzalo de Berceo, 1260), por poner un ejemplo, hasta nuestros días. No sólo en cuanto a lo que se pone de manifiesto en la escena o por medio del texto dramático sino como lugar de reencuentro de amistades, enemistades, clases sociales,... ocupando diferentes posiciones dentro del espacio espectacular pero sin diferenciación alguna ante el disfrute del espectáculo en todo su esplendor.

²²⁷ Ver nota 218.

considerar la obra de arte desde el punto de vista semiológico pero considerándola no como la totalidad de un mismo signo sino como la expresión de la emoción y la creación de ésta última en el receptor, aunque considera el arte en general «*poco sémico*»²²⁸ englobándolo más dentro de la psicología.

Por el contrario, calificado por algunos de *séptimo arte*²²⁹, el cine cobraba su protagonismo, como así comenta Ricard Salvat en el prólogo de introducción al libro de André Helbo²³⁰, refiriéndose a éste como parte de otras artes que se han estudiado desde el punto de vista semiológico:

(...) El lenguaje teatral, para ser más exactos tendríamos que decir el lenguaje del espectáculo teatral, es muy diferente del lenguaje del cómic o de la televisión. . El signo teatral posee una movilidad tan grande que, en algunos casos, podría llegar a resultar inaprensible. Además, aparte de estas características, el signo teatral nunca es igual a sí mismo, nunca es fijo, nunca se repite exactamente como en el cine o en los programas grabados en televisión.²³¹

Efectivamente, en los años 60 y 70, del siglo XX, el cine sí fue estudiado desde dicho punto de vista y un claro ejemplo son los estudios realizados por Christian Metz en todo lo que se refiere al signo, significante y significado en el arte, concretamente en el cine en boga por aquél entonces²³². En opinión de André Helbo²³³, lo que es propiamente específico del teatro se lo debemos a investigadores como Metz en el campo del cine desde el punto de vista semiótico. Para él lo que es propio

²²⁸ La traducción es nuestra. «(...)l'art est peu sémique(...)» *Op. Cit.* Buysens, E, (1943:37)

²²⁹ Ver como referencia: Bazin, A. (2001); Aumont, J. (1995); Giroux, H. y McLaren, P. (1999); Gubern, R. (1993); Sánchez Noriega, J.L. (2006); Metz, Ch. (2003 ; 1973a ; 1977 ; 1969)

²³⁰ Ver Salvat, R. en Helbo, A. (1978a)

²³¹ *Op. Cit.* Salvat, R. en Helbo, A. et al (1978a :7)

²³² Ver Metz, Ch. (1969; 1977;1973a; 1973b; 2002)

²³³ Ver Helbo, A. (1978a:77)

del teatro es la puesta en escena o expresión visual puesta al servicio de una concentración, la dramaturgia y la preeminencia del espacio sobre el tiempo.

Para Ch. Metz la pieza de teatro es una acción en un decorado, la película o novela son pseudo mundos homogéneos²³⁴.

Lo que sí es cierto es que Kowzan propone ya en su artículo «Le signe au théâtre» una apertura al estudio del arte teatral, desde el punto de vista semiológico.

L'art du spectacle est, parmi tous les arts, et peut-être parmi tous les domaines de l'activité humaine, celui où le signe se manifeste avec le plus de richesse, de variété et de densité. La parole prononcée par l'acteur a d'abord sa signification linguistique, c'est-à-dire elle est le signe des objets, des personnes, des sentiments, des idées ou de leurs interrelations, que l'auteur du texte a voulu évoquer. (...) l'intonation de la voix de l'acteur, la façon de prononcer cette parole peut changer sa valeur. (...) La mimique du visage et le geste de la main peuvent souligner la signification des mots, la démentir, ou lui donner une nuance particulière. (...) l'attitude corporelle de l'acteur et de sa position par rapport aux partenaires.²³⁵

El teatro como espectáculo donde no sólo hay que tener en cuenta la palabra sino también esos otros signos no verbales. Como él mismo dice «(...)tout est signe dans la représentation théâtrale»²³⁶. Con esta afirmación quizás podríamos cuestionarnos si solamente en la

²³⁴ Ver Metz, Ch. (1967:180-221)

²³⁵ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968:63-64)

²³⁶ *Ibid.* p. 64. « Le spectacle se sert aussi bien de la parole que des systèmes de signification non linguistiques. Il a recours aux signes aussi bien auditifs que visuels. Il met à profit les systèmes de signes destinés à la communication entre hommes et ceux créés par le besoin de l'activité artistique ». *Ibid*

representación teatral o tal vez también en esa doble lectura que se da a la obra de teatro.

Muchos de los estudiosos sobre Semiología teatral, entre ellos T. Kowzan y P. Pavis, se han cuestionado y se cuestionan el por qué no se ha profundizado mucho más en el análisis semiológico del teatro²³⁷, tal vez esto se deba a su complejidad, dado que es tan rico que puede abarcar una infinidad de signos. Evidentemente, cuando el terreno es tan vasto se complican muchísimo todas las teorías y todos los análisis y por ello es soslayado por investigadores del tema.

(...) il n'y a pas de système de signification, il n'existe pas de signe qui ne puisse être utilisé dans le spectacle. La richesse sémiologique de l'art du spectacle explique en même temps, pourquoi ce domaine a été plutôt évité par les théoriciens du signe. C'est parce que richesse et variété veulent dire, dans ce cas, complexité.²³⁸

Para abarcar el análisis del teatro desde la perspectiva semiológica sería necesario dividir el espectáculo en unidades que seleccionen los signos aplicados en los procedimientos ²³⁹. Hay que encontrar esa combinación de signos que se sitúan en diferentes niveles de duración y distancias abarcando el tiempo y el espacio, lo que complica muchísimo más la tarea. Como dice Michael Riffaterre (1971:22): «(...) una semiótica describirá la organización de los signos al nivel (superior) del texto.»

²³⁷«Si l'étude des textes dramatiques a été si négligée au cours des trente ou quarante dernières années, c'est probablement que, par réaction aux études littéraires, on a voulu affirmer la spécificité de l'écriture dramatique, en insistant sur son état transitoire, en attente de la représentation et, depuis la fin du XX^e siècle, de la mise en scène. » *Op. Cit.* Pavis, P. (2004: 1)

²³⁸ *Ibid* p. 65

²³⁹ Para Ricard Salvat y en relación a una mesa redonda que se produjo en el XXXI Festival Internazionale del Teatro di Prosa, Venecia, 20 septiembre al 10 octubre, 1972, « (...) Por un lado, los semiólogos, que funcionaban, casi de entomólogos; por otro, las gentes de teatro que se extrañaban de que se quisiera desentrañar hasta lo desentrañable todos los aspectos de su trabajo.(...)» *Op. Cit.* Helbo, A. (1978a:8)

Patrice Pavis en su artículo « Théorie du théâtre et semiologie. Sphère de l'objet et sphère de l'homme »²⁴⁰ diferencia lo que es la teoría del signo y la práctica del análisis teatral. Para Pavis hay que encontrar un estudio que sea aplicable a la práctica puesto que la teoría siempre desemboca o, por así decirlo, muere en la práctica.

El texto teatral está escrito y creado para ser representado, su función final es la representación. Estamos de acuerdo con Pavis en que las concepciones anteriores que se han hecho en el plano de la Semiología del teatro, tienen que ser transformadas y adecuadas a la realidad que se desarrolla y piensa que fundamentalmente es una realidad sociológica, el teatro también tiene una función social. Se debería estudiar el teatro en su expresión artística, en su realidad momentánea y no cómo esos elementos de la expresión artística convergen en el ámbito diario: «(...) la théorie du texte dramatique devra donc toujours être vérifiée par des considérations historiques sur l'œuvre analysée.»²⁴¹

Retomando la reflexión que hace Kowzan en el epílogo de su libro *Sémiologie du théâtre*, llegamos, como él, a cuestionarnos de manera clave ¿Para qué sirve la Semiología del teatro?²⁴² Pregunta no casual sino diacrónica ya que desde hace mucho tiempo se la vienen cuestionando escritores, dramaturgos y críticos quienes comienzan a tener conciencia de la posibilidad de un estudio sémico. Entre ellos destacamos como ejemplo a Martin Esselin quien opina que el estudio semiológico puede ayudar a todos los profesionales del teatro y de la pantalla y podría aclararles mucho lo que hacer²⁴³; o bien a Jean Giraudoux quien valora el signo como algo imprescindible para la comunicación con el espectador: «(...)le signe est la chose prédominante au théâtre, (...) donner au langage du théâtre cette force de signe qui établit le contact avec le public »²⁴⁴

²⁴⁰ Ver Pavis, P. (1976b: 45-66)

²⁴¹ *Op. Cit.* Pavis, P. (2004: 1)

²⁴² Ver Kowzan, T. (1992a:179)

²⁴³ Ver Esselin, M. (1987: 11)

²⁴⁴ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1990a:332)

Kowzan surca diferentes conceptos dentro del estudio del signo y parte del más general *-algo que reemplaza a algo para alguien* -«quelque chose qui tient lieu d'autre chose pour quelqu'un»-²⁴⁵, al más accidental, que se manifiesta y que funciona a lo largo de la elaboración y de la puesta en práctica de un espectáculo teatral, que es incompleta pero más ventajosa²⁴⁶, pasando por un concepto formal, es decir, *el elemento A encarna al elemento B mientras que C mira*²⁴⁷, utilizando aquí la definición que hace Eric Bentley, no sin obviar que se debería tener una visión más abierta de signo.

Ante la simplicidad de las definiciones anteriores, Kowzan elabora una más complicada donde pone en funcionamiento todo el *aparato logístico* del signo y que abarcaría unos doce puntos de análisis previos, a tener en cuenta, para el estudio del signo teatral y que resumimos a continuación traduciendo y comentando sus palabras²⁴⁸:

1º Un signo es artificial pues es intencionado, aunque pueden intervenir signos naturales. Sobre esta primera característica del signo apuntamos que por ejemplo Umberto Eco opina que no es necesario que

²⁴⁵ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a: 170). Para Umberto Eco: «(...) una representación es poner el acento sobre el carácter de signo que reviste toda acción teatral, donde cada cosa, ficticia o no, se exhibe en efecto, mediante una u otra forma de ejecución, para fines lúdicos, pero por encima de todo para que esa cierta cosa se sitúe en el lugar de cierta otra cosa. (...) Si el teatro es ficción lo es solamente porque ante todo es signo» *Op. Cit.* Eco, U. (1978:47)

²⁴⁶ « (...) voici une définition « minimale » du signe théâtral que je proposerais : un signe qui se manifeste et fonctionne au cours de l'élaboration et/ou de la présentation d'un spectacle théâtral. (...) elle incomplète (...) « circonstancielle » puisqu'elle met l'accent sur les circonstances de l'apparition des signes. Je vois pourtant deux avantages de cette formule. D'abord, elle détermine le cadre dans lequel on a affaire à des signes théâtraux : il s'agit d'une représentation, d'un spectacle, mais du processus de la préparation, de l'élaboration du spectacle. Elle inclut donc dans la sémiologie les répétitions, le travail du metteur en scène, du scénographe, des comédiens, travail collectif ou individuel. Sans cela, on serait coupé de la vraie création des signes théâtraux. Et justement -c'est le second avantage de cette formule- le verbe « se manifeste » permet d'inclure les deux côtés, les deux parties engagées dans le fonctionnement des signes, côté émetteur (ou producteur, ou créateur) et côté récepteur (ou destinataire, ou consommateur, ou spectateur). » *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a: 170-171)

²⁴⁷ *Op. Cit.* Bentley, E., (1965:150) o Ver Bentley, E (1982) (1995).

²⁴⁸ «Une définition plus élaborée, (...) elle comporte douze points dont certains ont un caractère dialectique. (...) il s'agit d'une proposition ouverte et opérationnelle. » *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a: 171-172)

un signo se produzca de una manera intencionada por lo tanto que sea artificial, para él «(...)basta con que exista una convención que permita interpretar en tanto que signo un acontecimiento natural, incluso como por ejemplo un síntoma o un indicio»²⁴⁹ aunque también admite que el signo pueda ser emitido por alguien para representar algo - lo compara con un artista cuando expone su obra, lo que persigue es mostrarla al público, esperando reacción por parte de éste ya está produciendo significado, una vez que se hace efectiva esa muestra la obra ya significa, ya produce, ya provoca, ya es signo.

2º Lo más frecuente es encontrar signos «*motivados*», aunque también pueden ser arbitrarios desde el punto de vista del receptor y del emisor. En opinión de Christian Metz lo que es parecido no tiene que ser inducido ni tiene que contraponerse a lo que es arbitrario²⁵⁰

3º Es altamente convencional lo que incita al creador a su «*desconvencionalización*»²⁵¹. Helbo amplía esta visión añadiendo el estereotipo o signo inmovilizado por el hábito y el índice o señal sin intención de comunicación²⁵².

4º Es al mismo tiempo mimético e icónico pero en diferentes grados. Aquí observamos plasmada la doble naturaleza del signo, como signo en sí mismo y como símbolo, representación de otra cosa.

5º Los referentes del signo, ya sean estos lingüísticos o no lingüísticos, intra o extra escénicos, intra o extra ficticios –tanto para los referentes como para el signo- nos transportan, casi siempre, a un universo, real o imaginario, exterior al teatro²⁵³.

²⁴⁹ *Op. Cit.* Eco, U. (1978:47)

²⁵⁰ Ver Metz, Ch. (1967)

²⁵¹ Castellanzamos el término original «*déconventionnaliser*» *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a: 171)

²⁵² Ver Helbo, A. (1978a:81-82)

²⁵³ Es muy interesante la tesis de Umberto Eco cuando habla de lo específicamente teatral, señala que hay signos teatrales que muestran cosas que existen en la realidad pero para él: «(...) el signo teatral es un signo ficticio, no porque se trate de un fingimiento o de un signo que comunica cosas inexistentes (...), sino porque finge no ser un signo.» *Op. Cit.* Eco, U. (1978:47)

6º Dentro de los elementos básicos del signo, el significante es unívoco mientras que el significado y el referente pueden variar según el plano desde donde se observe (creador / emisor- receptor /interpretador). Para Helbo existe en el signo una estructura bipolar, significante significado como base para el análisis semiológico de una obra teatral²⁵⁴.

7º Dentro del acto de la comunicación, el signo teatral posee un doble destinatario /receptor²⁵⁵, ya sea interna o externamente.

8º Por naturaleza, el signo teatral es ambiguo y polivalente, no posee la característica de la univocidad.

9º Es transformable y su metaforización se consideraría «heterosemiótica»²⁵⁶

10º Si pasa por el proceso de metaforización, el signo teatral puede convertirse en símbolo o signo simbólico.

11º Hay que atribuirle un valor estético y afectivo aparte del valor semántico o cognitivo. Entendemos aquí que la valoración estética que aporta el símbolo es una valoración imprescindible para que el espectáculo teatral exista pues si no toda la información que por medio del símbolo el signo aporta quedaría totalmente amputada.

12º Puede aislarse pero nunca lo encontramos así y su funcionamiento puede ser sincrónico y diacrónico.

Todos estos pasos para definir el signo son extrapolables a otras proposiciones. Sus consideraciones no son únicas ni limitadas. No tenemos que buscar todas ellas en cada uno de los signos teatrales, pues es evidente que la variedad en el *ser* del signo y en su funcionamiento nos aporta variación de frecuencia, es decir, puede que todos estos pasos propuestos por Kowzan se den en algunos signos pero no siempre es pertinente que acontezcan sino que puede ser que sólo se den cuatro en uno, diez en otro, etc.

²⁵⁴ Ver Helbo, A. (1978a:86)

²⁵⁵ También llamado por Kowzan «observateur» *Op. Cit.* Kowzan, T.(1992a: 171)

²⁵⁶ Castellanizamos el término original «hétérosémiotique» *Ibid.* p. 171

Estamos de acuerdo con Kowzan que para abarcar el estudio del signo en el teatro, hay que hacerlo pensando en una realidad concreta del espectáculo, lo que él llama una «entité sémique»²⁵⁷

Hoy día quizás se viva el signo como realidad experimentada y esa concepción de lo puramente significativo nos hace revivir, a veces, situaciones de las que queremos escapar y sobre las que no queremos recapacitar. El teatro nos da la oportunidad de estudiar cuál es el funcionamiento del signo dentro de la sociedad.

La estética y la filosofía están presentes dentro del teatro, y con ello del signo, desde siempre. Constantemente han estado presentes quiera o no el hombre, las considere o no dentro del mundo artístico, como dice T. Kowzan «(...) deux immortels (...) la théorie du signe (...) le théâtre»²⁵⁸

Partimos de que el teatro o el arte teatral posee la suficiente independencia y *sabiduría* para considerarlo, entre todas las expresiones artísticas, la que más potencia el signo y dónde éste vive en la *opulencia* y en la *diversidad*.

El teatro pone en marcha toda una maquinaria signica, lingüística y no-lingüística, de infinitas naturalezas y posibilidades. El es el *rey* del signo y el signo encuentra en él su campo más vasto.²⁵⁹ En opinión de André Helbo:

(..) sólo dentro de una amplia pluridisciplinaridad, que incluya especialmente la proxémica y la kinésica, podría la semiótica informar adecuadamente del acontecimiento teatral no sólo como conjunto de mensajes, sino también como asociación de códigos específicos, organizados y generados por leyes de dependencia en el seno de sistemas globales²⁶⁰

²⁵⁷ *Ibid.* p. 172

²⁵⁸ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a: 5)

²⁵⁹ « Pratiquement, il n'y a pas de système de signification, il n'existe pas de signe qui ne soit pas utilisable dans le spectacle. » *Ibid.* p.9

²⁶⁰ *Op. Cit.* Helbo, A.(1978a:85)

Muchas misiones han sido propuestas al semiólogo, pero ninguna definitiva para encauzar su arduo trabajo. Según Évelyne Ertel « (...) La première tâche de la sémiologie du théâtre sera donc de décider si elle est en mesure de dégager de son objet d'analyse une structure (ou plusieurs) décomposable en unités. »²⁶¹

Para ello hay que partir de que el texto teatral forma a su vez dos unidades autónomas²⁶²: el texto escrito y el texto de la representación²⁶³; que el arte del espectáculo, como apunta T. Kowzan, tiene dos significaciones: la lingüística y la no lingüística y que dicho arte es tan increíblemente completo que en él el signo se exhibe con su más absoluta fecundidad: «L'art du spectacle est, parmi tous les arts, et peut-être parmi tous les domaines de l'activité humaine, celui où le signe se manifeste avec le plus de richesse, de variété et de densité (...)»²⁶⁴

Es precisamente esa riqueza y esa variedad la que hace del arte teatral un dominio difícil de estudiar, ya que no existe ningún signo que no pueda ser útil en el espectáculo.

Pero el signo en el espectáculo no se configura en su estado puro sino que reivindica al mismo tiempo distintos signos que emergen y acompañan indudablemente al lingüístico, los signos no verbales.

Para Ricard Salvat (1978:9) «(...) hay algo en el estricto lenguaje teatral que escapa al estudio de los semiólogos y es, precisamente, el carácter móvil del signo.(...)» encontrar lo que no es aparente es a veces un trabajo arduo y difícil: «(...) La solidez de la estructura lleva los signos teatrales a revestirse de significaciones complejas. La estabilización de los

²⁶¹ *Op. Cit.* Ertel, E. (1977:126)

²⁶² Para nosotros no independientes puesto que partiremos por un lado del texto dialogado y por otro lado de las escasas acotaciones que nos aporta el autor, para llegar al texto de la representación, el espectacular.

²⁶³ Pensamos en el teatro como espectáculo, como representación teatral y como literatura dramática.

²⁶⁴ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968:63)

signos aumenta su potencial de significación y de relaciones.(...)»²⁶⁵. Dentro del signo teatral hay que tener en cuenta algo fundamental, lo que Salvat llama la «irrepetitibilidad»²⁶⁶. Ningún espectáculo es exactamente igual, ya sea por parte de los actores, del director de escena o, por qué no decirlo, ya sea por parte del público. Habiendo varias funciones de un mismo espectáculo, el público, evidentemente no es idéntico, a no ser que un mismo espectador se quede a dos funciones, lo cual también influiría en la recepción de éste, la disposición al espectáculo es totalmente diferente, por lo tanto el punto de vista también estará bastante alejado del que tenía al principio -bien por el trabajo de los actores, de la puesta en escena, etc...,-²⁶⁷

Refiriéndonos al texto de la representación, lo teatral y lo real, puede que no coincidan puesto que los lenguajes utilizados en estos dos planos son diferentes ya que el entorno, el tiempo y el espacio también son completamente heterogéneos. Por lo tanto la acción es vista desde distintos puntos, el decorado, el vestuario, la música... etc., todo lo que podría englobar los lenguajes no verbales, no tienen ni la misma representación ni el mismo significado que tienen en el teatro y que tienen en la realidad, evidentemente en el teatro son un soporte para la ilusión, lo que ocurre es que toda la ilusión que se pone en escena no es representativa de lo cotidiano, de lo banal.

Pensamos que no funcionan igual los mismos los puntos de vista ante una representación teatral que ante la realidad de todos los días, son diferentes, es cierto, pero también lo es que sí tienen que ver con esa

²⁶⁵ Salvat, R. en Helbo, A. (1978a:9)

²⁶⁶ «(...) la característica fundamental del signo teatral, que es -insistimos- su absoluta irrepetibilidad.(...)» *Ibid* p. 10

²⁶⁷ Castagnino, R., hace referencia a lo que acabamos de señalar comparándolo con el cine: «Una obra de teatro no se ve dos veces igual. Cada vez que los actores interpretan, realizan un nuevo acto de creación, varían los matices subjetivos; estado de ánimo, salud, humor, etc., determinan, a cada instante, leves variaciones. El film, en cambio, es como un libro de imágenes. Una vez impreso quedará allí, indeformable, mientras sobreviva la materia sobre la cual está construido, y siempre se verá igual». *Op. Cit.* (1967:2)

realidad teatral que el espectador, durante unos minutos, encuentra ante sus ojos como la *realidad* que experimenta en ese intervalo de tiempo al que asiste a una representación.

(...) tout objet théâtral, dès lors qu'il est importé sur la scène, quitte son système de référence initial, système qui l'intégrait dans une culture donnée et lui attribuait une fonction précise pour s'intégrer dans un nouveau système : celui de la scène, où il trouve un nouveau sens et une nouvelle fonction. C'est en ce sens qu'il est possible de dire que tout objet scénique devient sur scène objet construit. Sans doute ce objet peut-il partager avec son référent initial de nombreuses caractéristiques communes : forme, structure et même fonction, mais il s'agit là d'une ressemblance purement accidentelle. La réalité première de l'objet scénique est d'abord celle que lui donne le système de la scène, puisqu'elle lui donne sens.²⁶⁸

El teatro es el único género literario escrito para ser representado, incluso podríamos decir en palabras de Anne Ubersfeld que «Le théâtre n'est un genre littéraire (...) il est une pratique scénique.»²⁶⁹

Género o práctica escénica lo que si es cierto es que en la obra dramática confluyen una diversidad de signos que forman parte de ella al completo. Referente a ello podríamos citar a Petr Bogatyrev cuando distingue lo que es el teatro de las otras artes.

(...) la production théâtrale se distingue des autres productions de l'art et des autres systèmes sémantiques, par la grande quantité des signes qu'elle porte. C'est fort compréhensible: une représentation théâtrale est une structure composée d'éléments appartenant à des arts différents: poésie, arts plastiques, musique, chorégraphie

²⁶⁸ *Op. Cit.* Féral, J. (1982 :120)

²⁶⁹ *Op. Cit.* Ubersfeld, A. en Bobes, C. (1987 : 14)

etc...(…) C'est donc ainsi que certains éléments des différentes formes de l'art reçoivent sur la scène de nouveaux signes au contact les uns des autres.²⁷⁰

Partiendo de esto, nuestro propósito es estudiar desde el punto de vista semiológico cómo esos signos cobran vida individual y colectiva al mismo tiempo, teniendo como enlace principal el propio texto²⁷¹.

A través de nuestro estudio intentaremos dilucidar cómo el teatro es por sí mismo un signo, compuesto de significante y significado ya que en él está latente la realidad humana que a veces encasillamos en la irrealidad o imaginación proyectada ante nosotros, espectadores, pero también de la cual querríamos participar²⁷². En él, la sociedad, el mundo... la estética se dan cita por sí mismos. En el proyecto que nos ocupa y habiendo estudiado las diferentes propuestas críticas, llegamos a la conclusión de que si el campo semiótico teatral es tan vasto, tan extenso, el teatro es una actividad totalmente signica.

Como hemos referido antes, el texto teatral propone dos funciones diferenciadas pero que a la vez se complementan: la lectura y la

²⁷⁰ *Op. Cit.* Bogatyrev, P. (1971:526). Esta cita nos hace pensar también en las palabras de A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, cuando ensalza el teatro en sí mismo, atribuyéndole la confluencia de todas las artes -espectáculo total- y las componentes del que éste está formado como base fundamental de su esencia. En la siguiente cita también enaltece esos otros lenguajes que no están contenidos en los diálogos y que desgraciadamente, a veces, son motivo de un estudio secundario : «Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire, tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des exigences de cette sonorisation), soit laissé à l'arrière-plan? » *Op. Cit.* Artaud, A. (1964 :53)

²⁷¹« (...) El objeto de la Semiología dramática es todo signo que está en el texto dramático y todas las relaciones en las que ese signo cobra sentido. » *Op. Cit.* Bobes, C. (1987 :29)

²⁷² Recordamos las siguientes palabras de André Helbo en las que se cuestiona hasta dónde llega el valor estético: «¿Qué son los límites de lo aleatorio pues al abrirse al mundo, ¿no se arriesga la estética a confundirse con él?, más incluso ¿Cuál es la relación entre el lenguaje y la realidad? ¿Podemos concebir un referente extralingüístico o al contrario, hay que circunscribir lo real dentro de los límites del discurso? » Para él la «escena coge prestado del mundo sus referentes y designa a éste en un “para-drama” cuyas normas conviene describir». *Op. Cit.* Helbo, A. (1978c:45)

representación²⁷³. La primera podría parecernos, a simple vista, la más compleja ya que seríamos partícipes y cómplices del autor a través de sus palabras o sugerencias -acotaciones o didascalias-. La segunda quedaría un poco más reducida a lo que es el propio campo de la puesta en escena que a su vez es amplísimo, pero en el cual no sólo contaríamos con la participación del autor sino con la de los elementos que forman propiamente la escenificación de la obra -decorados, actores, luz, música...-²⁷⁴.

Estas dos funciones o prácticas se apoyan mutuamente pues se componen de dos elementos imprescindibles para que el teatro sea teatro, los elementos verbales y no verbales²⁷⁵.

Le spectacle se sert aussi bien de la parole que des systèmes de signification non linguistiques. Il a recours aux signes aussi bien auditifs que visuels. Il met à profit les systèmes de signes destinés à la communication entre hommes et ceux créés par le besoin de l'activité artistique. (...) ²⁷⁶

Cuando habitualmente nos enfrentamos a una obra dramática o representación quizás lo que más nos llame la atención o lo que más nos

²⁷³ Según la teoría de Carmen Bobes, la primera pertenecería al «texto literario» y la segunda al «texto espectacular», *Op. Cit.* Bobes, C. (1987 :12). Sin embargo también podemos recurrir a la nomenclatura que Anne Ubersfeld (1982:23) utiliza cuando llama «T» al texto literario y «T'» al texto de la representación, donde T +T' forman definición signica.

²⁷⁴ « (...) La parole prononcée par l'acteur (...) elle est le signe des objets, des personnes, des sentiments (...) la mimique du visage, et le geste de la main (...) l'attitude corporelle (...) rôle significatif (...) de l'accessoire (...) Tout est signe dans la représentation théâtrale. (...)» *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968:64)

²⁷⁵ «La représentation est constituée par un ensemble de signes verbaux et non verbaux. » *Op. Cit.* Ubersfeld, A. (1982 :28); André Helbo habla de distintos lenguajes que pueden coincidir dentro del teatro a los que llama «sintagmas minorativos» *Op. Cit.* Helbo, A. (1978a:76): texto hablado, expresión corporal, apariencia externa del actor –mímica, gestual- apariencia de la escena y sonidos inarticulados. Para él la puesta en escena tiene prioridad sobre lo no verbal sino que lo verbal y lo no verbal pueden complementarse o bien integrarse el uno en el otro.

²⁷⁶ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968:64)

interese sea el diálogo, el discurso lingüístico; pero el teatro no es solamente la lengua, sino también esos otros signos que olvidamos a veces y que quedan subyacentes al timón lingüístico, los signos no verbales a los que al igual que Kowzan, Bogatyrev le da especial relevancia.

L'expression linguistique au théâtre est une structure de signes constitués non seulement de signes du discours, mais aussi de signes autres. (...) au théâtre le signe du discours n'est qu'un des éléments de la structure d'une manifestation théâtrale, structure qui comprend, en dehors de la langue, la mimique, le geste, le costume, le décor, etc. ²⁷⁷

Si hemos apuntado que los signos no verbales subyacen a los verbales con ello no queremos decir que desaparezcan sino que en la lectura de la obra dramática protagonizan también su función y que en la representación ejercen de sí mismos.

El texto dramático se compone de textos dialogados y acotaciones, lenguajes no verbales. Se supone que si el fin último de un texto dramático es su representación, las acotaciones son tan necesarias como el diálogo, de hecho debemos decir que hay obras teatrales que son una mera acotación y no hay en ellas texto dialogado²⁷⁸. Para que esas obras se pongan en escena hace falta que el texto dialogado y el texto no dialogado, es decir, *lo dicho* y *no-dicho* estén en distintos planos de estudio crítico, según Pilar Rubio «(...)es evidente que el lenguaje de la primera (refiriéndose a la acotación) se encuentra en un plano muy diferente al del texto dialogado, un plano en el que la palabra está destinada a desaparecer como tal, está prevista para sufrir una transferibilidad» ²⁷⁹. Entendemos que sufre una transformación, que se convierta en lenguaje no verbal

²⁷⁷ *Op. Cit.* Bogatyrev, P. (1971:523-525)

²⁷⁸ No tenemos nada más que pensar en el Teatro del Pánico de Fernando Arrabal y concretamente en su obra *Strip-tease de los celos*. Ver Arrabal, F. (1986)

²⁷⁹ *Op. Cit.* Rubio Montaner, P. (1990:197)

(gestos, desplazamientos, música..) siendo en esencia éste un lenguaje completamente fugaz. Pero ¿qué es hablar de fugacidad en el teatro? Hablar de fugacidad en el teatro es hablar de la esencia del teatro porque el teatro al mismo tiempo que es *intrahistórico*²⁸⁰ está compuesto de elementos estructurales como los lenguajes no verbales que nosotros consideramos, en este estudio, completamente fugaces.

Fugaces porque son instantáneos, sincrónicos dentro de la diacronía de la historia, porque son momentáneos, porque son breves, porque son efímeros y a su vez eternos²⁸¹. Todos se producen en un segundo, en un minuto o en muchos instantes y todos tienen relación con la coyuntura de la acción, con la circunstancia, con la actualidad de la obra dramática. Es el tiempo súbito, breve, podríamos decir que es el tris, el relámpago, un soplo, un segundo. Es la inspiración del personaje en la puesta en escena, del director, del autor de la obra en la medida de que existan previamente indicaciones. Los lenguajes no verbales son esos gestos, esos desplazamientos, esa música, ese decorado... que forman parte del discurso auténtico, a veces tan importantes como la palabra y así lo dice Michel Corvin « (...) La vérité n'est pas une question de mots mais de ton (...)»²⁸². Podemos decir que la forma en la que el discurso se produce es tan importante como lo que se dice, pues en ella es donde permanece la fuerza de la palabra. Para nosotros, y generalmente en el teatro, es tan importante la configuración que se le da a lo que se produce verbalmente, todo lo que rodea a esa conformación es tan relevante, casi tan importante como lo que se emite de propia voz. Esos instantes, momentos, esos retazos de tiempo en el que un personaje se desplaza, en el que un decorado cambia, en el que una luz se hace más clara, más oscura o simplemente desaparece, podemos utilizar el término *coloración* de

²⁸⁰ Como Miguel de Unamuno entendía el término: lo banal, lo de todos los días como decorado del transcurso histórico el cual es mutante y perceptible. Todo lo queda por debajo de la historia conocida, el substrato relegado al desconocimiento histórico. Ver Unamuno, M. (1996)

²⁸¹ Todo lo que se les quiera conceder en una representación.

²⁸² *Op. Cit.* Corvin, M. (1980a:49)

Henryk Elzenberg²⁸³ el *colorear* la palabra con matices que la hagan más intensa; esta acción de darle color es atender a esos lenguajes no verbales, esos gestos, esos movimientos, esos desplazamientos, a ese tiempo que se emplea en el decorado...

Nos aliamos a la opinión de Pilar Rubio Montaner de que esa segunda posición dentro del estudio semiológico que ocupa ese secundario o ese «paratexto», como otros autores lo llaman²⁸⁴, ha provocado que no se le haya dado la importancia que merece²⁸⁵; no hablamos de que las indicaciones teatrales no hayan sido estudiadas, ni muchísimo menos, sino que no se ha buscado, en general, un principio, un sistema, unas pautas a seguir para poder analizar estos lenguajes no verbales. Se han dado muchísimas opciones pero no se le ha adjudicado a las indicaciones teatrales ya sean por medio de acotaciones o extraídas del propio texto, la justa clasificación que nosotros consideramos que se les debería atribuir o la atención que se les debería dar. Las acotaciones o ese segundo texto, dentro del lenguaje dramático, esa segunda lectura que se debe hacer para nosotros no son independientes del texto dialogado²⁸⁶, y así las tomamos para analizarlas. Donde aparezcan o no es casi lo de menos, podemos también extraerlas del propio diálogo, tienen su propia función, tienen una configuración en sí mismas una forma propia y también se emplazan dentro del texto, la mayoría de las veces, de una manera específica²⁸⁷.

²⁸³ Ver Elzenberg, H. (1937: 221-224)

²⁸⁴ Ver Genette, G. (1987), Corvin, M (1973:86-100) Thomasseau, J.M. (1984a:79-103) - este último considera también *paratextos* la lista de personajes, el prefacio –en caso que lo hubiera- , el título de la obra, etc...

²⁸⁵ Para Pilar Rubio Montaner es cuestión de apreciación. Para ella las indicaciones, las acotaciones que hace el autor dramático no están sometidas al texto dialogado. Ver Rubio Montaner, P. (1990)

²⁸⁶ Sí lo son para Pilar Rubio Montaner quien dedica su artículo a lo que son las acotaciones teatrales. *Ibid.*

²⁸⁷ En este punto sí coincidimos con Pilar Rubio Montaner: «(...) tiene por lo tanto una especificidad en sus caracteres funcionales, espaciales, sustanciales y pragmáticos.» *Ibid.* p. 197

Por lo tanto tienen vida propia considerando que son independientes del texto dialogado cuando hablamos de lectura teatral pero no de representación.²⁸⁸

Hay autores como Gérard Genet que han utilizado o han establecido unas pautas a seguir en los mensajes paratextuales para poder analizarlos ²⁸⁹ . Genet establece los parámetros de espacialidad, sustancialidad y pragmatismo para analizar y sentar las bases del lenguaje paratextual.

Para Pilar Rubio, Genet trata a ese paratexto como al limen que existe entre la representación y el texto dialogado, ella dice que esa zona de *incertidumbre* que el autor-teórico francés estudia incluyendo títulos, ilustraciones..., todo lo que rodea el texto impreso, lo que hace es dilatarlo, para él es una prolongación del texto dialogado. Para ella el estudio de la acotación cuando lo confronta con el texto del diálogo, no lo considera en absoluto un paratexto y por lo tanto no lo sitúa como Genet en esa zona «*indecisa*».²⁹⁰

Nuestro estudio irá enfocado a esos signos no lingüísticos en el discurso no verbal que forman parte patente dentro de la estética teatral²⁹¹ y hablar de estética en el teatro es hablar de puesta en escena, de espectador, de lector, hablar del valor afectivo, emotivo, emocional. Estos valores preconizan, ya desde la antigüedad, por ejemplo en Aristóteles, un interés por los sentimientos a la hora de comunicar, de cómo esa comunicación va a ser recibida.

Charles S. Peirce no habla demasiado sobre el valor estético de los signos, pero si podemos pensar en Jan Mukarovsky quien opina que la

²⁸⁸ En las acotaciones o indicaciones escénicas, ya sean extraídas del propio diálogo o como texto independiente de éste, las consideramos totalmente objetivas frente al texto dialogado. Ver Viswanathan, J. (1988:385)

²⁸⁹ Ver Genette, G. (1987)

²⁹⁰ *Op. Cit.* Rubio Montaner, P. (1990: 197)

²⁹¹ «(...)la Semiología considera la obra como objeto significante, tiene en cuenta todos los signos que la crean, tanto en su forma escrita como en la representación». *Op. Cit.* Bobes, C. (1987: 10)

obra de arte es un signo autónomo que tiene una estructura y un valor, y cuya función estética está omnipresente en cualquier acción práctica. En la siguiente cita, ya hace una estructuración de cómo se descompone un signo:

(...) l'œuvre d'art est en même temps signe, structure et valeur, (...)
Toute œuvre d'art est un signe autonome, composé : 1^o d'une « œuvre-chose » fonctionnant comme symbole sensible ; 2^o d'un « objet esthétique », déposé dans la conscience collective, et qui fonctionne comme « signification » ; 3^o d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise non une existence distincte – puisqu'il s'agit d'un signe autonome- mais le contexte total des phénomènes sociaux (science, philosophie, religion, politique, économie, etc.) du milieu donné.²⁹²

El tema de la afectividad dentro de la Semiología es eludido por Abraham A. Moles quien distingue, desde una perspectiva estructuralista en su teoría sociológica de la estética y paradigma de masas, que tanto mensaje estético como mensaje semántico son un solo mensaje y que tanto el emisor y el receptor tienen que conocer el mismo código para que se produzca una reacción²⁹³. Evidentemente, dentro de la comunicación teatral, la semiología intenta descubrir ese mensaje de la creación que es fiel a códigos específicos en su especificidad teatral y hace que las lecturas sean plurales y no unívocas. En opinión de Régis Durand (1978: 121-128) los códigos por sí solos son análogos y su combinación es híbrida. Para él, la combinación de varios códigos que son homogéneos –no importa su naturaleza- los transforma en heterogéneos.

²⁹² *Op. Cit.* Mukarovsky, J. (1970: 387-392)

²⁹³ Ver como referencia Moles, A.-A. (1976; 1983;1986)

También Max Bense²⁹⁴ quien al comienzo de sus investigaciones piensa que los signos que funcionan como signos estéticos no son específicos sino que el signo, sea de la naturaleza que sea, puede tener un valor estético, admitirá, más tarde que los objetos pueden establecer categorías de signos planteando una estética empírico-racional de la constatación. Para él, se puede entender la obra de arte como un proceso comunicativo entre el autor-creador y el observador-espectador.

Distintos autores como Patrice Pavis, Marco De Marinis o Richard Demarcy²⁹⁵ exigen que haya más rigurosidad sobre la afectividad y la estética y abogan porque la teoría de la información no se disocie de elementos emocionales.

Partiendo de que el teatro es el lugar donde el signo se manifiesta con más intensidad, para Marvin Carlson²⁹⁶ un espectador sin Semiótica no sería posible ya que siempre encontraremos intencionalidad en el emisor y significado del mensaje, puesto que cuando conversamos lo hacemos desde el conocimiento preconcebido educacional y culturalmente. Si hablamos de un espectáculo no semiótico hablaremos del individuo no como entidad corriente sino particular y cuya experiencia estaría librada a la casualidad.

La Semiología sirve entre otras cosas para formar y llegar a ser capaz de analizar un espectáculo, construir con ella un aspecto teórico, una Semiología, como apunta Kowzan, que pueda hacer comprender todos los comportamientos significantes.²⁹⁷

²⁹⁴ No podemos olvidar que Max Bense, pensador con una formación en distintas disciplinas e influenciado por las teorías de Peirce, Morris o Shannon, entre otros, une los estudios semióticos a las nuevas teorías de la comunicación, expone sus trabajos desde una *estética matemática* y *estética tecnológica*, basada en la racionalidad y con influencia neopositivista. Ver Bense, M. (1954; 1973a; 1973b; 1975a; 1975b)

²⁹⁵ Véase fundamentalmente Pavis, P. (1980; 1987a; 1987b; 2000 a,b); De Marinis, Marco (1986a); Demarcy, R. (1970; 1973a)

²⁹⁶ Ver Carlson, M. (1985:675)

²⁹⁷ « La conscience sémique si elle n'est pas étrange au créateur (...) Elle permet au spectateur de mieux pénétrer dans la texture de la représentation, de mieux déchiffrer les innombrables correspondances entre tous les composants d'un spectacle, de mieux percevoir et interpréter le message –avoué ou non- des créateurs, de mieux transmettre, à

Habla de formación no sólo desde el punto de vista teórico sino también filosófico, la filosofía como complementariedad de la visión de la vida, de la conformación de lo que rodea al espectador. Tanto el creador del espectáculo como el espectador poseen lo que se ha llegado a llamar «*conciencia sémica*»²⁹⁸, teniendo conocimiento de ella las diferentes categorías de espectadores que puedan asistir a un espectáculo -sobre todos aquellos cuyo ámbito de trabajo y o de estudio esté más cerca del arte- pueden ahondar en la interpretación de éste así como ser capaces de trasponer lo que ven y experimentan al papel haciendo uso de su sapiencia.

El tema de la afectividad de los signos en el teatro es bastante complejo y la búsqueda de métodos de análisis es difícil. No hay que olvidar el papel importante que cumple la teoría psicológica en todo esto la cual estudia lo concerniente a las emociones y a las pasiones aunque algunos teóricos como por ejemplo Ch. S. Peirce o Ch. Morris evitan hablar de todo lo que tenga que ver con la psicología dentro del estudio de los signos; quizás el verdadero problema, como opina Kowzan, está en la indecisión existente por considerar *tanto al sujeto como al objeto desde los «estados afectivos»*²⁹⁹ piensa que el estudio hay que centrarlo relacionando «*emisor-receptor, signos naturales y artificiales*»³⁰⁰. Para él los *signos naturales* vendrían dados por los estados afectivos y

son tour, cette compréhension. Car n'oublions pas que la notion « public » englobe aussi des catégories « privilégiées » : critiques, théoriciens, chercheurs, enseignants.(...) » *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992 a:182)

²⁹⁸ La traducción es nuestra. *Ibid.* (1992 a:182)

²⁹⁹ Idem. *Ibid.* (1992a:161)

³⁰⁰ Idem. *Ibid.* (1992a:161). Dicha distinción ya la hacía Kowzan : «Les signes dont se sert l'art théâtral appartiennent tous à la catégorie de signes artificiels. Ce sont des signes artificiels par excellence. Ils résultent d'un procès volontaire, ils sont créés le plus souvent avec préméditation, leur but est de communiquer à l'instant même. (...) Emis volontairement, en pleine conscience de communiquer, les signes théâtraux sont parfaitement fonctionnels. (...) au théâtre, chacun de ces signes obtient une valeur significative beaucoup plus prononcée que dans son emploi primitif. Le spectacle transforme les signes naturels en signes artificiels (l'éclair), il a donc le pouvoir d'« artificialiser » les signes.» (...) « Nous venons de dire que tous les signes dont se sert l'art théâtral sont des signes artificiels. Cela n'exclut pas l'existence, dans une représentation théâtrale, des signes naturels. Les moyens et les techniques du théâtre sont trop profondément enracinés dans la vie pour que les signes naturels en puissent être totalement éliminés.(...) », *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968 :67-68)

emocionales, estos signos podrían ser considerados autónomos e involuntarios con referencia al emisor mientras que los *artificiales*, entre ellos sensaciones y sentimientos, son voluntarios para hacer denotar la condición de los personajes de una obra. Teniendo en cuenta todo esto propone discernir un estado y una emoción que nosotros hemos clasificado en dos bloques:

Bloque 1: *el estado afectivo del emisor y del receptor de un signo.*

Bloque 2: *la emoción expuesta por el emisor o la emoción, en sí misma, experimentada o comprendida por el receptor.*³⁰¹

Discrepa entre la emoción emitida o simulada y la verdaderamente sentida. Teniendo en cuenta que para él, los signos están manejados por los actores, piensa que estos pueden estar ligados dentro de un terreno afectivo extraescénico, que va mucho más allá de lo meramente representable en el espacio espectacular. Hay que tener en cuenta en el ámbito teatral las observaciones que sobre el actor, como elemento imprescindible de la representación, hacen distintos estudiosos. Desde Diderot, a Stanislavski hablando de la condición del actor, pasando por Brecht hasta Brook y muchos más que con sus aportaciones teóricas han contribuido al análisis del arte en general y del teatro en particular.

Sabemos que en los años 30 la Universidad de Praga destaca en sus estudios el valor estético y el valor afectivo dentro del contexto sémico. Henry Elzanberg³⁰², en el 1937, pensaba que al analizar una manifestación artística habría que poner en relación lo que es *el aspecto estético y el afectivo de dicha manifestación*, para él la parte estética, de la expresividad vendría dada por el emisor y la parte afectiva pertenecería al observador-espectador, y además incluye dos fenómenos más: el

³⁰¹ Ver Kowan, T. (1992:161)

³⁰² Ver Elzanberg, H. (1937)

«animismo» y la «coloración pura y simple»³⁰³ -por ejemplo cuando decimos que un ambiente parece muy sombrío, estamos imaginando o percibiendo una escena en la penumbra, oscuridad y frialdad en todo lo que rodea al momento escénico-.

Para Roman Ingarden³⁰⁴ esas cualidades emocionales que pueda tener el signo las incluye dentro de los valores estéticos. Roman Jakobson ³⁰⁵ dice que se pueden dar distintas funciones a la vez cumpliendo un valor estético. Podemos destacar dentro de la estética la «función emotiva» -lo que llamaríamos nosotros lo *estético*- ligada al destinatario y la «función poética» ligada al mensaje. La «función fática» se encontraría en la frontera entre la sala teatral y la escena, asegurando el contacto entre el público y lo que se representa en escena y la «función metalingüística» que equivaldría al «métathéâtre o théâtre sur le théâtre» adoptando los términos de Kowzan³⁰⁶.

Con relación a las funciones de Jakobson, Kowzan habla de signos del espectáculo, para ello dice que hay unas funciones referenciales con valores estéticos –*función poética*- y con valor emotivo, afectivo - *función referencial, poética y emotiva*-.

Entre los calificativos de emotivo, afectivo y emocional Kowzan prefiere el de afectivo que engloba al goce, al placer en su campo más

³⁰³ La traducción de los términos es nuestra. « Ce serait une sorte de “coloration”, de pure «qualité » affective, simplement constatée dans l’objet, sans qu’il y ait ni manifestation sensible d’une réalité psychique vivante, ni attribution d’une âme fictive à un objet inanimé, ni états affectifs produits chez celui qui observe. Ainsi quand, d’un motif musical, nous disons que c’est un motif « triste », nous pouvons entendre par là –en plus des trois acceptions qui correspondent aux trois phénomènes précités- encore ceci : que les sons eux-mêmes, en tant que sons, présentent la « qualité » ou la « coloration » en question, sans que nous pensions à la tristesse qu’a pu éprouver le compositeur, sans que nous éprouvions nous-même et sans que nous fassions nul animisme. Autrement dit : on prétend nous citer des cas où un objet esthétique serait qualifié en termes appartenant au vocabulaire du sentiment, et où cette qualification ne s’expliquerait par aucune des trois hypothèses courantes et nous obligerait de recourir à la quatrième celle d’une « coloration » pure et simple. » *Ibid.* (1937 :pp. 221-224)

³⁰⁴ Ver Ingarden, R. (1971)

³⁰⁵ Ver Jakobson, R. (1963), recordemos que este lingüista distingue diferentes funciones dentro del lenguaje: «referencial, expresiva o emotiva, conativa o apelativa, fática, poética, metalingüística».

³⁰⁶ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a:158)

amplio. Piensa en la escritura como un signo visual puesto que se puede ver mejor la parte estética de un signo cuando se relacionan el significante y el significado. El significante es donde reside el valor estético de un signo pues es él el que sufre las variaciones estéticas y quien las dirige y en el significado es donde reside el valor afectivo.

El valor estético está constantemente expuesto ante la sociedad, cualquier signo, cualquier símbolo tiene su estética³⁰⁷. Dentro de los lenguajes en el espectáculo teatral los no verbales son un ejemplo de la conjunción de la estética y de la afectividad.

Estamos de acuerdo con Kowzan que desde el punto de vista teórico hay una complejidad subyacente entre los lenguajes no verbales -gesto, cuerpo, movimiento- o por así decirlo, entre los signos proxémicos y kinésicos y los lenguajes verbales, habría que delimitar cuál es su parte estética, afectiva.

Para Marco De Marinis³⁰⁸ la idea de comunicación teatral no es suficiente para abarcar todo lo que se da en el espectáculo, por ello, remontándose a Aristóteles (384-322 a. C) y llegando hasta Gorgias (487-380 a. C) -quien consideraba el teatro como el arte que operaba la recepción en cuatro puntos principales: gozo, miedo sufrimiento y caridad- De Marinis pretende perfeccionar la teoría de la teatralidad -el teatro desde una visión semica-afectiva-, como comunicación, al igual que si estuviera hablando de un sistema de signos de las pasiones. De Marinis propone un análisis del teatro desde el punto de vista semiológico pero donde el conocimiento afectivo y emotivo intervengan.

Estos procesos que, según él, se dan, pueden ser llamados *estéticos* dentro de la teoría de la recepción « (...) Les émotions du spectateur de

³⁰⁷ Pensamos en algo tan cotidiano, por ejemplo, como los anagramas de los coches: no sólo se ha estudiado la forma, el dibujo o el color sino que también el lugar que ocupa busca la estética.

³⁰⁸ Ver De Marinis, Marco (1986a: 175-181)

théâtre doivent être considérées, donc, comme des émotions esthétiques, (...) »³⁰⁹

El espectador padece, sufre, según De Marinis, unas *emociones estéticas* no sólo por la experiencia artística que se desarrolla ante sus ojos, sino por todo lo que conlleva los lenguajes del espectáculo. Pensamos que esto tiene similitud con lo que Kowzan llama la «coprésence» donde se reúnen *la semántica, la estética y la afectividad*³¹⁰.

Para nosotros, lo que realmente importa es tener el concepto claro de signo como Kowzan lo define *algo que reemplaza a algo*³¹¹ y que tomaremos en consideración para desarrollar nuestro trabajo. Es indiferente que abarque el campo lingüístico, el del decorado, el de la luz, el proxémico o el kinésico. No se trata de la especificidad del signo sino de la generalidad de éste la cual puede llevar a una clasificación específica. Alude a lo que expresa el emisor, el significado, y a lo que percibe el espectador, la emoción quizás, apreciando el grado de emotividad con el que el signo ha sido producido y el grado de receptividad con el que ha sido acogido; si es intencionado o si es voluntario.

El espectador tiene que determinar su condición ante el exhibición que se argumenta, tiene que rediseñarse puesto que existe una gran pluralidad escénica dentro de la complejidad; ya no puede ampararse sólo en la interpretación sino que tiene que evadirse y rodearse de todo lo que acontece a su alrededor; su visión tiene que ser tan totalizadora que incluso la risa o el estornudo de alguien puede alterar esa concentración de la escena.

Pensamos que el valor estético de un signo depende de cómo se ha producido y de muchos factores que convergen en él *la manera cómo* incidirá en *la manera qué*.

³⁰⁹ *Ibid.* p. 181. En la misma línea también podemos citar a Barras, H. (1969: 33): « On ne peut parler d'art que lorsque l'information est transmise au niveau de l'émotion »

³¹⁰ « (...) j'appellerais la coprésence, dans un signe fonctionnant au théâtre, des valeurs sémantique (ou cognitive), esthétique et affective. » *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a :159)

³¹¹ « (...) quelque chose qui tient lieu d'autre chose (...)» *Ibid.* p. 162

La gran diversidad existente en la reproducción misma de la emotividad o los diferentes registros que tiene el ser humano y la sociedad, en general, para representar cualquier cosa, hace que las configuraciones que llegan hasta los receptores³¹² produzcan unas constantes afines que respondan a *la manera de cómo me lo han presentado y la manera que yo -sujeto, individuo consciente de la realidad a la que asisto- lo veo*. Que coincidan o no las dos *maneras* –con matiz expreso en la primera- puede darse, pero en cualquier caso no hay que olvidar los factores propiamente personales, individuales de cada receptor y, por qué no, culturales, sin olvidar los emotivos, afectivos que están presentes en el momento en el que se asiste una representación.

El teatro es espectáculo y por consiguiente forma de socialización de las relaciones humanas que no implica al espectador en tanto que variante, sino en tanto que constante. Esta presencia no es alternativa, sino imperativa. Variante y alternativa es la manera de integración de los espectadores en el espectáculo teatral (...).³¹³

Descodificar mensajes no sólo es la tarea del receptor sino que el emisor tiene que sistematizar el mensaje de manera que el espectador pueda descodificarlo. Los dos –emisor y receptor- utilizarían los mismos instrumentos pero ante esto sigue habiendo muchas visiones, puntos de vista heterogéneos y análogos.

Cuando G. Latella, en su artículo «Informe semiótico de la interacción»³¹⁴ habla del emisor –como el autor- y el destinatario –como el receptor- para el hecho de la «interacción» en la fase comunicativa denomina «sujeto» al autor y «antisujeto» al destinatario.

³¹² Y con los grados que los emisores, voluntariamente, han elegido.

³¹³ *Op. Cit.* Campeanu, P. (1978:107)

³¹⁴ Ver Latella, G (1986:169-175)

En la misma línea C. Segre habla de «un circuito agrietado»³¹⁵ como interrupción dentro del esquema establecido en el proceso de la comunicación literaria.

Si nos referimos a los mensajes orales, no son los únicos que tienen y mantienen en el proceso de comunicación un valor afectivo, siempre existirá ese margen de libertad entre quién produce y quién recibe, pero no siempre está confirmado que la libertad del productor sea comprendida por el receptor.

Los signos no verbales también prodigan su *función afectiva* ante el espectador ya que éste no se siente influenciado por la personalidad del que los produce. El espectador asiste a la presentación de estos signos de manera totalmente objetiva e interpreta los valores del signo, esos tres valores -semántico, estético y afectivo- que constituyen la «copresencia».³¹⁶

Remontándonos a las investigaciones que Pilar Rubio Montaner ha realizado en el ámbito teatral debemos recordar que esta autora diferencia, dentro del esquema clásico de comunicación –emisor, mensaje, receptor-, lo que es la comunicación literaria y la oral a las que sitúa «*in absentia*» e «*in praesentia*»³¹⁷, respectivamente. Pero cuando se refiere a las acotaciones escritas, en el propio texto, advierte que sería correcto considerarlas igual que la comunicación oral, «*in praesentia*», ya que, gracias al resultado de retroalimentación que conlleva, requiere seguir la cadena comunicativa³¹⁸. Si contamos con que el fenómeno de «*copresencia*» al que nos referíamos antes³¹⁹ conlleva que los signos se encuentren «*in praesentia*» en la producción de la cadena

³¹⁵ Ver Segre, C. (1973:74 ó 1985: 27-29). Pilar Rubio Montaner denomina este concepto «*carácter diferido*» *Op. Cit.* Rubio Montaner, P. (1990:196)

³¹⁶ Traducción del término utilizado por Kowzan, T. (1992a: 159). « Les signes véhiculés par les comédiens ne sont pas les seuls à avoir une valeur affective (...) Je dirais même que les signes qui ne sont pas transmis par le corps humain –décor, éclairage, bruitage, musique en scène- s'avèrent plus transparents au point de vue de leur fonction affective, puisque l'éventuel étant émotif du créateur (...) est caché à la vue du public. (...) » *Ibid* p. 163

³¹⁷ Ver Rubio Montaner, P. (1990:196)

³¹⁸ *Ibid.* pp.196-197

³¹⁹ Traducción del término utilizado por Kowzan, T. (1992a: 159) .

comunicativa³²⁰, pensamos que existe cierta similitud entre la concepción que Pilar Rubio Montaner tiene sobre las acotaciones y el fenómeno que éstas manifiestan, el «*feedback*»³²¹, esa retroalimentación que funciona como un *búmeran* cuando hablamos del efecto que surge entre el espectáculo teatral –emisor- y el espectador –receptor-.

El arte teatral en general se aleja escrupulosamente de la elaboración del modelo utópico, por lo tanto si el espectador se detiene a contemplar provoca una disociación de lo que está en escena y de él mismo por lo tanto espectador y escena funcionan como antónimos, se enfrentan el uno al otro, puesto que la admiración y la creación no pueden ser sinónimos, no funcionan como semejantes sino como opuestos. El arte teatral no es imprevisible en el mundo de la recepción ni cuando se considera que es todo un ritual donde acontecen espectadores y representación porque lo imprevisible también tiene su fin en el teatro, hay algo obligado a ser representado por unos protagonistas y el descubrir ese algo hace constituir en el espectador un aliciente³²².

El teatro es efímero, instantáneo y es precisamente esa comunicación fugaz³²³, momentánea, la que se erige en el deber de comunicar algo al espectador. El teatro es una amalgama de signos que permiten, en esencia, algún estímulo comunicativo para crear la repulsión, la aceptación o la indiferencia hacia él. En palabras de Petr Bogatyrev: «Cette polysémie de l'art théâtral, qui la distingue des autres arts, permet à des spectateurs ayants des goûts différents et des exigences esthétiques différentes de comprendre la même pièce. » Bogatyrev, P. (1971: 526).

³²⁰ Para R. Senabre, todo estudio literario, todo análisis e investigación que se haga debe ser inherente al estudio del receptor a quien se envía sino en consecuencia «(...) desprovista de este factor la historia literaria padece una amputación importante» *Op. Cit.* Senabre, C. (1987 :16)

³²¹ Término utilizado por Pilar Rubio Montaner (1990:194). También encontramos diferentes puntos de vista sobre este mismo efecto en Aguilar e Silva (1984:202-205), Pavis, P. (2000a:262-263); Bobes Naves, C. (1987: 73)

³²² «El teatro es una manifestación estética de la necesidad de ritual. El ritual del teatro es una modalidad mediante la cual el hombre se compone una imagen de sí.(...)» *Op. Cit.* Campeanu, P. (1978:109)

³²³ Hemos hablado de la fugacidad del teatro en la página 134.

Nos reafirmamos en la necesidad de no apartar del estudio semiológico del teatro aquellos signos a través de los cuales también la representación es representación y sin los que, en el caso más extremo, sería imposible su puesta en práctica.

Roman Ingarden reflexiona sobre la importancia de dichos signos y cómo éstos ejercen su función de representación.

Les paroles prononcées par les personnages forment le texte principal d'une pièce de théâtre et les indications de mise en scène données par l'auteur, le texte secondaire. Ces indications disparaissent lorsque l'œuvre est jouée sur scène; c'est donc seulement à la lecture de la pièce qu'elles sont perçues et exercent leur fonction de représentation. Le théâtre (...) met en jeu, en plus du langage, un autre moyen de représentation: les tableaux visuels (...) concrets constitués par les acteurs et par les "décors", dans lesquels apparaissent les objets, les personnages de la pièces ainsi que leurs actions.³²⁴

Entorno a ello hay que tener muy en cuenta el papel del espectador. La colectividad se enfrenta al terreno de batalla teatral. El teatro es un elemento de comunicación. En cuanto a la proyección comunicativa que suministra el teatro, Geroges Mounin piensa que no existe comunicación ya que los espectadores jamás pueden responder a los actores. Hace algunas objeciones a la Semiología teatral apuntando que el teatro rehúsa comunicar ya que los signos del escenario no están para decir algo sino para estimular³²⁵. Partiendo de dicho supuesto pensamos que si el signo teatral de hecho estimula al espectador, algo comunicará, hay algo que se siente emisor vivo dentro de la recepción de éste.

³²⁴ *Op. Cit.* Ingarden, R. (1971 :531).

³²⁵ Ver Mounin, G. (1972), especialmente «La communication théâtrale», pp. 99-108

Recordemos que el autor dramático se divide en dos autores a la vez³²⁶: el que crea el texto dramático propiamente dicho –texto que se va a representar- y el autor de las indicaciones «narrador»³²⁷ que crea el autor para contar cosas de la historia que el diálogo de los personajes no puede expresar. Carmen Bobes también hace una distinción que flanquea la misma línea: denomina «*texto literario*» al diálogo y «*texto espectacular*»³²⁸ a las indicaciones que están incluidas en las acotaciones o en el propio texto y que sirven para esbozar una posible representación.

La recepción es el punto de partida para que el autor de la obra cree a ese segundo narrador y muestre lo que él mismo, en primera instancia, ha escrito, es lo que Pilar Rubio Montaner llama *el mostrar frente al contar*. Esta creación del segundo narrador que el autor confecciona para poder mostrar lo que quiere contar -o lo que cuenta a través de los personajes y de la puesta en escena- está supeditada a la recepción que va a tener la obra posteriormente. Si no se atendiera a este punto de la obra, evidentemente olvidaríamos esos segundos lenguajes no verbales, a esa «competencia cognitiva»³²⁹ como Pilar Rubio llama al poder que tiene el autor para hacer las indicaciones en virtud de la historia que cuenta. Dicha competencia queda un poco relegada en el autor que estudiamos, Michel Vinaver, sobre todo en la obra que nos ocupa *Nina, c'est autre chose*; pero si la tuviera realmente en todo su esplendor, sólo nos daría la facilidad para entender la conducta externa de los personajes y nos quedaría el interior de éstos aún por descubrir, sólo alcanzaríamos a tener conciencia de ello una vez representada la obra y habiéndolos visto en acción. Podemos analizarlos en la medida en la que observamos su comportamiento exterior como punto de partida para interpretar todo lo que pretenden comunicar.

³²⁶ Si consideramos que hay dos autores a la vez tenemos que considerar la existencia de dos textos.

³²⁷ Como Pilar Rubio Montaner lo califica *Op. Cit.* (1990: 194)

³²⁸ Ver Bobes Naves, C. (1987:7,25) y (1988: 52-54). También Ver Ingarden, R. (1971: 531-538)

³²⁹ *Op. Cit.* Rubio Montaner, P. (1990: 194)

Todas las acotaciones que el autor pueda realizar o todos los lenguajes no verbales que se puedan deducir del texto teatral tienen, generalmente, muchísima más fuerza en el espectador que el propio texto, no hay nada en ello de personal, nada subjetivo, la voz del autor se puede decir que se borra de ella, solamente pretende indicar cómo quiere que esa representación llegue a surtir efecto, a provocar en el espectador lo que *tiene que provocar* o lo que busca provocar en él, por eso la teoría de la recepción en este punto es bastante importante porque, como hemos dicho anteriormente, las acotaciones, ese otro texto que existe en el propio, ese «subtexto»³³⁰ o texto secundario repercute considerablemente en el primer texto ya que si ese segundo no existe o no se deduce del primero, el del diálogo teatral, no tendría la misma incidencia en el espectador-lector.

El texto dramático está rodeado por otros textos lo que Pavis llama «*intertexte*»³³¹. A veces son textos subliminales que están continuamente contribuyendo a la modificación de éste. Por lo tanto la transformabilidad ejecutada por la variación de textos no perjudica la esencia de lo teatral sino que la enriquece. Los textos pueden ser de diferente naturaleza, independientemente de la categoría a la que pertenezca –visual, cultural, político,...- el texto dramático nunca es independiente, a él pertenecen distintos microtextos o *microsignificados* que facilitan su lectura o su recepción y a su vez es un macrosistema con diferentes microorganismos que pululan por él y a los que él acoge con condescendencia y libertad.

Estereotipar la teatralidad agudiza el sentido de lo puramente retroactivo para banalizar la significación subyacente del análisis. No se puede argumentar el estudio de un texto dramático desde la generalización

³³⁰ Utilizamos el término de Francisco Torres Monreal: «Es de todos sabido que un texto literario se compone de signos lingüísticos. Ahora bien, frente a los que ensalzan desmedidamente lo lingüístico o los que lo minimizan (...) la conclusión más aceptada es que lo lingüístico, por fuerza, remite a lo extralingüístico. En esto reside la clave de la dramatización o de la teatralización, consistente en trasvasar lo lingüístico a códigos no lingüísticos. A la materia no lingüística, explícita o implícita en el texto lingüístico, es a lo que damos el nombre de **subtexto dramático**» *Op. Cit.* Torres Monreal, F (1996:118)

³³¹ *Op. Cit.* Pavis, P. (2004: 8)

sino que cada objeto de estudio se merece su atención personalizada que a veces puede ser *el colapso de muchas teorías*.

Abogamos por una visión del teatro como polifonía significativa, abierta al espectador. Según B. Brecht, el papel del espectador sería el de rellenar los huecos flotantes que le trasmite el espectáculo y llegar a la reflexión. Brecht rompe la visión unitaria que Wagner³³² y Craig proponían en el recepción de una obra dramática³³³.

Carmen Bobes también medita sobre la importancia en el proceso de comunicación dramática y sobre los signos que ella reproduce: «El proceso de comunicación dramática se logra precisamente por esa capacidad del escenario de volver significativo todo lo que aparece en su espacio. »³³⁴

La Semiología marca la importancia del género teatral al ofrecernos la posibilidad de estudiar los signos no lingüísticos. Nos dejamos llevar por O. Zich cuando en su propuesta, ya lejana en el tiempo pero de indiscutible valor, no le da privilegio exclusivo a la palabra, cualquier otro elemento que no sea éste puede resaltar dentro de la representación³³⁵.

³³² Si pensamos en la concepción Wagneriana del arte teatral recordamos que en la esencia del teatro desaparecen esos signos puramente teatrales los que nosotros hoy día designamos como signos específicamente teatrales, para Wagner no existen esos signos específicos sino que existen muchas herramientas en las que se subdivide y de las que está compuesto el enjambre teatral y que son la suma de la producción de la realización teatral. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que el fenómeno teatral no existe por sí mismo sino que necesita de otras artes para poder existir. Pero la idea tradicional del concepto teatral está basada casi siempre en lo que se llama la acción. La acción hace que la casualidad tenga que ver con el esquema de presentación; dependiendo de la intensidad o de la manera que la acción se presente ante los ojos del espectador se asistirá o no a un fenómeno específicamente teatral. Para Wagner el componente básico y elemental del teatro es la *acción* cuya puesta en práctica debe estar repleta de significación. Recordemos el concepto de *Regietheater* –teatro de dirección- y contrapuesto al concepto tradicional de *teatro de autor*. En el primer concepto se pone de relieve, en la representación teatral, más el trabajo que el director de ésta ha realizado sobre la obra que la obra en sí misma, mientras que en el segundo concepto el punto de vista del director queda más en un segundo plano haciendo que el espectador quede más asombrado por el texto que por la interpretación escénica de éste. Ver Albizu, E. (1991); Appia, A. (2004)

³³³ Ver Craig, G. (1987)

³³⁴ *Op. Cit.* Bobes, C. (1987 : 43)

³³⁵ Ver Zich, O. (1931)

Volviendo a Carmen Bobes y partiendo de la diferenciación que hicimos anteriormente entre la lectura y la representación³³⁶ de una obra dramática, entresacaremos dos procesos de escritura divergentes: las didascalias y los diálogos.

El texto dramático utiliza dos formas de expresión bien diferenciadas: las acotaciones, que son un monólogo del autor y tienen una función imperativa o al menos conativa, y los diálogos, que son lenguaje directo de los personajes y tienen función literaria.

337

El público es el receptor con más capacidad para diferenciar esas dos lecturas, ese «horizon d'attente»³³⁸ del que habla Jauss, que hace emerger en él la alegría, la tristeza, la frialdad... la catarsis.

Para hablar de la teoría de la recepción hay que hablar de la maleta que lleva consigo el espectador que es su propia experiencia³³⁹. Esta figura está asaltada por los diferentes fenómenos sociales que la atraviesan, que la hacen sentir o rechazar. Cuando el público se enfrenta a un espectáculo

³³⁶ Ver cita 273.

³³⁷ *Op. Cit.* Bobes, C. (1987 : 147). Sobre el término didascalias encontramos diferentes opiniones sobre su función así retomamos las palabras de Anne Ubersfeld (1982: 20, nota 7) en las que aporta especificidad a dicho término :« (...)le terme usuel est indication scénique, mais il est incomplet; dans notre travail (...) nous nous sommes servis du terme régie, suivant (...) le terme didascalie est plus précis et plus complet. ». En contraposición a Ubersfeld encontramos la opinión de Thomasseau en la que las didascalias «(...) ne recouvrent qu'imparfaitement un corpus composite dont les limites sont encore mal définies pour les démarches critiques qui, littéraires ou plus pragmatiquement théâtrales, hésitent à le prendre en charge et l'évacuent parfois totalement de l'analyse ou de la conception finale de l'œuvre. » *Op. Cit.* Thomasseau, J.-M. (1984b:79). Para Isabelle Vodoz «(...)les didascalies sont un matériau linguistique qui, à la représentation, n'apparaît jamais sous forme d'un dit » *Op. Cit.* Vodoz, I. (1986 : 104). Unos piensan que las didascalias forman parte de lo que es el corpus central y que facilitan la elaboración de la puesta en escena y la lectura al lector. El problema es que sean respetadas para su puesta en escena. Si el autor pretende que tengan la misma importancia que el texto dialogado o no.

³³⁸ Término que repite Jauss en su teoría de la recepción. Ver Jauss, H. R. (1978)

³³⁹ «Lo que llamamos 'obra literaria', 'texto literario', 'lector', 'autor', 'literariedad', 'recepción' o 'efecto estético', no constituyen, evidentemente, ámbitos aislados, fuera del tiempo y el espacio, sino que son producidos por el hombre de un tiempo y un lugar determinados. Por ello, no podemos soslayar un hecho evidente, como es el que las prácticas literarias constituyan prácticas históricas, y, como tales, relacionadas con lo extraliterario.» *Op. Cit.* Cáceres Sánchez, M. (1991 : 31)

hay que contar con su aceptación o su repulsa, haya o no innovación, el ojo expectante lo enfocará desde su propia experiencia cotidiana y ahí precisamente va radicar el beneplácito o la condena.

Para I. Lotman la sola presencia del espectador destruye el juego de escena no quedando aquél como mero observador sino como cómplice del acto que se desarrolla.

En el espacio lúdico no hay auditorio: sólo hay participantes. Es sabido que la presencia de un espectador destruye los juegos infantiles. En igual medida es evidente la capacidad de los juegos para activar el auditorio y arrastrarlo al espectáculo, convirtiéndolo en copartícipe (...) ³⁴⁰

Distinguimos en el espacio teatral dos secciones: el área lúdica y la sala a la que le apropiamos la significación simbólica de *antecámara* como paso transitorio donde el espectador se prepara para ser recibido por el juego escénico al cual acogerá con gran placer. En el momento en que la obra comienza, el telón, en su caso, se abre, el espectador hace que la sala desaparezca. Todo lo que prevalecía desde su posición, en principio, paciente deja de existir. Su verdad deja de ser evidente y topa con la ilusión escénica. Lo ilusorio del teatro, el «espejo distorsionante» ³⁴¹, el «Esperpento» -recordando a Valle Inclán³⁴²- que crea una realidad teatral, deformando lo auténtico para ofrecernos una imagen encubierta logrando así lo extraordinario.

³⁴⁰ *Op. Cit.* Lotman, I. (1987: 57)

³⁴¹ Calificación utilizada por Helena Sassone: «(...) quiero hacer hincapié en el carácter ilusivo del teatro, su cualidad de espejo distorsionante. Su proceder lúdico, como los niños en los juegos; la creación que supone de un modo extrarreal, a través de cuya teatralidad predominantemente significativa, alcanza justamente el sentido de lo eliminado: la realidad cotidiana, o también, del acontecimiento insólito.» *Op. Cit.* Sassone, H. (1977:12).

³⁴² Ver principalmente Valle Inclán, R.-M^a (1996) especialmente, ESCENA XII, (Max estrella). Como obras de referencia, Alberca, M. y González, C. (2002), Pedraza, B. y Rodríguez, M. (2001), Ruiz Ramón, f. (1998a); Zamora Vicente, A. (1974).

El teatro percibido como una ceremonia, donde se ponen en juego distintos valores esenciales entre ellos los de las conductas. De ese ceremonial, de ese ritual que surge en el escenario y que se le concede al juego escénico -implicando, no solamente los objetos puestos en funcionamiento dentro de él sino también aquellos seres que están asistiendo a su realización-, emerge la autodenegación³⁴³. Las cosas adquieren su valor en cuanto se niegan y esa misma negación se pondera por encima de la existencia: producir y admirar.

El teatro tiene la necesidad estética de la creación, por lo tanto esa imagen estética que crea la escena a veces llega a dominar al sujeto que la contempla, llega a existir tal conjunción entre el que recibe la información y el que comunica que se establece una operación de inteligencia múltiple.

La escena exige que haya un destinatario presente para su acción y a la vez exige de él la comunicación por medio de signos tan variables como el silencio, el aplauso, la risa, el llanto... . Es precisamente ese diálogo constante entre escena y espectador o entre espectáculo y realidad, el que hace de la acción teatral un signo. Sobre ello Thierry Gallèpe dice :

Sur la base d'une impulsion qui est le produit d'une expérience de spectateurs moyen, il est peut-être possible de dresser le catalogue des messages envoyés ver la scène. Sans doute figurant en bonne place les messages non verbaux tels que les applaudissements, trépignement, sifflements, changement de posture, manifestations kinésiques (passage de la position assise à la position debout), proxémiques (départ indiscrets), les messages vocaux (...) ou bien toute sorte de rires ou même pleurs et finalement les messages verbaux le plus souvent ou les phrastiques et ou lexique assez

³⁴³ El ritual se puede convertir en un juego que según Campenau niega su propia esencia y cuando la niega hace que surja el «valor ceremonial» *Op. Cit.* Campenau, P. (1978:108) El fin de ese ritual para él sería: «ofrecer unalibertadilusoria: el dominio potencial de necesidades aparentes» *Ibid.* p.108

restreint (bravo, bis, assez, remboursez, ...), en tout cas au regard du langage utilisé par les acteurs sur la scène.³⁴⁴

Se debe contar con la existencia de una diferencia cultural entre el público que asiste a un *espectáculo* y el *espectáculo que se pone en escena*. Muchas veces el código en el que se expresa el espectáculo no es comprendido en su totalidad por el público que asiste, esto es lo mismo que decir que el que emite el mensaje, el emisor, y el que lo recibe, el receptor, están en planos diferentes culturalmente hablando³⁴⁵.

A. Ubersfeld describe puntualmente la influencia que puede aportar la recepción de una obra dramática al espectador:

(...) de même que le rêve accomplit d'une certaine façon les désirs du dormeur, par la construction du fantasme, de même la construction d'un réel concret qu'en même temps est l'objet d'un jugement qui en nie l'insertion dans la réalité, libère le spectateur, qui voit s'accomplir ou s'exorciser ses craintes et ses désirs, sans qu'il en soit victimes mais non sans sa participation.³⁴⁶

Entre la obra teatral y el espectador hay un continuo intercambio que proporciona una correspondencia simultánea y reiterativa de los signos percibidos³⁴⁷. El espectador participa de la puesta en escena y no se mantiene dócil, conformista e indiferente con respecto al mensaje que le es proporcionado por el espectáculo³⁴⁸. En palabras de Pierre Larthomas:

³⁴⁴ *Op. Cit.* Gallèpe, Th. (1997:23)

³⁴⁵ Como hemos dicho en otro punto de este trabajo, el que crea un espectáculo, en nuestro caso teatral, o una obra de arte, adquiriendo toda la amplitud necesaria del término, intenta siempre realizarlo en base a un sistema y una codificación de mensajes que pueda ser comprendidos por los destinatarios de éstos.

³⁴⁶ *Op. Cit.* Ubersfeld, A. (1982: 43)

³⁴⁷ Ver *Ibid.* p. 41

³⁴⁸ « (...) Le théâtre laisse un rôle actif au spectateur qui se borne plus à regarder (...) qu'il profite de cette latitude d'être actif de la façon la plus facile qui soit : car le monde d'existence le plus facile est dans l'art ». *Op. Cit.* Brecht, B. (1963a:207)

«(...) Vivre le drame pour le spectateur, c'est lui porter une attention passionnée (...)»³⁴⁹ .

Volviendo a Pavel Campenau (1978:109): «(...) La coerción ficticia engendra una libertad ilusoria. (...)». El hombre tiene la libertad de crear ilusión, pero esa misma libertad hace que se convierta en necesidad, por eso a veces la necesidad reemplaza a la libertad aunque fluya en ella misma. El hombre necesita reproducir lo cotidiano para poder encontrarse libre y ejercer una independencia ficticia que proviene de esa misma represión real en la que vive. Esa opción de intentar buscar la realidad en lo ilusorio hace que coexista con lo que es opcional, tiene la elección y la decisión de adoptar una cosa u otra y ahí es donde reside su propia libertad. Para él «(...)el ritual aparece no reproducción, sino como negación del modelo social»³⁵⁰

La escena comunica. Su decir asume también convencionalmente la dimensión de un hacer³⁵¹. La representación puede aportar esa luz especial y transportar al espectador a un mundo real dentro de la ensoñación.³⁵²

Para que todo ello sea factible es necesario contar con el lenguaje que emerge del propio espectáculo³⁵³. Todo cobra sentido dentro del texto espectacular.

Nosotros intentaremos buscar ese lenguaje que rezuma del espectáculo, esos signos no verbales, en las didascalias pero también profundizaremos e intentaremos describir los sintagmas, los metatextos de

³⁴⁹ *Op. Cit.* Larthomas, P. (1993:47)

³⁵⁰ *Op. Cit.* Campenau, P. (1978:109)

³⁵¹ Ver Bettetini, G. (1987). En este artículo Bettetini aboga por la posible necesidad de una pragmática dentro de la Semiótica para que exista la verdadera comunicación.

³⁵²« (...) dans l'activité propre du spectateur deux éléments entrent en concurrence, la réflexion d'une part et de l'autre la contagion passionnelle, la transe, la danse, tout ce qui partant du corps du comédien induit l'émotion dans le corps et le psychisme du spectateur (...) ces signes théâtraux sont à la fois icônes et index, et ce que Brecht appelle le "plaisir théâtral" » *Op. Cit.* Ubersfeld, A. (1982: 51)

³⁵³ «El texto dramático recoge en las acotaciones estos efectos y el actor en escena puede realizarlos con un amplio margen de originalidad.» *Op. Cit.* Bobes, C. (1987: 18)

todos los significados de connotación que no sólo las acotaciones proponen³⁵⁴.

Atendiendo a estos presupuestos y partiendo de un escenario vacío donde las palabras y otros signos se reúnen, hemos elegido esos otros signos no porque los verbales carezcan de importancia sino porque pensamos que el teatro nació de la mímica, de la expresión corporal, de la puesta en escena... pretendemos hacer *revelar*, *evidenciar*, en una palabra *significar* esos otros signos, volver a la esencia natural e intrínseca de ese teatro que parte de sí mismo para pertenecer a un mundo totalmente inspirado por él.

³⁵⁴ En la obra de Michel Vinaver elegida para realizar nuestra investigación observaremos cómo las didascalias son escasas por lo que tendremos que apoyarnos para nuestro análisis, fundamentalmente, en el texto principal.

3.2.- Análisis. Introducción: esquema de trabajo.

Una vez que conocemos mejor donde se enclava la obra en cuestión, *Nina, c'est autre chose*, su autor, sus temas subyacentes y sus personajes, nos queremos introducir en el tema principal que encabeza nuestro trabajo como son *los elementos no verbales* dentro del *Théâtre de chambre* de Michel Vinaver, concretamente en la obra más arriba citada.

Para examinar los elementos o lenguajes no verbales en esta obra presentaremos seguidamente el esquema en el que nos hemos apoyado para realizar nuestro trabajo y que previamente hemos señalado y explicado en la parte dedicada a la metodología (esquema al final de esta introducción p. 153)

Debemos volver a apuntar la interesante experiencia que supuso descubrir los lenguajes -motivo de nuestro estudio- in situ, en la propia representación. Ante ello se nos abre otro camino posible para el análisis ya que es una ventaja el poder ver todo lo que hemos trabajado con el texto en acción, lo cual tendremos en cuenta y a lo que aludiremos siempre que nos sea necesario para ejemplificar mejor nuestras propuestas.

Pero a pesar de ello, hemos preferido partir del propio texto teatral, examinando en él todo lo relevante de esos signos ocultos que nos pueden dar la imagen de su propia representación.

En este análisis no pretendemos, en absoluto, proponer notas escénicas –esto ya lo hicimos cuando planteamos su dramaturgia que incluimos en esta tesis- sino que intentaremos estructurar los puntos que hemos considerado cruciales para desarrollar y cuyas bases teóricas-prácticas ya hemos referido en el apartado de la metodología.

Debemos contar con que a veces tendremos que llegar mucho más allá del texto, introducirnos en el hipertexto para sacar a la luz los signos que nos interesan resaltando su verdadera importancia.

Pero ¿qué es el signo para nosotros? ¿qué vertientes significativas en el ser humano aducen a su significación? Si trasladamos las posibles

respuestas al campo científico, para nosotros el signo es un misceláneo de *Semantikos* «significado relevante», *Aisthêtikê* «sensación, percepción aisthetike –sensación de la percepción= estética- y *Aisthesis* –sensación, sensibilidad= afectividad-. Dichos componentes les son imprescindibles por lo tanto son de su incumbencia a la hora del análisis.

No sólo son signos los aparentemente palpables como la luz, el sonido o el cambio de vestuario, también las conductas son sígnicas. Los signos pueden ser audibles o visibles por lo que *son* cuando están materializados de alguna manera.

Es substancial el poder buscar el referente lingüístico del signo, ya sea en las didascalias como signos lingüísticos o bien en el propio diálogo. Este referente lingüístico puede ser de naturaleza *intratextual* o bien *intrafrásico*. Esto puede ocurrir de manera *extra-textual* o bien referirnos al *metatexto*. Según delimitemos nuestro estudio observaremos grados de saturación sígnica o no, ya que gesto y palabra adquieren por sí mismos compromiso sígnico complementario.

Encontramos distintos grados dentro de los signos, artificialidad, complementariedad, funcionalidad, arbitrariedad... en ellos hay que buscar siempre la armonía y el equilibrio entre lo que es el signo en sí mismo y en lo que se transforma a partir de este proceso o lo que es lo mismo, asistir al proceso que Kowzan nombra «sémiose»³⁵⁵ por el que no sólo se tiene en cuenta la naturaleza del signo, el signo en esencia sino que se le suma su función.

Los signos en el teatro aún siendo de igual naturaleza que el origen tienen mayor fuerza y significación usados dentro del espectáculo teatral donde existe lo que se viene llamando *contexto semiótico del signo*.

Los signos pueden expresar tantos matices por separado como al mismo tiempo: deseo, complicidad, banalidad, oscilación, timidez,

³⁵⁵ Ver Kowzan, T. (1992 a :11)

desconfianza,... todos los que se quieran encontrar no sólo en el decorado, en los accesorios, sino también en los personajes.

La polisemia en el teatro hace que sea difícil encontrar unidades de significado aplicables a todas sus representaciones. Partiendo de que todo en la vida es signo trasponemos éste al arte teatral donde también todo es semiótica.

En Vinaver asistimos a una multiplicidad de signos con una doble posibilidad: revelados y conocidos por el espectador. Nos encontramos ante un *derroche signico* al mismo tiempo que ante una económica información del signo teatral donde no es necesario descubrir sino interceptar los signos cotidianos en la repetición y en la variación.

Hasta llegar a materializar un signo, en general, y el teatral en particular, se asiste a un proceso de metaforización donde se produce toda una transferencia de significados³⁵⁶. Para llegar desde los grandes signos – los *macro*- hasta los ínfimos –los *micro*- es necesario atravesar diferentes capas, diferentes estratos de significación que nos aporten la pistas necesarias para la configuración final del signo, función incluida.

Desde el conocimiento de una hermenéutica que nos ayude a interpretar y dilucidar el sentido de los signos apostamos por los signos con carácter isotópico que da homogeneidad y equilibrio al texto y representación teatrales o como Carlos Bousoño denomina «*signos de sugestión*»: «*Signos naturales, síntomas que actúan desde la propia sustancia del contenido y convergen sobre una determinada palabra cuya significación potencian, superlativizan*»³⁵⁷.

Utilizaremos el código de la escritura, que se inserta en el texto literario, para desgajar los trazos pertinentes que asumen como emblema los lenguajes no verbales y dejaremos la palabra, que se insertaría en el texto espectacular, para nuestra propuesta dramatúrgica que incluiremos al final de esta tesis.

³⁵⁶ Lo que Tadeuz Kowzan llama «transcoder», *Op. Cit.* Kowzan, T. (1992a:125)

³⁵⁷ *Op. Cit.* Bousoño, C (1976:451)

Mostramos nuestro acuerdo con E. Ertel³⁵⁸ cuando advierte que es imposible hacer una clasificación general de los signos teatrales o encontrar unidades significativas aplicables a todas las representaciones que propone Kowzan, abogando por una adaptación de análisis distinto según la representación³⁵⁹.

Es cierto que Kowzan, como señala Pavis³⁶⁰, distingue trece códigos que resumen las categorías sónicas y que ello puede dejar un gran abismo de interpretaciones que impidan ilustrar el mecanismo semiótico de cada uno de los códigos y su interrelación.

También somos conscientes de que la simultaneidad sónica hace de esos signos en la representación un nuevo texto, de que el teatro no es sólo trece códigos sino que es mucho más complejo e infinitamente variable.

Podemos insistir en que no se puede hablar de códigos generales o de todos los códigos a la vez puesto que la primera opción se nos quedaría corta y la segunda sería un trabajo indefinido; quizás sería preferible hablar de análisis parcial al igual que apuntaba Ch. Metz en su estudio sobre el lenguaje del cine³⁶¹.

Como lo que realmente nos interesa en este punto son los lenguajes no verbales, necesitamos esquematizar nuestras exigencias al texto para que éste nos produzca resultados y valoremos qué cuantía infinita de posibilidades nos puede aportar su interferencia semántica en el análisis del signo.

Tenemos mucha información sobre el contexto por medio del texto no por medio de las didascalias y el análisis de este contexto nos puede ayudar a entender mejor el texto.

³⁵⁸ Ver Ertel, E. (1979:168)

³⁵⁹ Ver Kowzan, T. (1968:69)

³⁶⁰ Ver Pavis, P. (1975:247)

³⁶¹ Ver Metz, Ch. (1973a:129-143)

Somos conscientes de que realizaremos otro texto sobre diferentes textos ya aportados pero intentaremos que nuestro análisis sea lo más operativo posible.

A continuación indicamos nuestro esquema de trabajo:

ESTUDIO DE LOS LENGUAJES NO VERBALES				
VISUALES				
AUDITIVOS	CONFIGURA LA ESCENA	O I R	ACÚSTICO *Voz *Ruido * Música	CAMBIANTES O NO INTERRELACIONADOS
	CONFIGURAN EL HABITAT DEL PERSONAJE	E S T A R (Escena)	ESPACIO DECORADO *Accesorios LUZ	
	CONFIGURAN AL PERSONAJE	S E R (Cuerpo / existencia)	A P A R E N T A R (Fisonomía/ aspecto)	
			CAMBIANTES - INTERRELACIONADOS	CAMBIANTES O NO

3.2. 1.- SER

Hablar de movimiento, gesto o lenguaje kinésico y proxémico es hablar del cuerpo y por excelencia del teatro. Aunque la palabra por sí misma está ligada a la escena, ésta sin gesto y movimiento perdería bastante eficacia ya que se expande en comunión perfecta con el cuerpo, el existir de alguien o algo, el ser.

El cuerpo es el espacio donde la vía de lo espiritual y anímico protagonizan un valioso sustento de perturbación.

Para nosotros el cuerpo debe ser *descifrado* en su totalidad y a la vez *ilustrado* para que emita algo. Es de lo que partimos para poder explicar o interpretar el resto. Su inexistencia podría desconfigurar el resto de lenguajes escénicos. El decorado, la luz, el sonido, el espacio, el vestuario... no tendrían el referente por el cual existen. *Ser* permite que el resto *sea*, que el resto viva y permanezca por necesidad y preponderancia del primero.

La palabra necesita del gesto para poder comunicar mucho más allá de las propias emisiones fónicas; necesita de lo kinésico y proxémico para que se realice visualmente y que el interlocutor pueda captar de manera palpable la carga sígnica de sí misma, como apunta Cohen (1956:68): «Le langage parlé s'accompagne normalement de mouvements visibles.»

Abogamos por el gesto como movimiento expreso, quizás el primero en comunicar, mucho antes que la palabra, aunque ésta sea a la que se suele dar mayor relevancia a la hora de descifrar un mensaje³⁶².

El gesto, el desplazamiento puede acompañar al texto o simplemente ser figurativo, sólo aparecer como tal para rellenar un espacio ubicando la kinésia y la proxemia ante el espectador como parte imprescindible de la representación en una obra teatral.

³⁶² *Op. Cit.* Alain (1931:474): «(...) Le geste, ce langage universel mais déchu de son rang de langage para la prépondérance du langage vocal (c'est là un grand fait humain, qui est de tous les âges de l'histoire) (...) » p.7 (version electrónica)

Donde mejor vemos que el gesto es tan importante o más que la palabra es en la vida diaria donde es *pleno*. El caso más corriente se da, por ejemplo, cuando comenzamos una frase y no la acabamos verbalmente sirviéndonos de algún gesto para finalizarla. Hay que partir de la importancia del gesto en el comportamiento comunicativo del hombre. Una vez aceptado como parte integrante de la comunicación, y a veces imprescindible, podremos aceptar la importancia que tiene dentro del teatro. No tenemos nada más que pensar, por ejemplo, en el teatro oriental como arte del espectáculo gestual. En él los movimientos de cualquier tipo son esperados y están rigurosamente reglamentados. El espectáculo teatral necesita del gesto para realizarse por lo que pensamos que el dramaturgo debería tenerlo muy en cuenta³⁶³.

El gesto banal en la vida cotidiana puede adquirir en la escena reacciones y signos diferentes mientras que en la vida diaria pasaría desapercibido.

Al lenguaje hablado acompaña uno visible, éste último completando, analizando e incluso contradiciendo al primero. El mensaje oral también se ve acompañado de emociones como el llanto, la risa, las respiración,... además de la potencia o volumen, el tono, la precipitación o la contención de las palabras, todo ello también aporta una información más amplia y complementaria en cuanto al contenido del mensaje así como nos puede hacer percibir informaciones que influyan en la comprensión de éste. Ello englobaría desde los movimientos más tenues e inapreciables e inconscientes hasta los faciales y más conscientes. Se establece una fuerte alianza entre lo kinésico, proxémico y paralingüístico considerados como los aspectos más sobresalientes de la comunicación verbal. Cuando hablamos de comunicación paralingüística hablamos de

³⁶³ *Op. Cit.* Larthomas, P. (1993:84): «(...) Tous ces éléments corporels et gestuels s'associent aux éléments proprement verbaux pour les compléter ou les remplacer et permettre finalement aux hommes de se comprendre "à demi-mot" (...). Et c'est l'union de tous ces éléments à la fois si différents et si proches que naît pour l'homme la parole. »

códigos que esclarecen y explican cualquier exégesis específica dentro de la manifestación lingüística.

Con referencia a la posible representación de una obra teatral y en ella para el actor, el gesto tiene tanta importancia como la palabra. A propósito de ello citamos las palabras de J.L. Barrault en sus comentarios sobre *Phèdre* de Racine cuando apela a la unión sistemática del gesto y la palabra en la interpretación de un actor:

L'art de l'acteur est composé à la fois de l'art du geste et de l'art du verbe, appelés communément la mimique et la diction. La mimique s'adresse à la vue, et la diction, à l'ouïe. L'acteur dans son jeu, doit arriver à la synthèse du geste et du verbe (...) ³⁶⁴

En cuanto a la anotación de los gestos en una obra dramática, plantea serias dificultades ya que es prácticamente imposible que un dramaturgo anote todos y cada uno de los gestos posibles a una frase, además de que nos es difícil, a veces, expresar ciertos gestos, movimientos o actitudes que puedan formar parte de una réplica. Por ello, ante cada réplica un mismo autor puede ver representado un gesto diferente en distintas representaciones. Concerniente a esto Larthomas opina que esta parte importante del texto, como serían las acotaciones de los gestos o movimientos, varían según tendencias, pero sobre todo señala que desde el siglo XVII, los autores dramáticos tienden a indicar más los gestos. Contraponen Molière a Feydeau el cual anota rigurosamente y con extrema minuciosidad el movimiento o las actitudes de los personajes, cosa que es escasa en el teatro del primero, Molière. Larthomas distingue dos formas de precisiones escénicas: « (...) celles que l'auteur nous donne lui-même en dehors du texte et celles que fournit le texte lui-même. » (*Op. Cit.* 1993 :87).

³⁶⁴ *Op. Cit.* Barrault, J.-L. (1946:47).

Dentro de las dos obras que componen el *Théâtre de Chambre* asistimos a dos versiones:

a) en *Dissident, il va sans dire* las acotaciones son escasas y escuetas, prácticamente hay que deducirlas en su mayoría por el diálogo.

b) en *Nina, c'est autre chose* ocurre lo contrario. A diferencia de la obra anterior el autor se preocupa por evidenciarlas. Aquí las acotaciones son más abundantes, algunas más clarificantes, pero a pesar de ello también las hemos obtenido en conjunto del propio diálogo.

En este apartado no sólo hemos incluido los gestos propiamente dichos sino también los movimientos, los desplazamientos, contactos, todo lo que pueda dar lugar al juego escénico, esté o no en consonancia con la palabra. Insistimos en ello puesto que lo que impera en Vinaver es el desfase banal entre réplica y réplica, todos los pensamientos se entremezclan y encontramos por norma el que la réplica de un personaje no tiene nada que ver con la conversación común.

Para terminar esta introducción al gesto y el movimiento queríamos apuntar que éste vive en consonancia con el efecto que produzca. La palabra *efecto* tiene gran valor teatral. Para que éste exista el espectador tiene que ser impresionado por mediación del *juego escénico*: los gestos adquieren carisma de *efectos* en el momento en el que el *juego escénico* contribuye a que éstos no sean escenificados al igual que en la vida cotidiana, ordinaria, sino que tomen su relevancia y su propio valor.

La verdad de la vida no es la verdad del teatro aunque estudiemos el *Théâtre du Quotidien*. El gesto de la vida real toma su significado tal y como acompaña a la palabra necesaria. En el teatro la estética no se olvida nunca.

Cada obra teatral requiere que sus gestos estén explicitados por el diálogo, por las didascalias o tengan que ser descubiertos –y redescubiertos- por el director o el lector. En esta ocasión queremos volver

a recordar algunas palabras de Barrault sobre cómo el lenguaje de los gestos mantiene su propia autonomía:

(...)se concentrer avec le langage vocal que l'auteur a composé. Tout comme le langage parlé, celui du geste a sa syntaxe et sa métrique. Le geste, transposé, et aussi éloigné du geste ordinaire que la danse. A trois gestes correspond toujours un seul geste qui le renferme tous les trois (...) Le langage plastique (...) constitue (...) la révélation secrète, souterraine, subconsciente de l'action.³⁶⁵

Como hemos referido antes, en la obra que nos ocupa la abundancia de acotaciones es notoria si la comparamos con *Dissident, il va sans dire*. También debemos apuntar que nuestro análisis ha sido más complicado ya que existe un cambio escénico más amplio y más movimiento, quizás la incursión del personaje de Nina y, sobre todo, su carácter completamente kinésico, hace de esta obra que los gestos y el movimiento estén en constante ebullición.

No obstante hemos intentado entresacar el mayor número de ejemplos posibles y encuadrarlos en distintos bloques; esto no quiere decir que aquellos que podamos encasillar en un solo bloque no formen parte de muchos más, y así lo haremos constar.

a) Comida

El comer, hecho que se repite constantemente en esta obra, también ocupa parte del movimiento y gestos de los personajes. Desde la preparación de ésta hasta su consumición se evocan constantes gestos y movimientos que deducimos en su mayoría del diálogo; aunque debemos

³⁶⁵ *Ibid.* pp. 68-69; 200.

apuntar que ciertas didascalias distributivas, separando unas escenas de otras, nos aportan cierta información sobre el tema que se desarrollará.

Así la escena «I-L'OUVERTURE DU COLIS DE DATTES-»³⁶⁶ nos indica la acción de apertura de una caja que contiene dátiles y cuyo gesto y movimiento ejemplificamos con las palabras de Charles:

Escena I, pág. 31

Charles- Le côté à ouvrir c'est ici³⁶⁷

La referencia gestual la hemos hecho constar por medio del subrayado – «(...)ici(...)», aquí habría no sólo el gesto de señalar la apertura sino el proxémico para poder acceder a ella. En este caso el significante es lo que representa en la realidad: una caja de dátiles. Mientras que el significado, el concepto de la existencia de esta caja, suponemos que en mitad del salón, el valor afectivo que representa nos lleva a la experiencia vivida por Sébastien tiempo atrás y que viene a su memoria anualmente por el recibo de la caja de dátiles. Es un signo totalmente motivado por el acontecimiento, la aparición de la caja en la primera escena provoca en los personajes los movimientos y gestos oportunos para su aceptación, el elemento exterior ligado al valor estético *representacional* y al valor afectivo que hemos llamado *interioricional*. El destinatario del envío no es virtual sino creado referencialmente por el autor aunque podemos hacer constar cómo el receptor de la acción no tiene que llegar a interpretar el objeto como el receptor-público virtual para el que fue creado ya que el lector tendría constancia del objeto desde el primer momento que procede a la lectura de la obra mientras que el receptor-público tendría que interpretar la apariencia de este objeto frente

³⁶⁶ A partir de este momento, todos los ejemplos del texto están extraídos de Vinaver, M. (1986), en este caso pág. 31. Haremos referencia a la escenas y a las páginas de donde han sido tomados.

³⁶⁷ El subrayado es nuestro.

a otros que al mismo tiempo aparecerían en escena y junto a distintos signos simultáneos a este mismo.

Escena I, pág. 32

Charles- Et jamais un mot dedans ? Son nom son adresse c'est toujours la même? C'est quelque chose une fidélité

En este segundo ejemplo donde aún Charles continúa hablando de la caja de dátiles observamos a través de sus palabras cómo puede estar examinándola, buscando algún dato nuevo del o de la remitente. Hemos subrayado lo que para nosotros serían las palabras clave que nos revelarían movimientos y gestos «(...)dedans(...)» la cual nos indicaría que rebusca dentro del paquete algún indicio de novedad y «(...)la même(...)» como respuesta a esa búsqueda infructuosa, en el exterior e interior del paquete.

La segunda escena –«II. LE RÔTI DE VEAU AUX ÉPINARDS³⁶⁸»- abarca desde la preparación de dicho plato hasta la consumición de éste. Los signos extraídos vienen de la mano de los dos hermanos, Nina aún no se encuentra con ellos por lo que pensamos que, como hábito, los movimientos y gestos funcionan repetitivamente ya que todavía no necesitan demostrar ni demostrarse nada, sólo ejecutan automáticamente junto a sus quehaceres y banalidades. Quizás el personaje más alterado por su intención de que Nina vaya a vivir con ellos sea Charles y evidenciamos, por ejemplo, por medio de sus palabras esa intranquilidad por conseguir el beneplácito de Sébastien en esta cuestión. El movimiento y gestos no se cuestionan en absoluto para el lector en esta escena ya que aunque Vinaver consigue llegar hasta su más álgido banalismo, sus palabras son por sí solas representaciones sígnicas. Preparan la comida y se disponen a comer.

³⁶⁸ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1986:33)

Muchos comentarios alrededor de la acción vienen a desembocar en los cotidianos movimientos en la cocina, poniendo la mesa y comiendo. Las espinacas y la carne signos presentes de la cotidianidad, significantes necesarios para sobrevivir y al mismo tiempo componentes de gestos y movimientos advertidos por el diálogo. Proximidad de los dos hermanos, de la comida y del recuerdo de la madre por mediación de las recetas de ésta.

Escena II, pág. 33

Charles- (...) c'est les vrais épinards de l'ancien temps ça
pág. 34

Sébastien- Les premiers épinards frais de l'année (...)

Charles- Le rôti de veau aux épinards

Charles con su afirmación intencionada y motivada por los posibles movimientos de la acción –terminar de preparar la comida, poner la mesa, e incluso deleitarse con el sabor de aquel «rôti» matriarcal con añoranza- se asegura de que está en lo cierto y de que Sébastien ha realizado bien la receta.

Escena II, pág. 34

Sébastien- C'était le plat du mercredi je les ai hachés à la main

Con esta intervención de Sébastien, subrayamos el verbo en *passé composé* que nos remite «aux épinards» y que indica unos movimientos previos a la escena en sí misma: o bien las ha cortado y preparado en escena, o las cocina habiéndolas preparado anteriormente sin que el público ni el lector tengan que identificar este referente, elemento exterior

y ligado al signo, sintiéndose verdaderos destinatarios con efecto intencional de un emisor sígnico y con toda la carga de *creador* a sus espaldas.

Escena II, pág. 34

Sébastien- (...) je me demande si j'ai choisi la bonne casserole

(...)

Charles- (...) tu peux me resservir (...)

pág. 35

Sébastien- Encore un peux tu veux ?

Con estas últimas réplicas de los dos hermanos nos adentramos en lo que es realmente la comida. Sabemos que están comiendo tanto por la duda que pesa a Sébastien si ha hecho una buena elección o no del recipiente en el que ha cocinado como por la demanda de Charles que quiere *repetir*. Comen, comentan, beben y disfrutan de su momento. Instante natural sin ambigüedad alguna y donde el simple gesto de coger una copa de vino, servir la comida, y comer al mismo tiempo que hablan pueden producirnos, desde niveles intra textuales, una representación referencial en toda regla y un valor estético, a preservar, por el funcionamiento dinamizado y la gesticulación de las manos, la boca, las miradas y la comunicación armónica y equilibrada.

Pero no sólo la vista de la comida o la preparación de ésta pueden provocar ciertos movimientos o gestos en los personajes, también el olor puede suscitar cualquier gesticulación con el rostro apoyando las palabras.

Escena VI, pág. 43

Nina- Quelle odeur délicieuse ça vous prend vraiment aux narines

En este ejemplo Nina le da realmente el significado arbitrario que supone *oler a comida* y que definirá el gusto por ella. Es evidente en ella el simple gesto efectuado con la nariz -en una aspiración larga- para percibir por el olfato lo que más tarde apreciará el gusto.

Escena VI, pág. 44

Sébastien- Vous n'avez pas faim ?

Nina- Je meurs

Charles- À table

A la simple orden « À table » precedida de la pregunta correspondiente y la contestación tan expresiva de deseo, proceden movimientos y gestos de consumición. Mucho antes, en la misma escena, Charles expresa la intención de comer o al menos recuerda que ya va siendo hora de comer. « Charles- Sébastien on pourrait manger ». Pero ¿por qué se dirige sólo a Sébastien? ¿No hace partícipe a Nina del momento? Desde el comienzo de la obra es el hermano mayor, Sébastien, quien prepara siempre la comida, es él quien se maneja en la cocina y el que permite, de vez en cuando, al resto introducirse en ella para echarle una mano. El gesto de dirigirse sólo a él con sus palabras no excluye del momento que llamamos *accional* a Nina, la incluye puesto que también forma parte de la escena pero la intención de Sébastien no es llevar a cabo una escena normal, como todos los días, sólo quiere que Charles hable con Nina para que ésta se vaya por lo que vemos que con estas palabras

Charles intenta en todo momento desviar la atención de su hermano hacia la primera opción que tenían al comenzar.

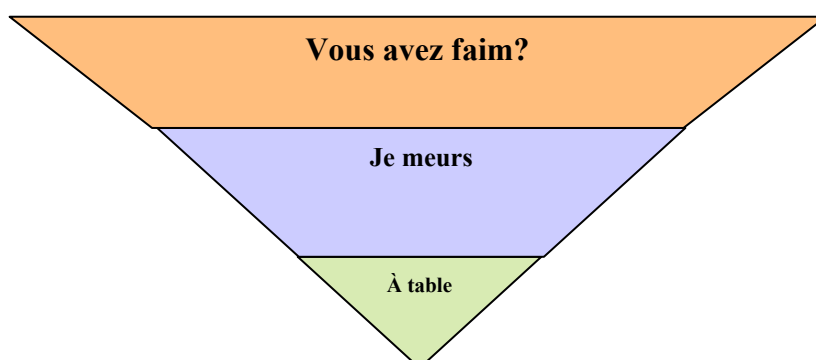
Las tres réplicas generadas por los tres personajes de la obra conforman una pirámide invertida que describe todo un proceso kinésico y proxémico que se administra en tres fases dinámicas:

1ª pregunta intencionada con proximidad ilustrativa hacia los otros personajes. Carácter amplio de la cuestión en sí abarcando cualquier posibilidad como respuesta.

1ª respuesta breve pero con una gran condensación de significado y cuya imagen o significante vendría dada por la intensidad que presenta el verbo «mourir» acompañada del gesto sintomático de desvanecimiento – aquí intervendrían la cabeza, los labios intensificando la respuesta y alargando la parte fónica del vocablo, [mœ:r]. Identificación semántica menos amplia que la anterior y que da paso a la tercera, la más sencilla, escueta y directa.

3ª resolución de la acción: el fin último de la escena es comer por lo que intuimos la preparación de la mesa y consumición del alimento que tanto anhelan los tres personajes.

Esquema 1



Con estas tres réplicas acaba la escena rematando todo un cambio dinámico en el decorado que hasta ahora había permanecido estático - punto que comentaremos en el epígrafe correspondiente del presente trabajo-.

Las tres réplicas finalizan todo un ritual de permutación que ha llevado a los tres personajes al frenesí de continuos movimientos y gestos de renovación decorativa lo que reflejarán en el propio rostro y cuerpo. En este caso la proxémica actúa como símbolo de reconciliación entre la nutrición y el espacio de la misma manera –como veremos más adelante- que un nuevo espacio entrará en comunión con sus vidas.

Anteriormente el poner la mesa, el cocinar era todo un ritual que rememoraba en todo momento la figura de la madre pero a partir de aquí la alegría y el júbilo se instala en sus movimientos y en su espacio nutricional y por ello el querer aproximar sus cuerpos es totalmente signo de recuperación e imagen de lo afectivo.

Escena IX, pág. 50

Sébastien, allongé, et Nina, assise, épluchent les haricots.(...)

Como siempre y hasta ahora, Sébastien se ocupa de la cocina pero en esta ocasión permite a Nina ayudarle. La acotación hecha por el autor configura desde un primer momento la posición que adoptan los dos personajes volcando todo el movimiento en las manos con las que preparan las judías.

Escena XII, pág. 56

Nina- C'est bon cette purée

Charles- J'ai ajouté une cuillère de crème fraîche

El elogio del trabajo culinario embarca a los personajes en una preparación-degustación. El significante sigue siendo la comida pero el significado ya ha cambiado así como sus vidas. Charles se ocupa también del quehacer culinario y perfecciona aún más los procesos. En la expresión de Nina que hemos subrayado –«C'est bon (...)»- subyace un incipiente movimiento vocal que le llena de placer a la hora de saborear el «puré».

Escena XII, pág. 57

Nina- Elles se fondent dans la bouche

Los dátiles vuelven a ocupar una parte importante de la última escena de la obra así como lo hicieron en la primera. Su reincursión apela al ya manoseado tema del recuerdo en la vida de Sébastien pero para Nina el volver a saborearlos en su *boca* donde se *deshacen* al mismo tiempo que expresa su placer al respecto impregna en la escena no sólo un aire fresco frente al recuerdo obsoleto y anual que representa para los hermanos – sobre todo para el mayor- sino que, para nosotros, hace de esta escena todo un himno a la sensualidad característica en Nina a la hora de hacer bailar el fruto dulce en su boca.

b) Actitud

En el amplio tema que pudiera abarcar la palabra *actitud*, desglosaremos los siguientes aspectos actitudinales:

b.1) Sensualidad

b.2) Ternura

b.3) Sarcasmo - Burla

b.4) Embriaguez

b.1) Sensualidad.

Escena I, pág. 31, 32

Sébastien- Elle avait de petites clochettes accrochées à ces
braçalets à son collier (...) Elle avait un long collier qui faisait
le va-et-vient sur mon ventre

(...)

Sébastien- Elle m'avait dit de me mettre sur le dos elle s'était
mise sur moi à cheval avec ses grelots au pied du palmier ses
seins qui étaient pointus (...) j'enlevais mes mains de ses
seins je les posais sur ses fesses ou bien je laissais une main
sur une fesse et j'enfonçais l'autre main dans la fente de son
cul (...) Elle m'avait mordu les deux oreilles jusqu'à au sang
(...)

Sébastien describe apasionadamente las noches de amor que tuvo hace años en Túnez y que rememora cada año. Para nosotros sus palabras deben de ir acompañadas de todo un cúmulo de gestos y movimientos porque, como hemos hecho resaltar por medio del subrayado, desde que comienza la descripción física hasta que termina de relatar el momento, se

perpetra una serie mímica y gestual continuada que contribuye a hacer de esta escena toda una plataforma kinésica y donde la proxemia se evidencia en el propio acto amoroso. El *ser* conlleva la existencia del cuerpo en toda su amplitud –como hemos dicho al principio de este apartado- y concretamente esta parte de la primera escena contribuye a que el cuerpo –en este caso dos cuerpos- se fusionen intensamente en un proceso en el que la sensualidad es la manera más propia de acercamiento.

En esta misma escena en la que Sébastien se encuentra mucho más relajado que su hermano se nos presenta, ante todo, leyendo el periódico. Intercala la historia que en esos momentos rememora para contársela a Charles al mismo tiempo que lee la prensa cotidiana y cuenta lo que ocurre en el resto del mundo. El movimiento que puede ejercer en este momento ojeando el periódico vendría acompañado del consiguiente gesto comentando las noticias que aparecen, al mismo tiempo que va pasando las hojas y su mirada asciende y desciende observando el papel²⁰⁹.

b.2) Ternura.

La ternura viene dada siempre por el personaje de Nina que en ciertos momentos de la obra toma las riendas de la coquetería y del amor. Los signos que lo ejemplifican son aportados por medio de acotaciones y diálogo.

Escena IV, pág. 38

Sébastien- (*s'assied dans le fauteuil*) Eh bien barre-toi la petite

Nina- (*s'installe sur les genoux de Sébastien*) ça sera pas si facile que ça

²⁰⁹ Dicho accesorio será comentado en el apartado dedicado al caso.

(...)

Nina- De m'habituer à vous (...)

(...)

Nina- (...) si tu me disais une petite chose gentille ? Je ne te plais pas un peu ? Alors pourquoi tu ne le montres pas ?

Como podemos ver en el ejemplo anterior, la ternura para Nina es un medio más para poder acercarse a Sébastien sin sentirse rechazada. Desde la aparición de Nina en la obra, el personaje de Sébastien intenta tener el menor contacto físico con ella interponiendo entre ellos dos una cierta distancia y con la que limitan la comunicación sólo a situaciones forzadas. Ella intentará por todos los medios que ese espacio que queda latente entre ellos dos vaya disminuyendo poco a poco al mismo tiempo que se siente aceptada por él. Entre estos dos personajes se dibuja todo un proceso de acercamiento tanto físico como mental. Los dos se aproximarán lentamente y conforme la obra avanza su estructura comunicativa desembocará en una transmisión mucho más fácil y más fluida totalmente contraria a la del principio, más tensa y compleja.

Escena IV, pág. 38

Elle enlève, un à un, tous ces vêtements.

Nina sigue sentada en las rodillas de Sébastien. Inmediatamente después, el autor hace esta pequeña acotación indicando cómo se desnuda. Entendemos, anterior a ella, que Nina se levanta y se coloca delante de Sébastien para realizar el desnudo; acto fácil para este personaje por su carácter y por su valor kinésico absoluto, el desenvolverse por la escena sin ningún pudor ante los ojos expectantes de los demás personajes, sobre todo de Sébastien que siempre aparece como el más sorprendido, lo que se reflejará asiduamente en su rostro. Nina es un personaje que está siempre

en una completa ebullición y que necesita no dejar de moverse, de gesticular y de inventar en escena. Es, como hemos referido anteriormente en otro apartado de nuestro trabajo²¹⁰, la frescura personificada pero no en el sentido de *insolencia* sino en el de *metamorfosis*, de aire fresco, inesperado, joven.

Escena IV, pág. 39

Nina- (...) allez me chercher le grand châle de votre maman enveloppez-moi dedans (Sébastien exécute) je suis bien(...)

Una vez desnuda Nina pide a Sébastien que vaya a buscar el chal de su madre y le ruega que la envuelva en él, de ahí que exista sólo indicaciones didascálicas en el hecho de envolverla, «(...) (Sébastien exécute) (...)» además de expresar que ya se encuentra envuelta en él «(...) je suis bien (...)» siendo localizada en el diálogo la acción de buscarlo por medio del imperativo de Nina «(...) allez me chercher le grand châle (...)»²¹¹.

Como podemos observar los movimientos y gestos de los personajes se producen en tres pasos:

1º orden: Nina dispone que Sébastien tiene que ir a buscar el *chal* de su madre.

2º ejecución: Sébastien cumple el mandato sin poner objeciones.

3º valoración: Nina, una vez envuelta en el chal, expresa su opinión.

En todo este proceso kinésico, donde Nina es la que acoge los movimientos, es la única vez que la intuimos expectante e inmóvil, el referente constante es la idea designada –el chal- cuya proyección escénica se complementa con el significante de trascendencia estética, envolverse o tapar su desnudo, y con el significado de manejar libremente una

²¹⁰ Concretamente en el epígrafe titulado: *Abordar Nina, c'est autre chose: todo y todos*

²¹¹ Ejemplos *Op. Cit.* VINAVER, M. (1986:39, escena IV)

situación y demostrar que puede llegar hasta donde desee puesto que Nina llega a dominar cualquier circunstancia que se proponga.

Escena VI, pag. 43 y Escena XII, pág. 53

«Nina- Un baiser Sébastien (...)»

La simple costumbre de dar un beso a su llegada a la casa hace que se convierta en un tierno movimiento proxémico por parte de Nina.

Como curiosidad queremos destacar que el hecho de pedir el beso lo hace casi siempre²¹² a un mismo personaje, Sébastien, estando Charles presente, lo que suponemos no es rechazo hacia éste último sino que la acción se efectúa con él antes de que sea demandada a Sébastien.

b.3) Sarcasmo - Burla-

El sarcasmo viene dado de la mano de Sébastien que con la actitud de Nina ante su desnudo espontáneo, antes de su supuesta partida, expresa una opinión obvia ante el desparpajo que la chica posee al desnudarse delante de los dos hermanos como última reafirmación antes de su supuesta partida.

Escena IV, LE CHÂLE, pp. 38-39

Elle enlève, un à un, tous ses vêtements.

Charles.- Pourquoi tu te déshabilles ?

Sébastien.- J'ai l'impression qu'elle n'est pas en train de partir

²¹² Apuntamos *casi siempre* pues en sólo una escena –escena IX. LA PARTIE DE CARTES- Nina se dirige directamente a Charles para demandarle el saludo acostumbrado: “Nina.- Un baiser/ (...) Nina.- Tu ne m’embrasses pas?” *Ibid.* pág. 50

Nina y Charles imitan delante de Sébastien a su jefe. Por lo tanto, aunque el autor no lo indica, debe haber por parte de estos dos personajes ciertos gestos, movimientos o mohines, por qué no, que aduzcan a una clara representación burlesca de cómo actúa éste ante los clientes y trabajadores. Complicidad entre estos dos personajes que comparten ámbito laboral y opinión unánime sobre sus jefes.

Escena IX, pág. 50

Nina- Bon Dieu de merde Charlie tu t'endors Charlie la cliente (...)

Charles- (...) bordel de merde

Sébastien- Il dit ça devant les clientes ?

Nina- Bon Dieu de merde il chuchote ça dans l'oreille mais tout le monde entend

b.4) Embriaguez.

Charles ha sido despedido del trabajo, llega a casa borracho. El no mantener el equilibrio posiblemente lo haga tambalearse y hablar con lengua estropajosa, actitud que más que enfado provoca en el resto risa y ternura.

Escena IX, pág. 50

Nina- Tu ne m'embrasses pas?

Charles- Un poivrot ça n'embrasse pas les dames un poivrot ça a mauvaise haleine (...)

Escena IX, pág. 51

Nina le saisit, lui enlève sa canadienne, ses chaussures.

(...)

Charles- (...) (Nina a été chercher un seau d'eau, elle le renverse sur la tête de Charles)

Nina le ayuda a encontrarse mejor quitándole el abrigo – posiblemente Charles permanezca de pie y los zapatos –desplazamiento hasta una silla o sillón para poder proceder a ello y que no caiga- así como volcándole un agua por encima –desplazamiento de Nina hacia alguna parte de la casa para ir a buscar el cubo con el agua; vuelta a escena y proceder a ello- esto también provocará un signo de gran sorpresa no sólo en Charles que recibe el agua sino también posiblemente en Sébastien que no esperará la reacción de la chica.

c) ENTRADA/SALIDA – LLEGADA/PARTIDA

La entrada y salida de escena viene descodificada por medio de:

c.1) acotaciones, reclamando directamente el movimiento, ya sea en medio de la intervención de un personaje, o al principio o final de ella y cuyos verbos representativos son «entrer» y «sortir» en cursiva:

***en medio de la intervención:**

Escena IV, pág. 37

Nina- Toi aussi depuis que (...) (entre Sébastien)(...)

***al principio de la intervención:**

Escena V, pp. 40-41

Entre Charles

(...)

Nina entre

Escena VI, pág. 43

Nina entre

*** al final de la intervención:**

Escena V, pp. 39, 40

Nina sort

(...)

Elle sort

Escena IX, pág. 50

(...) Charles est entré.

Escena X, pág. 53

Nina sort

c.2) del propio texto, constatada por medio de títulos de escenas, por el mismo diálogo o por acotaciones mediales.

Escena III- L'ARRIVÉE-, pág. 36-37. Llegada de Nina.

Charles- Oui viens par là pose ton cabas

(...)

Sébastien- Mais posez vos affaires

Esta es la primera escena en la que aparece el personaje de Nina, es su llegada a casa de Sébastien y Charles. Todos los movimientos de la protagonista están dirigidos por los dos hermanos por medio de indicaciones como «(...) par là (...)» «(...)pose(...)», «(...) posez vos affaires». No es la primera vez que Nina visita la casa pero sí es su entrada como miembro de ella esto la muestra reticente a la hora del acceso, la efectúa con cautela y mesura quedando sorprendida ante la situación.

Escena IV, pág. 37-38. Amago de partida por parte de Nina.

Nina- C'était bien j'ai vraiment aimé ces jours je vais repartir

Charles- Tu vas repartir ?

(...)

Charles- Nina s'en va ?

Nina ha pasado algunos días conviviendo con Sébastien y Charles pero al no sentirse aceptada por Sébastien decide partir. Para nosotros toda la carga semántica del desplazamiento está incluida en la utilización de los verbos de movimiento “repartir” y “s'en aller”. El significado proxémico es bastante relevante pues la actitud de Nina indica alejamiento, tanto espiritual como físico de los dos hermanos mientras que, en nuestra opinión, su intención es lo opuesto, el acercamiento.

El signo de partida, cargado de valor afectivo e influyente en el ánimo de sus personajes, es la táctica perfecta que utiliza la chica para quedarse. Para nosotros, el amago de partir que impera en esta escena está totalmente *motivado* y *artificializado* por uno de los personajes, Nina. No

existe polivalencia ante la elección del principio de despedida sino más bien ambigüedad en todo lo que elabora el creador del mensaje, Nina, y el destinatario intencionado de éste como son los dos hermanos aunque quizás más arbitrario en Sébastien que en Charles.

Escena V, pág. 39.

Nina- Toute neuve on dirait

Sébastien- Oui

Nina- C'est une belle valise en tout cas

(...)

Nina- Qu'est-ce que vous avez mis dedans ?

Sébastien ha hecho su maleta. Su partida quedará frustrada, tan sólo permanecerá en escena la intención. Nina deshace la maleta y con ello vuelve a protagonizar el momento más cambiante e interrelacionado entre movimientos significantes y gestos emocionales.

Escena V, pág. 40.

Nina- Je ferai la navette (...) ouvrez cette valise oh voilà les chemises (...)

Escena XI, -LE DÉPART-, pág. 53. Partida inminente de Nina. Como en su llegada, la marcha también viene indicada por el propio título de la escena y volvemos a encontrar la palabra «valise» como signo de partida y concepto de despedida.

Charles- Mais c'est ta valise elle est neuve

(...)

Nina- Charles mes chemisiers dans le tiroir du haut Sébastien
mes tee-shirts

Charles- Je ne te crois pas

En la página 54, de esta misma escena, existe una gran acotación medial donde se describe cómo Charles deshace bruscamente el equipaje de Nina, intentando con ello impedir su marcha- La información del autor nos describe los movimientos que se efectúan no sólo por parte de este personaje sino también por parte de Nina. La maleta vuelve a ser protagonista de la escena incluso en movimiento.

Nina- Qu'est-ce que tu peux plus? (Charles saisit la poignée de la valise ouverte, l'envoie au loin, son contenu vole à travers la pièce ; Nina se laisse tomber dans le grand fauteuil, ferme les yeux ; un temps passe, elle se relève, sourit) (...)
(ramassage, repliage des affaires éparpillés ; (...))

El simple hecho de la despedida ya indica una maniobra escénica que incluye la salida de alguno o algunos de los personajes, en nuestro caso de Nina.

Escena XI, pág. 54

Nina- (...) alors bon salut

Sébastien- Salut

Nina- Salut Charles

Charles- Alors salut

Además, como podemos comprobar por el texto, es una despedida redundante, mostrándonos un incipiente conformismo con la decisión de partir pero por otro lado anhelando la duración del instante, alargando el

momento de la despedida ante la negación interior de los protagonistas a que ésta se produzca.

Escena XII, pág. 55 –LA VISITE. Después de la partida de Nina – que veremos más abajo- esta escena introduce el regreso por unas horas a casa de los dos hermanos, «(...)Nina entre, secoue son parapluie.»

Aparte del verbo de movimiento que nos indica el movimiento efectuado por el personaje en escena, éste está apoyado por otro verbo «secoue» signo de lo que en el plano extra escénico está pasando, *llover*, puesto que viene acompañado de un objeto «parapluie» y que nos certifica que el personaje proviene de la calle. Movimientos totalmente motivados, y donde lo extra escénico y lo intra escénico se funden para dar a luz el verdadero motivo de la entrada: una visita, regreso mínimo pero que provoca el final de la obra.

Podríamos terminar este subapartado concluyendo con dos esquemas explicativos para entresacar, de todos los ejemplos propuestos, aquellos signos léxicos y semánticos que nos llevan a pensar en la entrada y salida de escena así como los movimientos adjuntos que acompañan a los substanciales y que no por ello son menos esenciales.

En ellos constataremos sintéticamente los desplazamientos provocados por la entrada y salida de escena, su raíz, viendo cómo no solamente se ven reunidos en la acción movimientos y gestos que indican desplazamientos, aproximación o alejamiento sino también reductos de dichas condiciones que entablan objetos y personajes. Para nosotros las moléculas desfavorecidas de la puesta en escena que puedan apoyar todo el entramado kinésico y proxémico establecen la comunicación directa entre lo que se cuenta y lo que se quiere contar, por lo que no hay de ningún modo que olvidarlas.

ESQUEMA 2²¹³



²¹³ Todos los ejemplo de este esquema recogidos del texto pertenecen a las escenas: L'ARRIVÉ, escena III, pp. 36-38; LA VISITE, escena XII, pp. 55 para La llegada; LE DÉPART, escena XI, pp. 53-55, para La partida, *Op. Cit.* VINAVER, M. (1986)

Hemos tomado como puntos de referencia la *llegada* y la *partida* que colocamos en el centro. Tanto en el vértice como en el extremo opuesto emplazamos las dos escenas cuyos títulos dan pie a este punto: «L'ARRIVÉE» y «LE DÉPART».

Relacionado con la llegada –L'ARRIVÉE- encontramos a la izquierda la primera aparición en escena de Nina que apuntamos con la indicación escénica que hace Charles «*par là*» y que provoca la primera incursión de Nina. En el mismo espacio cromático encontramos palabras emitidas por los dos hermanos en esa misma escena – III- que apoyan esa primera aparición en casa y que hacen referencia al «cabas» donde Nina trae sus cosas lo que conlleva un movimiento en todo momento indicado e incitado por Sébastien y Charles.

En relación directa con la primera aparición de Nina en escena encontramos en sentido opuesto –a la derecha del esquema con igual tono cromático el título de la última escena de la obra - LA VISITE- coincidiendo con otra de las llegadas de Nina a la casa, pero esta vez visitando a los dos hermanos, por lo que los movimientos no son incitados sino naturales de la situación de la que provienen. Todo ello indicado directamente por el autor por medio de una acotación en la que pretende situar no sólo espacialmente al personaje «Nina entre» sino que muestra un referente del espacio extraescénico «*secoue son parapluie*» donde el signo de lluvia es evidente como dimensión icónica del objeto. Estas dos opciones propuestas por el autor que se efectúan conjuntamente en la acción de llegar perpetúan, por así decirlo, los claros movimientos que eventualmente codifican, no sólo para cualquier director de escena sino para el propio lector de la obra teatral²¹⁴.

²¹⁴ GRÜNIG, B-N en GALLÈPE, Th. (1997 :6), Prefacio. «(...) Si la lecture des didascalies fait naître chez le metteur en scène une représentation propositionnelle et une représentation iconique, l'une et l'autre peuvent être exploitées pour qu'il engendre l'espace concret d'une mise en scène effective. »

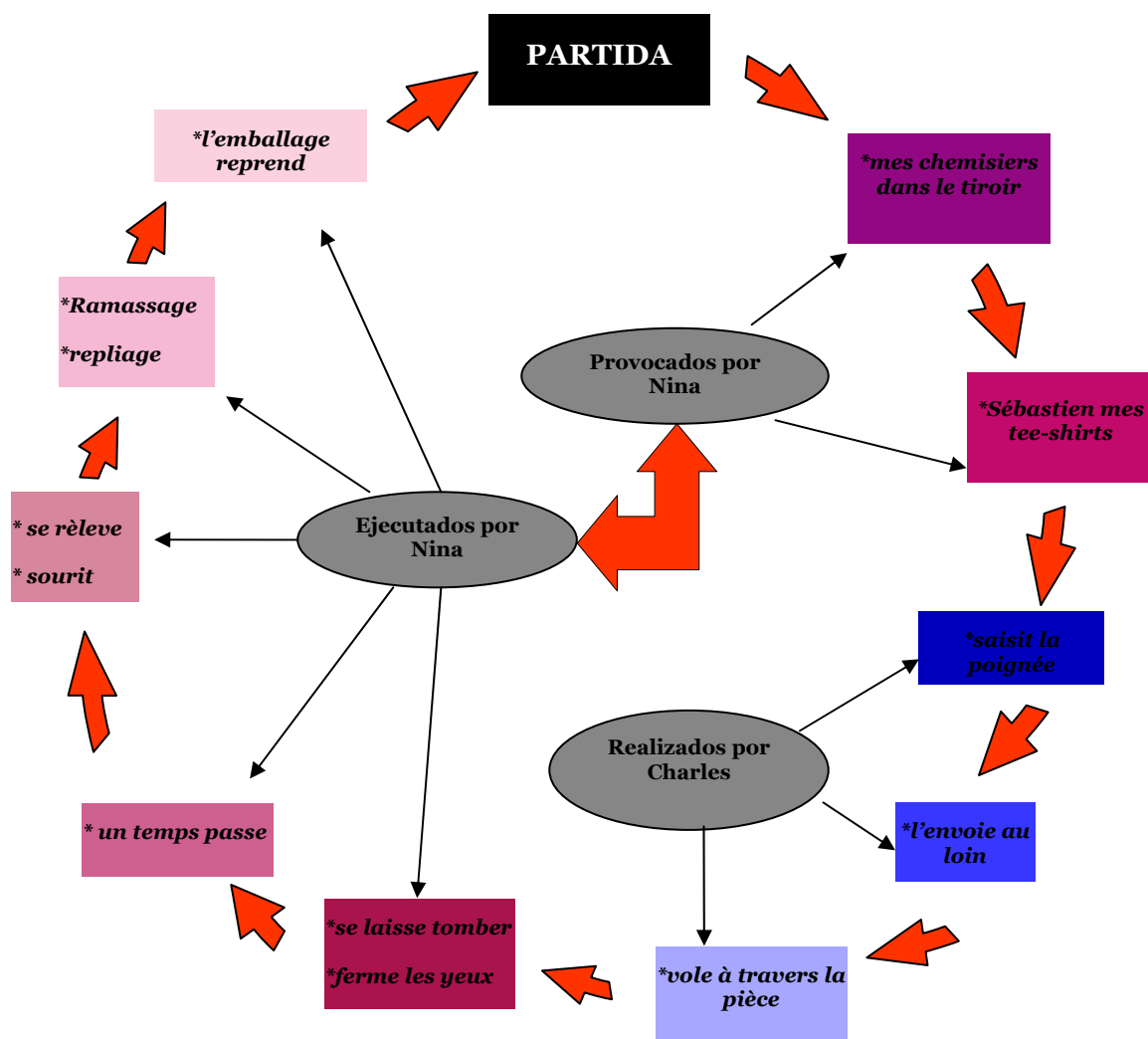
Relacionado con la partida –LE DÉPART- introducimos una novedad extraída del propio texto, las interjecciones pertenecientes a los saludos de despedida formando parte del mismo campo calificativo. Adjuntos a la partida nos encontramos con los nexos que nos aproximan a la realidad textual y que nos remiten a la significación del momento.

Uno de ellos es el que hemos denominado *ACCIÓN* donde hemos incluido todos los vocablos accionales recogidos en el momento de la partida y que tiene conexión directa con el campo semántico de ésta: «Repartir, S'en va, Je ferai la navette».

El segundo, emplazado a la derecha, *VALISE*, objeto a través del cual se ejecuta la *acción* y del que encontramos cinco referentes en el texto: «toute neuve», «belle valise», «Avez-vous dedans», «ouvrez cette valise», «voilà les chemises...»

En «L'ARRIVÉE» atendemos a los dos estados presenciales de Nina tanto en su primera incursión en la obra –donde desconoce la casa y a sus habitantes en profundidad- como al final de ella donde «LA VISITE» incluye el retorno a lo *conocido* que no a lo *reconocido* ya que, como sabemos, el decorado ha cambiado por lo que este personaje no necesita – como es el caso de su llegada- a los dos hermanos para desenvolverse pues se presenta autosuficiente y exploradora del nuevo entorno espacial en el que se conducirá. Mientras que en «LE DÉPART» los extremos que incurren en el movimiento –*ACCIÓN* y «*VALISE*»- son simultáneos y complementarios al mismo tiempo.

ESQUEMA 3²¹⁵



²¹⁵ Todos los ejemplos de este esquema 2 recogidos del texto pertenecen a la escena: *La partida*, «LE DÉPART», Op. Cit. VINAVER, M. (1986: 53-54, escena XI)

La *partida* de Nina de la casa tiene especial singularidad por lo que la estudiamos más detalladamente. Partimos de un esquema cíclico que comienza con la acción preeminente de *partir* y cuyas partes son consecutivas hasta completarlo. En ellas encontramos acciones:

1.- Provocadas por Nina, dirigidas hacia Sébastien.

- «mes chemisiers dans le tiroir» –prenda de vestir + emplazamiento lo que supone indicación espacial y movimiento para el personaje de Sébastien-.

- «Sébastien mes tee-shirts» –indicación nominal del personaje + prenda de vestir, evita la acción verbal que en este caso sería *coger* (*prendre –prends*) pero está intrínsecamente incluida en las palabras, signo claramente intratextual que nos traslada a su propia significación.

2.- Realizadas por Charles como consecuencia de las provocadas anteriormente por Nina y es cuestión de la maleta –“la valise”

- «Saisit la poignée (...)l’envoie au loin (...) son contenu vole à travers la pièce »

3.- Ejecutadas por Nina, la vuelta a empezar de lo que ya está realizado. Ese retomar lo diseminado para volver a colocarlo en la maleta es desarrollado con calma y parsimonia absoluta que justifica su seguridad ante la situación que vive y ante los personajes que está. Sigue siendo, hasta el final, la más adulta de los tres, la más segura de sí misma, la más comprensiva a pesar de su edad.

Su ejecución viene dada –como podemos comprobar- por cinco pasos:

1. «se laisse tomber dans le grand fauteuil, ferme les yeux »

2. «un temps passe»

3. «se relève, sourit»

4. «ramassage, repliage»

5. «l’emballage reprend»

Destacamos cuatro colores que guardan similitud cromática con la acción:

- cromática rosácea: Nina

En un primer momento más intensa por la acción que ella misma posibilita y ante la que no quiere esperar. Luego se va difuminando hasta debilitarse la intensidad del colorido imagen de la tranquilidad y paciencia ante los hechos provocados por Charles.

- cromática azul: Charles

Presenta una interrupción en el proceso del que Nina es emblema. Más intensa al principio producto de la fuerza con la que Charles se abalanza hacia el objeto –en este caso la maleta que Nina está preparando– mucho menos intenso al final de su secuencia donde acaba por arrojar por los aires el contenido como muestra de la rabia e impotencia que siente por su partida. Esa difuminación del color muestra cómo la propia intensidad del gesto va disminuyendo acercándose a un conformismo certero y sin solución, abandonándose a la fortuna que le deparará el quedarse junto a su hermano, sin Nina que para los dos era y es el soporte del hogar.

- cromática gris: para Nina y Charles.

Referente simple de sus acciones, igual de intensa como ejemplo simple de denominación de personajes y casuística.

- color negro: partida

Señalización del esquema iniciático en el que se introduce toda esta parte de la acción y en la que se completa para volver a reiniciarse.

Desde que partimos del recuadro negro hasta que volvemos a desembocar en él debemos tener siempre presente el objeto fundamental, la maleta –«la valise»– signo para nosotros totalmente dinámico, motivado y cuyo mimetismo en referencia actancial engloba todo el proceso representado en este esquema. Partiendo de dicho objeto podemos distinguir tres fases en las que éste se concretiza como tal y al mismo tiempo del momento expreso e icónico de la *partida*:

Primera fase: guardar la ropa. Firmeza en decisión.

Segunda fase: arrojarla por lo aires. Valoración negativa.

Tercera fase: recogida y *re-guardarla*. Reconstrucción y reestructuración de la primera fase.

Presenciamos con ello todo un proceso de iconización donde lo intraescénico se vive como lo que será extra escénico y lo que subsistirá como intralingüístico-textual.

También debemos destacar algo que creemos de evidente importancia en este segundo esquema. Excepto las dos primeras provocaciones de Nina –«mes chemisiers»; «Sébastien mes tee-shirts», el resto de los fragmentos presentados forman parte de una no muy larga acotación del autor pero presumiblemente no excesivamente corta. Para nosotros, cuando Vinaver especifica intencionadamente cómo se acomete una escena y clarifica tan intensamente la actitud y movimiento de los personajes es que le interesa que tanto lector como público, cuando lo perciba reflejado por el trabajo de escena, sepa claramente que esos signos intencionados profesan un gran sentimiento de motivación hacia la no ambigüedad de éstos y hace protagonizar así el sentido concreto de teatralidad donde el espectáculo proviene de la suma de dos textos.

d) Decorado

La renovación de éste engloba, como podremos comprobar más adelante en el punto consagrado a él, distintos movimientos dados por acotaciones –en cursiva- y diálogo. En este apartado sólo expondremos ejemplos explícitos de los signos que hemos considerado más importantes, que tienen que ver con el movimiento, que se encuentran junto al decorado y que remiten al caso.

Escena VI –LES TENTURES- pág. 44

Elle s'est saisie d'un escabeau, décroche les tentures qui tombent au sol, elle ouvre grand la fenêtre et les jette au-dehors.

Sébastien- Les housses

Nina- Les housses aussi

Charles- Et le lustre

Arrachage des housses, décrochage du lustre

Con este ejemplo, asistimos a toda una aventura para los dos hermanos y una liberación para Nina. Subir y bajar del taburete, arrancar el papel de la pared, abrir la ventana, quitar las fundas de los cojines y la lámpara... aparecen en escena como el reencuentro entre el pasado y el presente. Movimientos y gestos que bailan trepidantemente en una escena llena de dinamismo como indicio de la nueva concepción vital a la que se aproximan los protagonistas. Aquí podríamos hablar de GESTO con mayúscula donde todos los significantes son símbolos, indicios e iconos que a partir de ahora ilustrarán el estado físico, mental y social de los protagonistas. Todas las palabras de la cita nos parecen importantes aunque creemos que la que lleva toda la carga semántica de la acción en este caso viene dada por el término «*Arrachage*», motivado por el propio autor y asumido por la puesta en escena. Creemos que dicho término tiene una gran fuerza semántica que arrastra no sólo a la transformación inminente que se acerca sino que convierte en kinésico al signo más estático. Podríamos decir que las dos consonantes unidas «-rr-» aunque en francés suenen más suaves y guturales que en castellano, poseen toda una carga fónica característica del *desarraigo* y para nosotros es sinónimo de: *extirpar, remover, erradicar, desterrar*.

Aquí los movimientos son una gimnasia de relajación hacia lo naciente, donde el referente exterior permanecía engullido en el pasado y recalcitrante en el futuro.

Escena VIII -LA BAIGNOIRE-

En esta escena partimos de un movimiento inicial que es aportar la *bañera* al decorado así como segmentación de la acción en cuatro tiempos: preparación del baño, desnudarse, bañarse y entrada y salida del baño.

Preparación del baño pp. 46-47

Navette pour remplir la baignoire avec broc, cruche, bassine.

(...)

Nina- Voilà notre bain est prêt

Charles- Chacun son tour

(...)

Nina- On va le prendre les trois ensemble(...)

Desnudarse pp. 47-48

Nina- Je te déshabille

Sébastien- (se laissant déshabiller)(...)

(...)

Nina- (...) tu ne te déshabilles pas ?

Charles- Je n'ai pas l'esprit à ça

Nina- Alors déshabille-moi (il la déshabille)

(...)

Charles- (...) (il se déshabille ; debout à côté de la baignoire

(...)

Bañarse pp. 48, 49

Nina lave Sébastien.

(...)

Charles- (...) (... il lave Nina) (...)

(...)

Nina- Frotte-moi le dos oui plus fort

Charles- (...) (... *elle le lave*) (...)

Entrada y salida del baño pp. 47, 48, 49

Nina- (...) tu peux entrer dans l'eau Sébastien(...)

Nina- (...) (elle entre dans la baignoire)

Charles- (...) (Nina sort de la baignoire, Charles y entre, (...))

Como podemos observar hay todo un proceso de movimientos hasta llegar a la consumación del ritual. En estos pasos hasta el final asistimos a un *crescendo* en los movimientos y gestos. Al principio intervienen objetos para la preparación, después los movimientos van encaminados hacia el desvestirse como parte más sensual de la escena ya que no todos lo hacen por sí mismos: Sébastien es desnudado por Nina; ésta lo es por Charles, bajo demanda, y éste último lo hace sólo ante la primera negativa de no hacerlo. Es importante para nosotros destacar: « je te déshabille, se laissant déshabiller, tu ne te déshabilles pas?, déshabille-moi (il la déshabille), il se déshabille » ya sea por medio del diálogo o por medio de acotación el autor pone en acción un verbo con fuerza DÉSHABILLER (*se déshabiller*), y no le importa repetirlo ya sea por boca de los personajes o dándonos la información precisa del movimiento. Esta reiteración nos hace pensar en el significado potencial del baño –el cual estudiaremos con más intensidad en un apartado posterior que dedicamos al decorado- cuya estética viene dada por la bañera y de la que forman parte los tres cuerpos

desnudos de los personajes. Esta frecuencia en la repetición nos hace la escena más lenta, más interesante, nos aproxima aún más al cuerpo de los protagonistas de la misma manera que nos hace disfrutar de todo el proceso. Por ello intuimos, movimientos suaves, lentos y por qué no, cálidos llenos de una parsimonia no estática sino referente inmediato del sosiego y relajación que se experimenta cuando disfrutamos de un baño.

El salir o entrar de la bañera no aleja a los personajes sino que son movimientos necesarios para el disfrute del baño. Frotarse, echarse agua, en definitiva tocar al otro, cercano, próximo, tuyo, hace de este protocolo todo un rito consumado donde la ambigüedad no tiene lugar, las imágenes son lo que son y donde el significado y comunicación están en perfecta comunión de armonía y equilibrio.

En la escena X – L'ÉVEIL, pp. 51, 52- los personajes se encuentran acostados –dos camas: una de matrimonio y otra pequeña- por lo que asistiremos a todos los movimientos propios del despertar matutino y del ponerse en marcha para enfrentarse a un nuevo día: despertarse, saludarse, levantarse, lavarse, vestirse... El autor nos sitúa en el espacio desde el comienzo de la escena pero como personaje central de ésta emplaza a Nina. Los dos hermanos permanecerán acostados mientras que ella se prepara para ir a trabajar por lo que sostiene toda la carga kinésica y proxémica de la escena.

Pág. 51

Un grand lit et un lit étroit accolés l'un à l'autre. Dans le grand lit, Charles et Nina ; dans le lit étroit, Sébastien.

Sébastien- Tu as bien dormi ?

Charles- Oui tu as bien dormi ?

Nina- Oui et toi Sébastien ?

Charles- Nina c'est l'heure

Nina- Lève-toi Nina lève-toi vous resterez bien sages bien au chaud dans vos couvertures

Sébastien- (...) (*Nina s'est levée, fait sa toilette ; elle s'habille*)(...)

Nina- Ma culotte Charles

Charles- Tu l'as laissée au fond du lit

Nina- Je suis belle

En esta última cita observamos cómo por medio de las palabras de Nina hacia los dos hermanos tenemos conocimiento de que éstos se quedan en la cama: «(...)vous resterez bien sages bien au chaud dans vos couvertures (...)». En la intervención de Sébastien, Vinaver incluye una acotación donde especifica ordenadamente cada uno de los movimientos de Nina. Pero es concretamente cuando Nina dice: «Ma culotte Charles » donde tenemos conciencia de lo que está buscando y Charles le indica dónde debe hacerlo. Con la frase: «Je suis belle » sabemos que se recreará ante los dos hermanos que permanecen acostados o bien ante un espejo por lo que adivinamos ciertos movimientos de coquetería.

Aunque para nosotros los tres cuerpos de los protagonistas adquieren su debida importancia en todo el ensamblaje escultural de la representación escénica, consideramos el cuerpo de Nina *sobre expuesto* ante los dos cuerpos indelebles de los hermanos preconizando la verdadera importancia que Vinaver aporta a este personaje desde que hace su aparición en la escena III hasta que se va y vuelve a aparecer en la XII.

3.2.2.- APARENTAR.

En este apartado hablamos de lenguaje plástico y visual como lo indicaba Kowzan en « Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle »²¹⁶; hablamos de la parte externa de los personajes no olvidando lo que ésta, a veces, puede influir en su interior. En él no sólo indicaremos los signos de vestuario sino todo lo que se pueda identificar sobre el aspecto físico, vestimenta, peinado, maquillaje,...la apariencia - rasgo distintivo del personaje donde se confunden y entremezclan situación social, edad, expresión, fisonomía y emoción-.

a. Vestuario.

Hablar de vestuario o aspecto físico en teatro no es tan fácil como aparentemente parece, ya que nos podemos encontrar, como en Vinaver, con que el autor de la obra no nos proporcione ninguna información directa al respecto.

Siendo éste nuestro caso, debemos orientar este análisis hacia el propio diálogo del que se desgajarán los signos puntuales que nos desvelen las muestras en cuestión. Por lo tanto nos situaremos en la esfera espacial y temporal en la que fueron escritas la obra que nos ocupan teniendo en cuenta que vestuario y aspecto físico en cualquier momento teatral, condicionan una conducta especial, y determinan ciertas disposiciones, actitudes. Representan lo que es el personaje durante la vida de éste o en momentos precisos. El ir vestido de una forma u otra identifica el sexo, la clase social, la situación económica, su carácter.... Tiene gran poder dramático, inspira los gestos y, por qué no, los movimientos.

El vestuario o aspecto exterior de un personaje no es mero adorno que se incluye en escena para figurar estéticamente bonito, sino que junto

²¹⁶ Kwozan, T. (1968:59-90)

con otros elementos de la representación ocupa un lugar importante y condiciona con gran poder semiológico la representación de un personaje. Recordando a Pierre Larthomas: «(...) le déguisement détermine toujours d'une manière ou d'une autre, un contraste très sensible au spectateur entre les éléments visuels et les éléments verbaux, ou autre différents langages »²¹⁷

Junto con el vestido, en estrecha unión encontramos el maquillaje y el peinado que forman parte del aspecto físico, así como los distintos accesorios que les pueden acompañar. Combinado todo se forma un nuevo sistema de signos que se imponen en escena y que no son independientes de los gestos o la mímica que pueda proporcionar el propio rostro del actor, aunque debemos apuntar, y en esto estamos de acuerdo con Kowzan²¹⁸, que así como el aspecto físico logra permanecer o ser menos versátil, el gesto es más efímero; en consecuencia necesita de ellos para marcar bien su meta, hacer relevante una conducta signica, ya que lo que ve el espectador en escena, sin previa información, es la figura de un actor que debe, que tiene que significar algo para él desde un primer momento.

Pero debemos apuntar también que aunque en común, el maquillaje y el peinado descodifican conjuntamente áreas signicas, quizás el último muestre de lleno no solamente un estilo sino que manifieste también la marca de una generación²¹⁹.

Así, hemos considerado importante escudriñar aquellos signos que nos clarifiquen en la obra que estudiamos el nivel social, el carácter y el aspecto físico de nuestros personajes: Sébastien, Charles y Nina.

²¹⁷ *Op. Cit.* Larthomas, P. (1993:116)

²¹⁸ Ver Kowzan, T. (1968:74)

²¹⁹ Recordemos que Michel Vinaver no hace ninguna acotación aclaratoria de ello ya que utiliza la forma dramática en la creencia de que es la única que se acopla a lo que él quiere expresar. Para él su teatro antes de ser representado está hecho para ser leído: «(...) Il lui suffit de pouvoir être lu. Peut-être n'écris-je pas vraiment pour le théâtre, j'écris, c'est tout, et ce que j'écris prend la forme d'un texte dramatique (...) Dans un sens j'écris plutôt contre le théâtre, c'est-à-dire que ce que j'écris tend à s'opposer à la pratique habituelle de théâtre, tend à faire problème. » *Op. Cit.* Vinaver, M. (1982 :294-295) « UN COMIQUE DE DÉCOURVERTE »

Vestuario, maquillaje y peinado, componentes siempre unidos e inseparables se presentan como elementos imprescindibles ante una representación teatral. Recordemos que estudiamos el texto por lo que al no existir ningún trazo que nos permita dilucidar cómo será el maquillaje de los personajes siempre partiremos de las pistas que nos proporcionan las escasas didascalias y el propio texto para conjuntarlo con el vestuario.

Para nosotros el vestuario es mucho más evidente cuando nos aportan el dato de la edad de los personajes así como la época en la que el autor enclava la obra o en una posible adaptación el director de escena la ve. Pero cuando hablamos de maquillaje es mucho más complicado ya que tiene que ver con el rostro, con el gesto donde se amontonan las expresiones y donde convergen peculiaridad y paroxismo. Sin perder de vista el horizonte consciente-inconsciente, objetivo-subjetivo.

De la misma manera que apuntábamos en el epígrafe del mobiliario donde la frase de Charles «On est en soixante-seize» -Vinaver, M. (1986:32)- marcaba de forma sincrónica la moda en el ámbito del hogar, en el vestuario partiremos del mismo ejemplo para identificar formalmente las prendas que puedan vestir los personajes.

Cuando llega hasta nosotros la primera indicación sobre la época en la que se desarrolla la obra, pensamos inmediatamente en las tendencias que se imponían. De esta manera configuramos en nuestra mente el vestuario que llevarán los personajes, puesto que es una vez avanzada la lectura de la obra cuando el autor nos da ciertos matices sobre el vestuario²²⁰.

²²⁰ Hay que tener en cuenta que estamos analizando el texto, no visualizando la representación de la obra. En este último caso la determinación y el enclave sincrónico aparecería desde un primer momento ante nosotros desvelándonos la situación temporal de los personajes, ya sea datada en la fecha que el autor nos descubre en el texto o la que el director escoja para una posible representación. Como hemos asistido a dos de las representaciones de esta obra daremos nuestra visión particular de ellas aportando a nuestra investigación la opinión que nos merece el tratamiento de este lenguaje en la puesta en escena.

La vida que llevan Charles y Sébastien hasta la llegada de Nina, es ordenada y cauta, esto también remite al vestuario. De igual manera que viven, visten, suponemos que no con la moda un poco alocada de la época sino con ropa extremadamente cuidada y planchada.

La llegada de Nina no sólo provoca una revolución en la decoración de la casa sino todo en sus vidas y una manera en la que Vinaver plasma esta nueva agitación es en los reiterados desnudos de Nina a los que más tarde se sumarán los dos hermanos.

Sébastien y Charles, antes de que apareciera Nina, no hubieran sido capaces de desnudarse en grupo. El primer desnudo de Nina es la clara protesta contra el carácter metódico de los dos hermanos. Se desnuda ante los dos, para después formar parte de ellos, para mezclarse en sus sentimientos de libido más profundos y envolverse en un pasado que ratifican en el presente incierto. Por ello hace que Sébastien la envuelva en aquel *chal* de la madre difunta. La tela que abraza a Nina hace que ésta perciba la omnipresencia de aquélla, frente a su carácter siempre contestatario.

Escena IV

Elle enlève, un à un, tous ses vêtements.

Charles.- Pourquoi tu te déshabilles ?

Sébastien.- J'ai l'impression qu'elle n'est pas en train de partir

Nina.- C'est pas dit

Charles.- Tu vas attraper quelque chose

Sébastien.- Bon eh bien je vous laisse ensemble tous les deux

Nina.- Non Sébastien on est ensemble tous les trois ne croyez pas j'ai besoin de vous aussi Sébastien finalement j'aime mieux vous dire vous c'est sans doute parce que vous m'en imposez allez me chercher le grand châle de votre maman

enveloppez-moi dedans (*Sébastien exécute*) je suis bien elle
était imposante aussi votre maman.²²¹

La simple insistencia que Vinaver hace sobre la acción de desnudarse apuntando en su acotación « un à un », hace más lenta la representación, los movimientos y los gestos de la protagonista con lo que acentúa su intención sexual, el despertar el interés erótico de los dos hermanos, el que se fijan, para variar, en un cuerpo joven y por supuesto pensamos que con ello Nina comienza a estudiar psicológicamente las reacciones que puedan imperar en ellos.

El desvestirse o vestirse en escena es prueba del espíritu característico de un personaje, es un indicio evidente de su conducta *sígnica*²²².

Nina es así, es ella misma, una persona sin prejuicios, sin inhibiciones, es la frescura que necesitaban Sébastien y Charles en un momento importante de sus vidas. Por eso no importa vestirse delante de ellos y que participen del proceso o que le abrochen el vestido, puesto que el hecho en sí aparecerá como algo natural dentro de una conversación banal como nos acostumbra el autor.

Escena V, pág. 41

Charles.- Nina elle prend pas ça trop au sérieux mais il y a
quelque chose qui se mijote
(...)

²²¹ A partir de este momento, todos los ejemplos del texto están extraídos de Vinaver, M. (1986), en este caso pp. 38-39. Haremos referencia a las escenas y a las páginas de donde han sido tomados.

²²² Recordemos que el teatro de los años setenta en Francia da un cambio radical frente a todo lo anterior. Los actores ya no poseen un lugar para vestirse o maquillarse sino que en la mayoría de las obras lo hacen a la vista del público. Quizás Vinaver se deja llevar por esta influencia, por esta nueva corriente, por esta nueva forma de ver una representación dramática, aunque insistimos en recordar que para él la escenificación de una obra dramática queda muy lejos de su primera intención al escribirla.

Nina.- Tu veux bien me boutonner ?

Charles.- Pas vrai Nina ? J'avais bien droit à mes trois engueulades dans la journée

Charles y Sébastien se dejan llevar por Nina. Ya no son reticentes a sus ideas. Su vestuario corre de un lado a otro, desperdigado. Toman un baño juntos y se desnudan unos a otros, sin temor, participando en grupo del estado purificador del baño.

Escena VIII, pág. 47

Nina.- Voilà notre bain est prêt

(...)

Nina.- Je te déshabille

Sébastien.- (*se laissant déshabiller*) (...)

Nina.- (...) tu ne te déshabilles pas ?

Charles.- Je n'ai pas l'esprit à ça

Nina.- Alors déshabille-moi (*il la déshabille*) tu peux entrer dans l'eau Sébastien Charles va nous regarder faire ça lui donnera peut-être envie un bain c'est le plus grand plaisir que je connaisse si on fait ça bien

También comparten el dormitorio –escena X. L'ÉVEIL- donde podemos intuir cierto vestuario de cama –pijamas, camisetas para dormir- o simplemente los cuerpos desnudos de los tres personajes bajo las sábanas. Como ya hemos expuesto en SER el autor, por medio de una acotación, nos informa de todos los movimientos de Nina que tienen que ver con el vestuario y el aspecto físico: se levanta, se lava y se viste.

Escena X, pág. 52

(Nina s'est levée, fait sa toilette; elle s'habille)

En este momento de la acción no encuentra una prenda tan íntima como son las *bragas*, es precisamente Charles quien le indica dónde están.

Escena X, pág. 52

Nina.- Ma culotte Charles

Charles.- Tu l'as laissée au fond du lit

Quizás la situación parezca algo escandalosa pero la naturalidad de Nina y el acomodo de Charles y Sébastien hace que no sea tal.

El vestuario de Nina es parte central de la representación cuando, preparando su partida, hace su equipaje en presencia de los dos hermanos.

En un momento dado, su ropa vuela por escena de la mano de Charles –instante que hemos recogido ya en SER-, oponiéndose con ello a su marcha. En este caso las acotaciones del autor son abundantes e intuimos que importantes de cara sobre todo al lector.

Escena XI, pág. 54-55

Nina.- Charles mes chemisiers dans le tiroir du haut
Sébastien mes tee-shirts

Charles.- Je ne te crois pas

Nina.- Tu ne me crois pas (...) mes pulls Charles

(...)

Nina.- Je ne crois pas toutes mes chaussures mes quatre paires de chaussures mes bottes (...) mes chaussons

Charles.- Je peux plus

Nina.- Qu'est-ce que tu peux plus ? (*Charles saisit la poignée de la valise ouverte, l'envoie au loin, son contenu vole à travers la pièce ; (...) d'abord les chaussures ensuite les lainages et le linge (ramassage, repliage des affaires éparpillées ; l'emballage reprend)*)

Se enumera el vestuario de la protagonista desde la ropa interior pasando por los zapatos hasta resaltar incluso su coquetería con cosas como la colonia o el esmalte de uñas, accesorios que acompañan a los objetos principales y a los que fortalece desde el punto de vista sígnico. Aunque subordinados a los principales, comparten el referente –como elemento exterior- denotando y connotando el significado inicial del que forman parte como es el aseo, la picardía y seducción de una chica joven.

Escena XI, pág. 54

Nina.- Ma bouteille d'eau de lavande (...)

(...)

Nina.- Dans l'armoire à pharmacie et les vernis à ongles (...)

Transcurrido un tiempo Nina vuelve a visitarlos y el autor vuelve a darnos indicios sobre su vestuario.

Escena XII, pág. 55

(...) *Nina entre, secoue son parapluie*

La palabra «parapluie» que aparece en el ejemplo propuesto nos remite a un día lluvioso, posiblemente otoño o invierno en el que Nina lleva un paraguas y supuestamente algo de abrigo.

Como hemos podido observar todo lo referente a prendas de vestir está ligado al personaje de Nina. El enclave temporal que señala el autor al principio engloba a todos los personajes. La acción de vestirse o desvestirse también abarca a todos pero aduce principalmente al vestuario de Nina personaje central de la obra, de la misma manera que lo pudo ver el autor en el momento de escribirla.

Tan sólo ligada al personaje de Charles existe una pequeña acotación donde especifica parte de su vestuario y del cual es despojado una vez más por Nina.

Escena IX, pág. 51

Nina le saisit, lui enlève sa canadienne, ses chaussures

El personaje femenino es la fuente de la acción y quien la dirige. Charles se deja desvestir, se deja llevar,... sus condiciones físicas no son la más oportunas para oponerse a la situación; ha bebido más de la cuenta lo que aumenta su torpeza.

b. Aspecto físico.

En lo referente a este punto volvemos a tener el personaje femenino como uno de los más estudiados en la obra, no tan exhaustivamente como su vestuario pero más que el resto de los protagonistas.

Volvemos a remitirnos al año setenta y seis para retomar la idea del peinado y del maquillaje del cual no tenemos ningún signo evidente durante toda la lectura del texto sino la tónica general que nos pudiera aportar el propio sincronismo.

Algo sobre la coquetería de la protagonista nos viene dado en la escena XI, LE DÉPART –pág. 54- en la que ésta prepara su partida: el

pintarse las uñas -«les vernis à ongles»- o el ponerse colonia fresca -«Ma bouteille d'eau de lavande»- nos remite a su juventud y a que aún tiene los años suficientes para poder presumir de su físico.

En cuanto a la información sobre su aspecto en concreto, siempre viene dada por boca de Charles, teniendo en cuenta que muestra su pasión o enamoramiento por ella ante la figura reticente de su hermano.

En los siguientes ejemplos marcaremos con un subrayado la palabra del texto que nos sugiere una información precisa sobre el aspecto de Nina:

Escena I, pág. 31

Charles.- (...) elle se fera toute petite déjà qu'elle fait pas un mètre soixante

Escena II, pp. 33, 34, 36

Charles.- Jamais j'ai dit ça j'ai dit qu'elle a une voix d'alto

(...)

Charles.- Ta paire de jambes et la mienne ça ferait bon ménage avec une paire de jambes jolies à regarder

(...)

Charles.- (...) Elle qui a un petit appétit (...)

Escena V, pág. 40

Nina.- (...) je vais me faire belle

Tan sólo Nina hace referencia al aspecto físico de Charles y Sébastien, metafóricamente, cuando en la pág. 38 los compara con el

polvo, aduciendo al estancamiento temporal que se refleja en ellos, anclados en el tiempo.

Escena IV, pág. 38

Nina.- je sais qu'il n'y a pas de poussière vous deux vous êtes faits de poussière non mais c'est imaginable

También se encuentran coincidentes en escena cuando Nina procede a *bañarlos*; los moja, les echa el agua por encima, como una madre puede hacerlo con sus hijos. Nina es la figura femenina que necesitan.

Por separado encontramos a los personajes masculinos en un aspecto deplorable. En la página 49, Sébastien aparece herido después de haber sido golpeado por un obrero de la fábrica que había despedido.

Escena IX, pág. 49, acotación del autor

Sébastien, le crâne ensanglanté, laisse Nina nettoyer la plaie, la panser

En la página 50, Charles, una vez despedido de la peluquería en la que trabajaba se presenta en casa completamente borracho.

Escena IX, pág. 50

Nina.- Tu ne m'embrasses pas?

Charles.- Un poivrot ça n'embrasse pas les dames un poivrot ça a mauvaise haleine (...)

Como podemos comprobar en los dos casos el aspecto físico que presentan Sébastien y Charles es a causa de un despido; en el caso del primero indirecto y en el caso del segundo directo. En los dos casos la parte de ternura y de atención vuelve a estar arraigada en la figura de Nina quien aguanta heroicamente su protagonismo, ese protagonismo que pensamos no casual sino intencionado por parte del autor, reforzándolo a cada instante y haciendo ver constantemente a sus propios personajes masculinos, la importancia que tiene Nina en sus vidas.

3.2.3.- ESTAR.

Una vez que hemos configurado a los personajes por medio de los movimientos, gestos y apariencia es preciso ubicarlos en la escena y establecer su hábitat y todo lo que éste incluye: espacio, decorado y luz. Todos ellos siguen siendo signos visuales, cambiantes o no e interrelacionados por necesidad entre ellos mismos y con el resto – proxémico, kinésico, vestuario,...-

a) Espacio.

En teatro se puede hablar de muchos espacios y no de un único emplazamiento. Las distintas áreas que se distinguen en el espectáculo teatral tienen mucho que ver con otras concepciones visuales y puntos de vista desde los que se observa todo el entorno que rodea al espectáculo.

Los puntos de vista son diseccionados y establecidos por los distintos componentes que al mismo tiempo que los crean los extinguen: el autor teatral, el director de escena, los actores, los personajes, el público y el teatro. Estos *componentes* o dispositivos se podrían, a su vez, clasificar en distintos apartados:

.- Espacio *in scaena* :

.- espacio - texto: autor teatral – director de escena.

.- espacio - escénico: director de escena – actores.

.- espacio – drama: actores – personajes

.- Espacio *ad scaena*:

.- espacio – público: proscenio, sala teatral.

.- espacio – teatro: emplazamiento físico del edificio.

Entre uno y otro espacio se establecen relaciones de objetividad – quizás más optimizables para el semiólogo- cuyos espacios se considerarían exteriores: escena, teatro; y relaciones de subjetividad –

espacios más simbólicos y donde intervendría lo personal- y que se considerarían internos: texto, drama, público.

Dentro del espacio escénico, *ad hoc*, podemos destacar una dualidad oportuna para muchas obras teatrales: el espacio intra escénico, dentro de la propia escena/tablas, y el extra escénico que se emplazaría fuera de ella pero que obtendría su referente *in situ*²²³.

Entre los espacios propuestos y otros que se puedan dar dentro del espectáculo teatral consideramos que existe un elemento común: condicionan la proxemia y la kinesia regularizadas a su vez por el aspecto armónico de la representación²²⁴.

Dentro del espacio físico, real –la escena- se crea en la representación de una obra – o diferentes representaciones que allí tengan lugar- un espacio al que podemos llamar *virtual* y *voluble*. En este espacio *sobreentendido* que no *mudo* se integra el hombre, el actor, por medio del personaje, busca su hueco dentro del mundo que se prefigura impaciente para ser mostrado ante el espectador. La escena funciona como herramienta para adaptarse al *ser* que desarrolla sobre ella una historia, dramática o no, pero ante todo visual y gestual.

El espacio ofrece su enclave a los desplazamientos y requerimientos de personajes y decorado, se erige como estandarte posicional del texto dramático al cual enclava, sitúa, coloca, estaciona, orienta y, por supuesto, defiende temporalmente para dar oportunidad a que se realice el breve ciclo en el que se desarrolla.

Unión espacio-temporal en la que confluyen lo superficial – ecuánime, ponderable y fraccionable, por lo tanto tangible- y lo íntimo – personal, inconmensurable e indivisible-.

²²³ Patrice Pavis habla de la «mirada haptogénica» para referirse al espacio que se emplaza en la propia escena cuando la vista alcanza el espectáculo, objetivo éste del propio espacio dramático. Ver Pavis, P.(2000b: 62,163, 125, 126, 230) y Puchades, X. (2000:8)

²²⁴ Para Pavis «espacio ergonómico», *ibid.* Pavis, P.(2000b: 163)

Espacio y tiempo marcan el ritmo del todo el proceso tanto *real* como *virtual* yendo desde la naturaleza consciente del personaje hasta el inconsciente y postconsciente del espectador. Se trata de lo que hemos llamado *tiempo parcelario* y *tiempo individual y privado* que junto con el espacio *real* y *virtual* construye, para nosotros, una combinación esporádica o como Bajktin lo llama, el «*cronotopo*» con cuya ayuda el sentido de lo que leemos, y en nuestro caso vemos, se desarrolla y la acción propiamente dicha halla su configuración²²⁵. Cuando se funde el tiempo y el espacio en una misma acción se crean distintos «*cronotopos*» simultáneos a distintas imágenes. Se pueden presentar espacios grandes que aducirían a ritmos lentos o espacios pequeños que harían, en su mayor parte, trepidar la acción contenida y momentánea.

En *Nina, c'est autre chose*, es el espacio el que se sumerge en el tiempo, la época anterior representada por el recuerdo de la madre de Sébastien y Charles evoluciona en el tiempo en el que configura el espacio presente –incursión de Nina en la vida de los dos hermanos aportando modernidad y frescura-. Esa conjunción espacio-temporal, esa comunión que solapa a veces la interacción de decorados hace que la obra se desarrolle de manera consensuada gracias a lo cual asistimos a la configuración del proceso dramático.

Espacio en *Nina* como lugar permanente con alusión a otros, lugar identificable constantemente²²⁶. En *Nina* el espacio no juega ningún papel es ya *espacio en sí mismo*, no sostiene las acciones sino que forma parte de ellas.

En cuanto al tiempo en *Nina* no hay que hacer ninguna reconstrucción cronológica por medio del espacio sino que el carácter

²²⁵ Ver Bajktine, M. (1978:137)

²²⁶ En la obra que nos ocupa, así como otras muchas de Vinaver, el único espacio que se desarrolla en escena permite indentificar claramente a los personajes con la acción mientras que en obras como *Portrait d'une femme*, *Pardessus bord.....* el espacio juega otro papel casi tan importante como el personaje de ahí que estas obras se identifiquen como soporte de las acciones, por esta característica y por otras más, como muy extensas o demasiado « *lourdes* »

espacio-temporal es un constante flash-back que se repite. La cronología diacrónica se hace sincronía en cada momento. Tiempo como instante permanente de la acción.

El indicio de la acción es muy visual en el teatro como signo ya que hay escenas que significan en comunión con el momento en el que se desarrollan contando con lo que se dice -momento de la enunciación- y quién lo dice -enunciadores, personajes- hechos que la hacen posible.²²⁷

El icono hace que la acción se ralentice por medio, por ejemplo, de personajes que acaparan toda la atención del momento.

La acción está formada por diferentes episodios que se ligan los unos a los otros por medio de los indicios. Los episodios no existen si no se da el posterior, el siguiente en la consecución de la cadena.

En *Nina* se dan tantos indicios, momentos dinámicos, como iconos, periodos estáticos y este *todo* mantiene una relación dialéctica.

La acumulación de indicios nos lleva a los periodos más pasivos -por ejemplo cuando un personaje hace balance de una situación anterior o se rememora la figura de la madre por parte de Sébastien- y cuando se dan muchos iconos se nos anuncia un cambio de situación, un cambio evolutivo.

Vinaver utiliza el pasado para mostrar el presente y remite en pocas ocasiones al futuro para no eternizar el momento²²⁸. Movimiento de vaivén, hacia delante y hacia atrás, anticipaciones, yuxtaposición del tiempo, presente en relación al pasado. En una misma escena podemos asistir a una trilogía cronológica -pasado/presente/ futuro-.

Pasado como afianzamiento de que *el ahora* existe. Pasado individual -Sébastien-, a dúo -Sébastien y Charles-; presente a trío -Sébastien, Charles y Nina, más colectivo; futuro a dúo -Sébastien y Charles-; y en solitario -Nina-.

²²⁷ Ver P. Pavis (1976b : 54) : « L'index est le signe propre aux moments dynamiques du déroulement dramatique. »

²²⁸ Todo lo contrario a Tardieu quien no emplea el presente sólo el pasado y el futuro eternizando hombres y cosas y de esta manera las hace desaparecer.

Al igual que el resto de los lenguajes que estudiamos, este espacio-temporal también viene marcado por los personajes. En correlación a ellos distinguimos:

1. Espacios individuales o a dúo.
2. Espacios colectivos.
3. Espacios anteriores a Nina.
4. Espacios con Nina.
5. Espacios sin Nina.

Estos espacios surgen siempre de un único hábitat común a ellos y en el que se dan todos los acontecimientos: la casa de Sébastien y de Charles, como signo representativo de su *estar*. En esta vivienda el espacio distintivo es el salón y en el que existen espacios colindantes que permiten desplazamientos y figuraciones oportunas de los personajes que intervienen, que habitan y que entran y salen de ella.

1. Espacios individuales o a dúo.

Dentro de esta categoría consideramos los siguientes espacios:

Espacios profesionales, espacios *extra escénicos* y que afectan a los tres personajes.

Sébastien.- Trabaja en una fábrica haciendo referencia a ella en distintos momentos de la obra (Escenas I, II, V, VIII, IX, X, XII)²²⁹

Charles + Nina.- Trabajan en una peluquería de la que también hacen mención en distintos momentos de la acción así como de los personajes. (Escenas I, II, IV, VII, VIII, IX, XI, XII)

²²⁹ A partir de este momento, todos los ejemplos del texto están extraídos de Vinaver, M. (1986). Haremos referencia a las escenas y a las páginas de donde han sido tomados.

Espacios subjetivos:

- **Espacios *extra escénicos***, rememorados o bien comentados por el personaje y que le afectan íntimamente.

Sébastien.- Recuerda por dos veces la experiencia amorosa que mantuvo con una mujer en Túnez. (Escenas I y XII).

Charles.- Cuenta el episodio de su despido cuya situación, curiosamente es compartida por Nina por formar parte de su lugar de trabajo. (Escena VII).

Nina.- Relata su experiencia con el jefe –motivo de despido para Charles- además de su novio «*refugiado*» (Escenas VII, XI).

- **Espacio *intra escénico*** que al comienzo de la acción se monopoliza como gueto de Sébastien y conforme la obra avanza se convierte en un emplazamiento al que, relativamente, cualquiera puede acceder: *la cocina*.

2. Espacios colectivos

Teniendo en cuenta las distintas escenas de la obra que nos ocupa, podemos distinguir:

- **Espacios perennes**

Aquellos espacios que comparten los personajes y por los que se desenvuelven durante la acción dramática: *salón*

- **Espacios esporádicos**

Compartidos por los personajes pero en cuyo emplazamiento se desarrolla una parte de la acción por necesidad dramática: dormitorio, cocina, cine –este último sólo se menciona por medio de los personajes y

del título de la escena dado por el autor «V. AU CINÉMA», se sobrentendería como un espacio *extra escénico* de disfrute no figurativo.

Aquí también podríamos incluir el salón cuando en la escena VIII se convierte en un improvisado baño al colocar en medio de éste una bañera.

3. Espacios anteriores a Nina

En este apartado incluimos todos los espacios figurativos o mencionados desde la primera escena hasta la escena III donde aparece el personaje de Nina:

- .- Salón.
- .- Espacio laboral.
- .- Túnez.
- .- Cocina.

4. Espacios con Nina

Englobarían desde la escena III en la que aparece este personaje hasta la escena IX en la que se despide:

- Salón:
 - .- Originario –desde la escena «III. L'ARRIVÉE» hasta la escena «V. AU CINÉMA»
 - .- Cambiante –desde la escena «VI. LES TENTURES» hasta la escena «XII. LA VISITE»
- Dormitorio de la madre. –escenas «IV. LE CHÂLE» y «X. L'ÉVEIL».
- Cine. –comparten su asistencia pero como hemos dicho antes se consideraría extra escénico. Escena «V. AU CINÉMA»

- Fábrica/ peluquería. –espacios en todo momento referentes laborales, la mayoría de las veces simultáneos en el discurso de los personajes. Escenas «I. L'OUVERTURE DU COLIS DE DATTES; II. LE RÔTI DE VEAU; III. L'ARRIVÉE; VII. LE CHAMP LIBRE; VIII. LA BAIGNOIRE; IX. LA PARTIE DE CARTES; X. L'ÉVEIL; XI. LE DÉPART; XII. LA VISITE»

5. Espacios sin Nina

En este caso sólo incluiríamos la escena «XII. LA VISITE» Aunque Nina aparece en esta escena su incursión es momentánea ya que como su propio título indica es sólo una « *visita* », esto quiere decir que virtualmente el espacio donde se posiciona esporádicamente no será en el que habitará sino que su incursión es totalmente casual provocada por una necesidad del momento dramático y como signo de la buena convivencia que mantienen los tres personajes. En ella precisamente se apunta, por palabras de Nina, el cambio radical que se ha producido en el espacio donde desarrollan habitualmente su vida los dos hermanos:

Escena XII. LA VISITE, pág. 55

Nina.- Et vous refaites la maison mais quelle révolution

Ahondando un poco más en la significación que tiene para nosotros el emplazamiento escénico para posteriormente estudiar el decorado en él, debemos apuntar que *Nina, c'est autre chose* así como *Par-dessus bord, Iphégénie hotel, L'émission de television y L'objecteur*, son las únicas que

encabezan sus escenas con un título que sirve como emplazamiento de la propia escena o bien como antelación de la acción a discurrir²³⁰.

En la obra que estudiamos y con referencia al espacio podemos destacar los siguientes títulos:

- .- III. L'ARRIVÉE
- .- V. AU CINÉMA
- .- VI. LES TENTURES
- .- VIII. LA BAIGNOIRE
- .- X. L'ÉVEIL
- .- XI. LE DÉPART
- .- XII. LA VISITE

Pero debemos tener en cuenta que tanto esta obra que ocupa nuestro estudio así como las que hemos mencionado con las mismas características no afectan directamente al espectador para hacerse una valoración preconcebida de lo que va a realizarse y exponerse ante sus ojos sino que a quien realmente perturba es al lector el cual parte del presupuesto del título de escena para activar primeramente el inconsciente en su imaginación y después reactivar su parte consciente ante la realización signica que ante sus ojos se desarrolla.

En *Nina* atendemos a una *preausencia* de toda información específica del espacio y más en concreto del tiempo, nos tenemos que valer del propio texto discursivo para entresacar el ámbito espacial y temporal. No existe ninguna acotación exterior que nos proporcione la época en la que se desarrolla la obra o que nos concrete el espacio. Esta carencia de información que el autor le da al lector, que no al espectador, es totalmente voluntaria y sólo a medida que procedemos a la lectura del texto o viendo

²³⁰ Recordamos que hemos hablado de los títulos en el epígrafe dedicado al *Théâtre de Chambre*.

la representación es como nos situamos en el tiempo y el espacio dentro de la obra dramática.

b) Decorado.

Decorado, ¿icono o indicio? ¿Los dos? la semiología en general no los considera, en sí, como objetos reales sino como signos del objeto al que representan.

Para nosotros el estudio del decorado habría que realizarlo sin llegar a estructurarlo minuciosamente para que sea *un todo de signos* donde la particularidad de icono o de indicio concurra de tal manera que incluso convivan confundiéndose.

El indicio no rememora la acción sino que la sitúa. El icono reconsidera su lugar para erigirse en significado directo o análogo. En teatro no se busca que el objeto sea *real* sino que *signifique*.

No hay uso exclusivo de los decorados por parte de los personajes pues existen decorados que pueden funcionar como personajes²³¹ y en el caso de *Nina* podemos verlo ejemplificado en la presencia de la cocina, de los platos como referente de la figura de la madre. El decorado tiene que representar y significar al mismo tiempo, la connotación y denotación, de lo preciso e impreciso, de lo decible y lo no dicho, de lo que se ve y de lo que se imagina, de lo que es real y lo que puede llegar a serlo.

A veces el personaje también puede crear el decorado, así por ejemplo cuando Nina lleva, por iniciativa propia, la bañera al salón de la casa provoca la instalación de un objeto -que en origen debería emplazarse en otra habitación de la casa más adecuada para ello- para una sola escena; para ser más exactos, la aportación voluntaria de un accesorio cuya utilidad es reivindicada en una sola acción dramática.

²³¹ Ver P. Pavis (1976b : 60)

No tenemos en *Nina* a los personajes como único centro de la acción -posición antropomórfica- y con un decorado inamovible, totalmente pasivo sino que cada signo, ya sea indicio o icono tiene y mantiene su significado en distintos momentos de la obra.

Existe una armonía entre lo que se desarrolla en la acción y el decorado que en ella se representa sin olvidarnos de los personajes ya que los interlocutores junto con el ejercicio dramático, la intriga y el decorado los consideramos pertenecientes al funcionamiento semiológico por excelencia.

La realidad material del signo -color, medida,...- es lo que le confiere el significado. Ese perfil real de la representación del signo es la que lo determina y lo configura por diferentes recursos a través de su imagen ²³².

En el campo de los objetos una cosa es lo que representa y otra lo que sugiere -al igual que hemos referido en el apartado de *Aparentar* donde esto mismo se da en los personajes-.

Para Vinaver, los objetos, los accesorios, el decorado no son tan significativos como las propias palabras frente al teatro de M. de Ghelderode donde todo obtiene el significado preciso, dónde los objetos también actúan. En él asistimos a una equivalencia visual del propio texto.

Partiremos de que el decorado marca un límite espacial y temporal, dependiendo del cambio de éste, de la simpleza o saturación pudiendo crear signos de distinto tipo y grado de asentimiento acrecentando la esfera del contenido, no interfiriendo en el resto de los lenguajes sino ayudándolos a ser mejor identificados y decodificados.

En la palabra decoración se fusionan un cúmulo de medios materiales más o menos avenidos, en ritmo cadente, provocando un cierto resultado manifiesto. Por ello autores como Pierre Larthomas incluyen en

²³² Pensamos aquí en la concepción peirciana del signo.

él no sólo el mobiliario y los accesorios, sino la luz, el sonido o el vestuario²³³.

Nosotros englobaremos en este apartado todo lo referente al decorado incluyendo en él mobiliario, accesorios de distinto orden y los alimentos.

El decorado condiciona la vida social y por supuesto el lenguaje. No se habla igual en un mercado que en un acto religioso debe existir siempre consonancia entre el lugar y lo que se pretende representar.

No sólo las palabras adquieren significación para el espectador. No estamos en el mundo del relato donde sólo el mensaje lingüístico conlleva primacía sino que hablamos de teatro y su posible representación.

El decorado toma una amplia significación a ojos del espectador-lector que no queda impasible ante su presencia sino que encuentra en él signos positivos o negativos para llegar a comprender mejor su significado, pudiendo ser impresionante el valor estético y lingüístico que adquiere. Los signos son escogidos por el propio espectador al que se le ha tendido un puente para llegar hasta ellos.

Decorados simples o incluso los *no-decorados* donde la base de la decoración estaría en el lenguaje y el vestuario, no dejan de permitir al espectador-lector hacer su propia interpretación de lo que ve o lee.

Una de las funciones importantes que adquiere el decorado es su utilización por parte de los personajes, sin necesidad de verlo en escena o de imaginarlo en la lectura de una obra teatral por medio de acotaciones, imbuyéndonos en una importante atmósfera significativa, captando nuestra atención en un sinfín de sugerencias. Esto, como comprobaremos más tarde, ocurre en la simple lectura de una obra de Michel Vinaver, donde por ejemplo en *Dissident, il va sans dire, partenaire de Nina c'est*

²³³ Ver Larthomas, P. (1993). Para Humberto Eco la semiotización consiste en que cualquier objeto en escena se convierta en signo: «Una vez elegido como signo un objeto funciona como tal en razón de alguna de sus características y sólo de éstas, a partir de ahí constituye en el campo de la convención representativa, una abstracción un modelo reducido, una construcción semiótica.» *Op. Cit.* Eco, U. (1978: 48)

autre chose en el *Théâtre de Chambre*, asistimos al decorado completamente estable en contraposición a *Nina* donde nos ofrece algunas acotaciones sobre el tema. En *Portrait d'une femme* nos da una variable y abundante relación de decorados así como en *Par-dessus bord*, por ejemplo.

Hay autores como Feydeau que pueden ocupar toda una página para explicar una parte del decorado –negando con ello la libertad del director- o como Molière quien apenas daba indicaciones.

Autores como el que nos ocupa que omite indicaciones puntuales al principio pero las ofrece conforme va avanzando la acción –por ejemplo en *Nina c'est autre chose-*, no directas pero sí indicando movimiento u objetos importantes como parte integrante de la conversación entre los personajes; o el mismo ejemplo de *Dissident, il va sans dire*, donde apenas existen, ofreciendo máxima libertad al director.

Cuando las indicaciones son muy precisas, que no concisas, muy explicativas no muy expositivas ni argumentativas son bastante apreciadas por parte del lector de teatro porque se puede situar en la acción mientras que la acción para el director de escena que se quiera aliar a la visión del autor de la obra y para los que realmente van a representarla sirven de ayuda situándose en la visión originaria que hace que la obra emerja en el propio dramaturgo.

Recordamos en este momento la opinión de Louis Jouvet donde afirma que las indicaciones no son necesarias para que el significado de una obra dé su fruto de fabricación:

Il n'y a pas de Théorie de la décoration, pas de système, pas d'indication esthétique qui puisse réussir à faire un décor, à créer un lieu dramatique. Le sentiment contenu dans la pièce peut seul réussir à fabriquer, à inventer le lieu de l'action.²³⁴

²³⁴ *Op. Cit.* Jouvet, L. (1952a:155)

Es importante constatar que en *Nina c'est autre chose* el cambio de decoración, cuando lo hay, lo efectúan en escena los propios personajes – desplazamiento de objetos, exclusión o inclusión de éstos, etc...- Esto no es sólo signo de lo material sino de lo intrínsecamente espiritual, el cambio no afecta solamente a la decoración de lo que representa sino al alma de los personajes que lo viven. Se produce un encuentro consigo mismo permitiendo esa liberación en el fondo tan esperada.

Escena XII, pág. 55-56. Última escena en la que hablan del nuevo compañero de Nina, de su profesión y de cómo él ha influido en ella de la misma manera que ella ya lo hizo en los dos hermanos. Es un reconocimiento público que protagoniza Sébastien con connotaciones de agradecimiento.

Sébastien.- C'est un artiste?

Nina.- Et l'intérieur des trains c'est un dissident sorti des camps

Sébastien.-Il fait de la peinture dans le train ?

Nina.- Il peint des intérieurs de train il peint des trains qui ressemblent à des femmes et des animaux qui ressemblent à des trains moi je me suis acheté un appareil pendant qu'il peint je prends des photos je photographie tout il m'a appris à regarder

Sébastien.- Comme toi tu nous a appris à voir autrement

En cambio en *Dissident, il va sans dire*, el decorado no se altera, no se produce esa metamorfosis de la existencia subsistente en *Nina*. Aquí todo viene de modo más pausado, sin alteraciones. El conocimiento interior de los personajes viene al ritmo de su perpetuidad, al ritmo de su entorno. Philippe y Hélène, personajes de *Dissident*, hablan pero no cambian, aparentemente, nada al hacerlo, igual que su decorado intacto.

Pero esta estabilidad del decorado en *Dissident* no afecta para nada a los diversos significados que éste puede producir en los distintos momentos de la obra. Opinamos que este estancamiento de entorno hace que los signos potencien su propio significado y su relación entre sí. Ese mismo potencial se acrecienta aspirando a la estabilidad del signo, que viene dada a su vez por la determinación de éste.

Los objetos o accesorios no sirven sólo para decorar. El colocar, por ejemplo, una silla aquí o allí para que el personaje pueda sentarse significa en sí mismo, a veces, más de lo que el propio texto puede decir. Como apunta Pierre Larthomas «Les meubles et les accessoires, partie mobile du décor, ont des rapports plus étroits qu'on ne le pense généralement avec le texte lui-même(...)»²³⁵

De las dos obras que componen el *Théâtre de Chambre*, podemos destacar por ejemplo la *bañera* en *Nina* la cual colocan en medio del salón o las maletas de Nina que van y vienen abriendo puertas o la mesa en torno a la cual comen sus personajes y se sustenta la mayor parte de la obra.

En *Dissident* los discos por el suelo constituyen el signo del desorden existente en la vida de Philippe, u objetos como la mesa que permanece inmóvil en escena pero que tiene voz propia y sirve de enlace y enfrentamiento entre madre e hijo; o incluso objetos que no aparecen pero que siempre están presentes en boca de los personajes: el coche, signo de locomoción, laboral y económico cuyo accesorio de enlace son las llaves tan buscadas por los dos personajes y que tampoco aparecen en escena.

Así podríamos enumerar muchos ejemplos más. Con ello queremos resaltar la importancia que puede adquirir cualquier objeto, cualquier accesorio por muy pequeño e insignificante que sea, por muy en segundo plano que esté o incluso si no aparece adquiere, por ello, mayor interés.

El /los decorado/-s también marcan el status de quienes lo utilizan, los personajes, guiados a su vez por el espacio en el que se emplazan y la

²³⁵ *Op. Cit.* Larthomas, P. (1993:17)

época en la que viven. Con esto no podemos obviar dos cosas: en primer lugar, la contaminación que se produce entre la apariencia y fisonomía de nuestros personajes y el decorado en el que evolucionan como tales y en segundo lugar que el decorado es signo de situación, temporal y acción dramática. Esto último lo vemos claramente reflejado cuando hablamos de los objetos o accesorios que forman parte del decorado y que pueden tener dos funciones diferenciadas: si son colocados dentro del decorado general sólo para ornamentar el espacio entonces se puede decir que sólo forman parte del decorado pero no tienen ninguna función activa dentro de él; mientras que si esos objetos o accesorios son utilizados en el transcurso de una o varias situaciones dramáticas entonces diremos que forman parte de la acción y por lo tanto imprescindibles para que ésta se desarrolle.

Después de esta escueta introducción al apartado del decorado procederemos a la enumeración analítica dentro de la obra que nos ocupa, *Nina, c'est autre chose*.

El primer dato importante que nos aporta el texto y que condiciona no sólo el decorado sino también el vestuario, maquillaje etc., viene dado por boca de Charles en la primera escena, -pág. 32- cuando afirma: «On est en soixante-seize».

Este dato determina, de entrada, todo lo que será la forma de vida y el entorno de los personajes. Es un antecedente importante ya que sitúa temporalmente al espectador-lector que, al comienzo, se encuentra un poco desorientado por el constante efluvio de información que le es transmitida, a modo de ráfagas, en palabras de los personajes.

Vinaver, al igual que ocurre en *Dissident, il va sans dire*, comienza su obra sin situarnos ni espacial ni temporalmente, pero a diferencia de ésta, *Nina, c'est autre chose* encuentra rápidamente la necesidad de involucrarnos de lleno en el ambiente en el que se desarrolla la obra. Por lo tanto el espectador-lector parte del año 1976 para desplegar ante sus ojos todo lo que puede existir en escena a partir de este momento.

Teniendo en cuenta este detalle, ampliamos otros datos puntuales sobre el mobiliario desgajándolo del propio texto. De esta manera iremos de lo general a lo particular teniendo mucho que ver en todo ello la inclusión del personaje femenino de Nina, en la vida de Charles y de Sébastien. Observamos que habrá un *antes de Nina*, un *con Nina* y un *después de Nina*, la cual no sólo cambia la forma de vivir de los personajes masculinos sino que también su entorno queda marcado por la presencia y ausencia de ésta.

Como ***decorado general*** obtenemos la siguiente información:

Escena I, pág. 32.- Salón-cocina. Mientras hablan de diferentes temas insertan el tema culinario. Está preparando la comida o a punto de comer.

Charles.- Mais tu lui plais tu sais et puis cette sauce à la moutarde elle adore ça je lui ai expliqué que c'est une recette de maman et que t'avais jamais fait la cuisine avant ça l'a époustouflée elle trouve ça formidable de la part d'un fils et toi comment tu la trouves ? Elle s'intéresse à tout elle est pas fatigante.

Escena II, pág. 33.- Ambiente en penumbra, sórdido.

Sébastien.- Tu trouves ça triste ici?

Charles.- Maman n'a jamais dit qu'on devrait vivre ici comme dans une tombe (...)

Escena IV, pág. 37.- Primer indicio de la existencia de una puerta nos lo aporta una acotación del autor en plena intervención de Nina.

Nina.- Toi aussi depuis que je suis ici tu bourdonnes (entre Sébastien) je ne sais pas qui de vous deux est plus impossible

Escena VI, pág. 42.- El papel pintado viene dado por el propio título de la escena –LES TENTURES- y por una acotación posterior del autor – pág. 44- cuando Nina se dispone a arrancarlo de la pared además tenemos conocimiento de la existencia de una ventana.

Elle s'est saisie d'un escabeau, décroche les tentures qui tombent au sol, elle ouvre la grande fenêtre et les jette au-dehors.

Entre el **mobiliario general** que forma parte de este decorado encontramos :

*Sillón

Escena III, pág. 36.- Charles habla a Sébastien de Nina, de todo lo que ésta hará si fuera a vivir con ellos, entre otras cosas acomodarlo en el sillón y colocarle las zapatillas.

Charles.- Elle t'installera dans ton fauteuil elle te mettra les pantoufles (...)

Escena IV y XI, págs. 38 y 54 –respectivamente-. En estas dos ocasiones la aparición del sillón en escena viene dada por una acotación del autor.

Pág. 38

Sébastien.- (*assied dans le fauteuil*) (...)

Pág. 54

Nina.- (...) (*Nina se laisse tomber dans le grand fauteuil*)(...)

* Lámparas - Fundas.- Tenemos conocimiento de que figuran en el decorado cuando llega el momento de apartarlas de éste. Nina quiere cambiar la decoración de la casa y querrá desprenderse de la lámpara – «lustre»- y las fundas –«housses»- entre otras cosas.

Escena VI, pág. 44

Sébastien.- Les housses

Nina.- Les housses aussi

Charles.- Et le lustre

La segunda aparición de esta parte del decorado se haya en una acotación del autor mezclada a su vez con el ámbito del movimiento.

Escena VI, pág. 44

Arrachage des housses, décrochage du lustre.

* Mesa.- Si nos hemos inclinado desde un primer momento por la existencia del salón como decorado central o compartido con la cocina no podemos olvidar un elemento tan esencial como una mesa y sus componentes imprescindibles como son las sillas.

Podríamos decir que rara vez aparece en el diálogo la palabra *mesa* –«table»-, la vemos en la última intervención de la escena IV, pág. 44 y corre a cargo de Charles: «À table». Pero su supuesta figuración la tenemos latente durante toda la obra ya que de la misma manera que en *Dissident, il va sans dire*, la mesa era el terreno lúdico y de reconciliación entre madre e hijo, en *Nina, c'est autre chose*, Vinaver consigue que el alimento reúna el presente, pasado y futuro de los personajes alrededor de una buena mesa y degustación, cosa de la que carece *Dissident*; el autor

insiste más en este aspecto en *Nina* asignándole a algunos títulos de escenas nombre de comida – I. LE COLIS DE DATTES; II. LE RÔTI DE VEAU AUX ÉPINARDS-.

Así los signos que nos transmiten la figuración de dicho objeto como parte del decorado general de la obra, vienen dados por boca de los personajes que la mayoría de las veces elaboran algo para comer o se disponen a ello. Como ejemplos:

Escena II, pág. 33

Charles.- (...) c'est les vrais épinards de l'ancien temps ça (...)

Sébastien.- Les premiers épinards frais de l'année

Charles.- Le rôti de veau aux épinards

Escena II, pág. 34

Sébastien.- Pour qu'ils soient tout à fait ontueux tu vois je me demande si j'ai choisi la bonne casserole (...)

(...)

Charles.- (...) tu peux me resservir (...)

Escena II, pág. 35

Sébastien.- Encore un peu tu veux ?

Escena VI, pág. 43

Charles.- Sébastien on pourrait manger

* Tocadiscos – Discos.- Al igual que en *Dissident*, observamos la existencia de un tocadiscos y de sus habituales discos. Esta información

nos la aporta el propio diálogo, concretamente el personaje de Charles – escena II, pág. 36- cuando intenta convencer a Sébastien del beneficio que supondría el que Nina fuera a vivir con ellos: les podría ayudar en los quehaceres de la casa y él, Sébastien, podría dedicar tiempo a escuchar sus discos.

Escena II, pág. 36

Charles.- Si et pour le ménage elle donnera un coup de main
t'auras tout ton temps pour écouter tes disques

Sébastien.- J'écoute en m'occupant

La presencia de los discos o el hecho de escuchar música no repercute en el personaje de Sébastien de la misma manera que en el de Philippe en *Dissident, il va sans dire*. Los dos personajes tienen gusto por la música pero para el segundo el desorden de su vida también se refleja en el desorden del placer, mientras que el primero emplea el tiempo del orden en el deleite del oído. Para Sébastien el ocio se compagina con la obligación, en Philippe el posible gusto por la música es tan desconcertante y confuso como su propia vida -experiencia vital-

Una vez denotado el decorado general y su mobiliario pasamos a puntualizar ciertos objetos que formarán parte de ese único decorado pero que modificarán su mobiliario.

Nina ya convive con los dos hermanos y su paso por la casa marcará no sólo el cómo vivir sus vidas sino dónde vivirlas.

La escena VI, que el autor titula LES TENTURES, alterará la apacible vida y entorno de Sébastien y Charles. El *torbellino* de Nina arrasará con el perenne decorado que encierra a los hermanos para darle el color de su filosofía vital, así todo será restauración en escena. Toda esta información signica-visual no es distribuida tanto por acotaciones del autor como por el propio diálogo.

Escena VI, pág. 44 –acotación del autor-

Elle s'est saisie d'un escabeau, décroche les tentures qui tombent au sol, elle ouvre grand la fenêtre et les jette au-dehors.

De esta manera aparece en escena un taburete –« escabeau »-, las paredes quedan en su estado virgen –« décroche les tentures»-, y sobre todo se abre esa ventana *a la vida*- «grand la fenêtre»-.

Rompiendo con el pasado, Nina arroja todo el papel pintado invocando de esta manera la apertura al mundo, ante los ojos asombrados de los dos hermanos. Todo ello envuelto en un movimiento de desinhibición y energía donde también Charles y Sébastien se verán contagiados y por lo tanto involucrados.

Escena VI, pág. 44

Sébastien.- Il y a la chambre de maman le lit est plus grand
vous pouvez enlever les vieux tableaux

Nina.- Non là il ne faut rien changer

Sébastien.- Vous y serez mieux

Nina.- Ou alors on pourrait y faire la salle de séjour c'est de loin la pièce la plus claire au lieu de la laisser comme ça inoccupée les volets fermés on la vide de tous ses meubles et je coudrai des coussins de centaines de coussins (...)

Cambiar el dormitorio de la madre, el mejor de la casa, deshacerse de todos los muebles, abrir las ventanas para que entre la claridad, la vida...., todo ello reafirma la comunicación de cambio, la metamorfosis

queda acompañada por el toque personal de Nina, los cojines –«les coussins»-.

Nina reivindica ese cambio, no necesita convencer a los hermanos de ello. Su energía debilita el carácter sombrío de Sébastien y Charles pero, a su vez, los empuja a reconocerse en la mutación que están sufriendo con su presencia, esa presencia femenina y no sólo femenina sino de NINA, con mayúscula, que exige desde un primer momento ser aceptada y reconocida.

Pero esta transformación progresiva en la que Nina saca a Sébastien y a Charles de las faldas de una madre difunta, haciéndoles resurgir de su estado edípico²³⁶, se acrecienta mucho más en toda la escena VIII –LA BAIGNOIRE, pp. 46-49- donde todo un rito purificador inunda a los protagonistas.

Nina encuentra una bañera desechada en la calle, la transportan a la casa colocándola en medio del salón. La escena está llena de simbolismo mítico, el efluvio de agua renueva y purifica el alma, incluso la relación entre los tres personajes, el desvestirse en escena, el mostrar su intimidad frente a frente y cara al público, se efectúa como algo normal, algo que forma parte de su convivencia. La irrupción de la bañera en escena provoca un acontecimiento inaudito en sus vidas. Su acogida por parte de los dos hermanos es totalmente diferente: mientras que Charles se muestra sorprendido por el hecho de colocar una bañera en medio del salón cuando debería de estar contra la pared y en un cuarto de baño –escena VIII. LA BAIGNOIRE, pág. 46: « Charles.- En général elles sont contre le mur /Nina.- Notre baignoire ça va être comme ça », Sébastien le quita importancia al acontecimiento de tener un objeto insólito en medio del salón así como negarse a la verdadera función del objeto, bañarse -escena VIII. LA BAIGNOIRE, pág. 47: « Nina.- Voilà notre bain est prêt / Charles.- Chacun à son tour / Sébastien.- Pas moi ». Vemos cómo la visión

²³⁶ Sobre este tema ver Ubersfeld, A. *Op. Cit.* (1989:84)

de la vida que tienen los dos hermanos es totalmente diferente. Charles acepta de buen grado este elemento que aparece ya en la página 43 en la escena VI. LES TENTURES -dos escenas antes de la dedicada al objeto en cuestión- Sébastien, aunque nunca dice querer desprenderse de él- no le da importancia desde un primer momento.

Escena VI. LES TENTURES, pág. 43

Nina.- Un baiser Sébastien et pardon pour le retard vous voulez savoir d'où je viens ? Chut j'ai une surprise pour nous trois vous savez ce qui manquait le plus dans cette maison? Une baignoire j'en ai trouvé une !

Charles.- Quoi ?

(...)

Nina.- Elle est profonde il manque un peu d'émail

(...)

Sébastien.- Charles n'est plus le même depuis que vous êtes ici il bat de l'aile lui et moi on a bien réfléchi

Para Sébastien tienen prioridad otras cosas, entre ellas el descontento que siente no sólo ante la presencia de Nina en casa sino a todo lo que ella conlleva, el cambio.

La falta de interés que la bañera provoca en este personaje para nosotros tiene un carácter simbólico. Sébastien rechaza todo lo advenedizo que descoloque los elementos que tiene bien posicionados en su vida al mismo tiempo que cree no tener que romper con el pasado resistiéndose a la purificación que encarna el agua. Pero esa visión conservadora cambiará, al consentir introducirse en la bañera. En ese momento ya no hay marcha atrás, ya ha concedido no sólo a Nina sino a su propio destino la posibilidad certera de poder cambiar su visión de la vida -Escena VIII. LA BAIGNOIRE, pág. 48: « *Nina lave Sébastien.* »

La emanación del líquido depurador no es casual sino inducida para considerarse a sí mismos tal y como son. Así el objeto central, la bañera, va acompañado de lo que podríamos llamar *subobjetos u objetos secundarios* mostrados en escena y cuya utilización ya no es volátil, sino excepcional: jarro, cántaro, barreño –«broc, cruche, bassine»-. Vinaver les atribuye esta importancia haciendo resaltar su figuración en escena por medio de una acotación²³⁷.

Escena VIII, pág. 46

Navette pour remplir la baignoire avec broc, cruche, bassine.

Nos reafirmamos en lo de *subobjetos* ya que, como podemos observar, entre éstos y la bañera aún existe un intermediario, algo que nos muestra más allá de un simple baño, más que un baño vulgar, la palabra «Navette» nos envolverá más allá de lo estrictamente trivial, quizás en lo sagrado. Al igual que la Iglesia purifica al niño de su pecado original por medio del bautismo, nuestros personajes utilizan el agua para quedar rehabilitados, exorcizados, limpios. Esa «Navette» –naveta- tiene su origen en esa misma institución aunque su utilización es para administrar incienso.

Incienso o agua, los dos sirven para espantar lo maligno, depurar lo humano y acercarse a lo divino, manera peculiar y bella por la que Vinaver

²³⁷ En la última representación de la obra a la que asistimos en París el 27 de junio de 2009, los objetos aquí citados fueron utilizados en escena como accesorios para llenar la bañera pero después de unos breves minutos empleándolos como medios transportadores del agua, el director de escena opta porque los actores, concretamente Nina, saque una manguera de agua del fondo del escenario y termine de llenarla. Este recurso nos parece un poco vasto pues le quita a la escena toda la poesía del ritual que se construye y deleita en ella. Pensamos que si Vinaver ha objetado y especificado el medio por el cual se llene la bañera es porque ve en esta acción una recreación de la realidad justa e imprescindible para que los personajes se deleiten con ella a la vez que cumplen con el objetivo de no prescindir de sus réplicas y contrarréplicas.

hace que sus personajes no perezcan en lo banal y vulcanicen eructando lo íntimamente extraordinario.

La escena X –L'ÉVEIL, págs. 51-53- también nos aporta el espíritu renovador que envuelve a los personajes, donde desde un primer momento y por medio de una acotación que sirve como apertura a dicha escena, el autor deja asentados los objetos primordiales que aparecerán: dos camas²³⁸.

Escena X, pág. 51

Un grand lit et un lit étroit accolés l'un à l'autre. Dans le grand lit Charles et Nina ; dans le lit étroit, Sébastien.

Recordemos que el decorado principal, piedra angular de la obra, el salón, cambia ya en la escena VI –LES TENTURES- y en la escena VIII –LA BAIGNOIRE- sumándole otro cambio en la escena del ejemplo citado más arriba –escena X, L'ÉVEIL- donde el autor no nos transporta directamente a ningún otro lugar de la casa con su acotación, lo que nos ofrece dos posibilidades: o los protagonistas instalan en su salón las camas –al igual que pudieron hacer con la bañera- o simplemente el decorado cambia y en este momento se configura la gran habitación de la madre difunta.

En los apuntes que sobre la obra hace Yannis Kokkos ²³⁹ , observamos que se da la segunda opción. Su dibujo de la escena nos hace pensar que la ubicación ha cambiado. De una u otra forma, lo que sí es

²³⁸ Objetos móviles que suelen aportar a escena, en las dos representaciones a las que hemos asistido, los propios actores, pero en dos versiones diferentes de solucionar el recurso: en Lyon –2003-, donde se cubrían con una sábana permaneciendo toda la escena de pie; y París -2009- donde se deja el escenario completamente a oscuras aportando una plataforma con dos camas un poco inclinada para que cualquier espectador tuviera el mismo ángulo de visión.

²³⁹ Ver Kokkos, Y. (1978:80)

cierto es que Sébastien y Charles ya no comparten solamente su baño e intimidades con Nina sino también sus sueños.

La escena XII –LA VISITE, pp. 55-57- nos muestra ese *después de Nina* que mencionábamos en la introducción de este apartado.

Nina se marchó con su refugiado dejando restaurados a los dos hermanos en su nueva vida. Vinaver nos invita a verlo así, por medio de la acotación que introduce dicha escena.

Escena XII, pág. 55

Sébastien sur un escabeau en train de repeindre un mur; meubles neufs de chez Roche et Bobois; Charles avec un tablier prépare le dîner; Nina entre, secoue son parapluie.

Advertimos que a Michel Vinaver le gusta dejar constancia del paso de Nina por la vida de Sébastien y de Charles; ya no es ella la que pinta las paredes sino Sébastien pero apuntando una reafirmación de su nueva vida –«repeindre»-. Nina se marchó y quizás ese espíritu de reforma queda latente entre ellos. Olvidan la presencia de su madre, con Nina, renuevan sus vidas y ahora vuelven a renacer de su marcha y a remplazar su figura por otro cambio en la decoración.

Nueva pintura, muebles nuevos e incluso hábitos nuevos, ya no es sólo Sébastien el que prepara la comida sino que Charles también experimenta en este terreno –Escena XII, pág. 55 «Charles avec un tablier prépare le dîner».

De esta manera trazamos una línea ascendente en lo que se refiere a la metamorfosis sufrida por los dos hermanos gracias a Nina pero rubricamos una línea descendente en lo que se refiere a su relación con ella, como si su misión hubiera acabado definitivamente.

b.1) Accesorios.

Los accesorios forman parte del decorado y pueden delimitar tres características dentro de éste ya que para la semiología consideramos imprescindible descubrir qué código interviene con ellos:

- .- auxiliares: supeditados a otros.
- .- afianzadores: fortalecen a otros.
- .- destinatarios: se emplean como independientes y portan en sí mismos toda la carga signica.

◆ Objetos.

Un mismo objeto no se puede estudiar *in situ* sincrónicamente en un solo momento de la obra sino que hay que seguir toda su trayectoria a través de ella y por ello asistimos a un fundido de distintos signos y significados que convergen entre sí para volver a refundirse y frecuentarse en un ir y venir de nuevas connotaciones e intercesiones signicas. Ante ello podemos anotar que todo este proceso de análisis nos llevará a señalar las trayectorias más significativas de los componentes escénicos que nos clarifiquen la puesta en práctica de dichas unidades en el complejo mundo dramático.

Aparte de los que hemos nombrado en nuestro apartado del decorado principal de la obra, haremos una pequeña relación de otros objetos que aparecen esporádicamente en escena y que forman parte en un momento dado del decorado.

* La caja de dátiles.- Marca el tiempo entre presente y pasado y a su vez entre la llegada y partida de Nina. Con la caja comienza y acaba la obra.

Ejemplos:

Escena I, LES COLIS DE DATTES, págs. 31-32

Charles.- Le côté à ouvrir c'est ici

(...)

Sébastien.- Ça fait la vingt-deuxième année

Charles.- Vingt-deux ans qu'elle t'expédie un colis de dattes chaque année pour ton anniversaire.

Escena XII, LA VISITE, pp. 56-57

Sébastien.- Pour le dessert des dattes

Charles.- Un colis qui vient d'arriver

(...)

Charles.- Comme chaque année de Tunisie

(...)

Nina.- C'est de là que ça vient ?

Charles.- Chaque année

(...)

Nina.- Elles fondent dans la bouche

Charles.- Nous deux on n'aime pas tellement ça

Entre la primera presencia de la caja de dátiles en escena y la última transcurre un año en el que han ocurrido muchas cosas y se han producido muchas transformaciones.

Fruto odiado particularmente por Sébastien y amado por Nina enfrenta no sólo dos gustos sino dos formas de ver la vida: placer y recuerdo²⁴⁰.

* La cesta – la maleta.- Dos objetos que marcan toda una trayectoria en la figura de Nina y un intento de huida en Sébastien.

Cuando Nina llega a casa de los dos hermanos su equipaje se compone únicamente de una cesta –«cabas»-.

Escena III, L'ARRIVÉE, pág. 36

Charles.- Oui viens par là pose ton cabas

Cuando abandona la casa donde tanta transformación ha producido lo hace con una *maleta* que le es ofrecida por Sébastien, la misma que le sirviera a él anteriormente para aparentar su partida del hogar -hecho que nunca llegará a producirse- y cuya donación reafirmaría su deseo de zanjar todo, sin tener posibilidad de huída alguna. Ya no quiere irse de casa, no quiere evadirse de la presencia de Nina, abandona la idea de salida puesto que en el fondo siente la necesidad de quedarse y de mantenerse cerca de ella ya que es el soporte para que su cambio personal se produzca y prevee que ella no dará el paso. Aunque tiene miedo, destierra la oportunidad de desaparecer del ámbito vital de la chica puesto que necesita de ella para sobrevivir en su propio terreno.

Escena XI, LE DÉPART, pág. 53

Charles.- Mais c'est ta valise elle est neuve

²⁴⁰ Sobre este tema ya hemos hablado anteriormente. Sirva como referencia Ubersfeld, A. *Op. Cit.* (1989: 167)

Sébastien.- Elle voulait l'emprunter je lui ai dit qu'elle pourrait la garder

Observamos que en los momentos puntuales en los que aparecen las dos formas de equipaje en Nina son marcados por los propios títulos de las escenas: «L'ARRIVÉE» –la llegada- y «LE DÉPART» –la partida-.

Para ella el llevar un objeto u otro supone la entrada y salida real de la vida de los dos hermanos. En cambio si hacemos referencia a la aparición del objeto –«valise»- en escena junto con la figura de Sébastien, para éste no supone nada, ni un movimiento, tan sólo un intento de permanecer, como si realmente quisiera probar la aceptación de su persona en medio de la pareja Nina-Charles. Su impulso de partida tan sólo es un arrebato de celos que causa reacción ante los demás haciendo que éstos se lo tomen a broma y no pongan mucho empeño en que Sébastien renuncie a su marcha; ya está decidido a quedarse provocando en su propia persona el ridículo.

Escena V, AU CINÉMA, pág. 39-40

Nina.- Toute neuve on dirait

Sébastien.- Oui

Nina.- C'est une belle valise en tout cas

Sébastien.- Ça vaut mieux comme ça

(...)

Nina.- Vous ne me racontez pas d'histoires Sébastien ?

* Las revistas.- Todo el orden que reinaba en casa de Sébastien y Charles antes de la llegada de Nina, desaparece. Ya hemos visto que revoluciona no sólo la vida de los hermanos sino el entorno en el que se movían como pez en el agua y que ahora es alterado una vez más por la presencia femenina. En una discusión que mantienen los tres, Sébastien

recrimina a Nina el dejar sus revistas por el suelo, signo de que reina la anarquía en la casa.

Escena IV, pág. 38

Sébastien.- Vous laissez traîner partout vos illustrés

Aún no hay ese entendimiento que más tarde florecerá entre los tres, sobre todo entre Sébastien y Nina ya que todavía éste le sigue hablando de *usted*.

En esta misma escena y con el mismo motivo de discusión, Nina califica de manera peyorativa y casi fúnebre el entorno en el que viven donde todo se reduce a *polvo* –« poussière »- palabra que correspondemos con *pasado*.

Escena IV, pág. 38

Nina.- (...) m'habituer (...) à toute cette poussière

Sébastien.- De la poussière ?

Nina.- Je sais qu'il n'y a pas de poussière vous deux vous êtes faits de poussière non mais c'est pas imaginable

Ella quiere levantar el *polvo* de esos rostros, de esas vidas, es un intento de hacerlos resurgir de sus propias cenizas, aniquilar el pasado para impregnarlos de presente, y ese presente también está semanalmente en los « ilustrés ».

Escena IV, pág. 37-38

Charles.- Il a rien contre toi c'est sa nerviosité depuis qu'il est passé chef d'équipe et qu'il doit faire respecter les cadences.

Nina.- Toi aussi depuis que je suis ici tu bourdonnes (*entre Sébastien*) je ne sais pas qui de vous deux est plus impossible
Sébastien.- Vous laissez traîner partout vos illustrés

* Periódico.- Este accesorio totalmente casual y subordinado le sirve a Sébastien para involucrase en el momento histórico, saciarse de la época en la que viven al mismo tiempo que relata a su hermano la experiencia vivida en Túnez tiempo atrás.

Escena I, pág. 32

Sébastien- (...) et j'enfonçais l'autre main dans la fente de son cul il ont eu un gigantesque tremblement de terre les Chinois chez eux t'as vu ?(...)

Del mismo modo que para Vinaver es fuente para estar al día de todo lo que ocurre a su alrededor, para Sébastien el periódico le permite estar informado y a su vez evadirse de las palabras de su hermano de manera que casi siempre logra sobreponerse a éste. Es a la vez su fuente y su escudo, su savia y su veneno, la raíz de su época y el vestigio de sus pensamientos.

◆ **Alimentos.**

No se puede obviar la importancia de la comida en la obra teatral que analizamos y, por supuesto, en Vinaver. Recordemos que la presencia de la madre de Sébastien y Charles perdura entre ellos principalmente y podríamos decir que exclusivamente por la comida. Ellos han heredado las recetas de su madre aunque el único que las lleva a la práctica sea Sébastien.

El poner la mesa, el comer, el estar preparando la cena o el almuerzo sigue siendo un rito para ellos e incluso una buena mesa donde ponen todo su esmero y mimo en la elaboración: «(...) sauce à la moutarde (...)» pág. 32; «rôti de veau aux épinards» pág. 33; «salé aux choux» pág. 43; «Les haricots» pág. 50.

La comida constituye una constante en sus vidas cotidianas pero a la vez que ésa, su vida de todos los días, sufre un cambio, al mismo tiempo que su mobiliario se transforma, el ámbito culinario también lo hace. La exquisitez desemboca en productos de *sobre* junto con muebles de moda.

Escena XII, pág. 55

(...) meubles neufs Roche et Bobois; Charles avec un tablier prépare le dîner ; (...)

(...)

Nina.- Et c'est toi qui as fait la purée ?

Charles.- Merguez purée c'est pas sorcier avec les sachets instantanés

Ahora es Charles quien ha tomado el mando de la cocina fácil. Sébastien *da la alternativa* a su hermano haciendo que el mundo culinario pase a un segundo plano.

Lo único que se mantiene puro, en estado virgen, en la dulce inocencia ecológica es la caja de dátiles, de la que hemos hablado antes, indiferentes para Sébastien y Charles y preciados para Nina cuyo personaje sigue conservando la frescura desde el comienzo hasta el final de la obra y quien hereda, por así decirlo, dicho objeto.

Cualquier accesorio que circunde la acción de comer o preparar la comida fortalece la comunicación entre los personajes al mismo tiempo que se muestra como signo independiente y mostrativo del recuerdo del

personaje *epónimo* de la madre y de la vida que tuvieron con ella los dos hermanos.

b.2) Luz.

La Luz es un elemento bastante descuidado en cuanto al proceso de la escritura teatral y que por el contrario es primordial para su puesta en escena.

A pesar de ello, en el *Théâtre de Chambre*, no existe anotación alguna, excepto la marca del «*noir*» al final de cada una de las escenas de *Dissident, il va sans dire*.

Pero como otras muchas cosas recordamos en todo momento que partimos de un texto de Michel Vinaver el cual escribe su teatro para ser leído y no pensando en la representación. El cuenta a través del teatro y explica y expone a través del texto. La representación queda en un segundo plano por lo que no hay que mal interpretar el desatender ciertas parcelas que para la puesta en escena son imprescindibles. No las desatiende sino que las deja al libre albedrío para que la libertad absoluta del director de escena se ponga en marcha y su obra alcance la visión real y la dimensión que merece.

También como parte del decorado, la iluminación, técnica moderna de la representación, hace que el teatro sea más captable, más comprensible ofreciendo infinidad de posibilidades siendo a su vez por sí misma significación, *actante* dentro de la representación²⁴¹.

El cambio de luz puede indicar: cambio de escena, de decorado total, parcial, de mobiliario, de lugar; el paso del tiempo, ... pero también incide en el mundo exterior e interior de los personajes: si la escena gozara de mucha iluminación podríamos decir que la vida interior de los

²⁴¹ Larthomas, P. (1993:17): «(...) le rôle de la lumière n'est plus seulement de rendre visible à tous le jeu des acteurs, elle est elle-même actrice et, tantôt constante, tantôt variable, signifie, en accord ou en désaccord avec le texte (...)»

personajes es secundaria. Si por el contrario la luz fuera escasa, ésta sería el reflejo del mundo sórdido en el que pudieran vivir. Además podemos pensar en que el recurso luminotécnico puede sustituir por entero al decorado y posicionarse en el área lúdica como objeto protagonista junto al resto de recursos utilizados en la representación de una obra teatral.

La luz acontece en escena como una posibilidad más, una adición al significado que la hace palpable a través de dos tareas imprescindibles transfigurando la escena, y por amplitud el escenario, en un mero signo: la práctica –como recurso- y la simbólica –como representación.

En correlación a esto apuntamos dos características que para nosotros son importantes, la carga denotativa de la luz –signo intrínseco que designa su propia denominación- y la carga connotativa –los distintos significados que pueden acontecer en uno o distintos signos. Todo ello acompañado de lo puramente característico y al mismo tiempo estético de este recurso escénico como es la intensidad, el color, el emplazamiento y la estabilidad o momentaneidad.

En la luz convergen no sólo su representación distintiva del resto de lenguajes escénicos sino que ella, por sí sola, puede causar una transformación en el sistema semiótico y hacer que un signo derive en otro significado con sólo *jugar* con una leve intensidad actualizando, si quisiera, un mismo signo en diferentes momentos.

La luz es uno de los recursos más eficaces en el ámbito teatral para recrear cualquier situación o atmósfera sin necesidad de que haya ni un solo objeto en escena.

Vinaver no acostumbra a indicar el tipo de luz que debe imperar en sus obras debido a la gran permisión y libertad que otorga a las representaciones de éstas. Pero refiriéndonos al teatro que nos ocupa, como hemos resaltado al principio de este punto, sólo en *Dissident, il va*

sans dire apunta un «Noir»²⁴² en el paso de una escena a otra mientras que en *Nina* tal acotación no existe, no encontramos en ella ninguna acotación, ningún indicio que nos indique que la escena ha terminado.

Pero de la misma manera que suponemos en *Dissident, il va sans dire* entre escena y escena un cambio de luz o la oscuridad total para marcar el paso de una a otra, en *Nina, c'est autre chose*, aunque no exista en el texto, suponemos, cómo no, el mismo cambio luminotécnico que pueda marcar esa transición.

Aparte de los cambios de escena, sí podemos revelar en cada una de las obras ciertas indicaciones donde la luz pudiera modificarse.

En *Dissident, il va sans dire*, la luz ocupa principalmente dos estados del día en los que se desarrolla la obra :

.- mediodía –páginas. 10, 15-

.- noche/madrugada –páginas 11, 16, 18, 25-

En *Nina, c'est autre chose* podemos apuntar que la luz tiene que ver con la evolución de los personajes y se irá transformando al mismo tiempo que lo hace el decorado. Para nosotros, la luz en esta obra debería cambiar al mismo tiempo que se modifica el decorado ya que es en él donde vemos

²⁴² VINAVER, Michel. VINAVER, Michel. *Dissident, il va sans dire. Théâtre Complet*, Arles, Actes Sud, 1986, tomo II pp. 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 27. Así acaba Vinaver cada una de las escenas en esta obra implicando, en nuestra opinión, no sólo la indicación de un cambio escénico sino invitando también a los dos protagonistas a imbuirse, aunque por tiempo limitado, en el sosiego y el remanso del silencio, de la oscuridad, el traspaso a un nuevo resurgimiento de sus palabras y sus pensamientos. Ver Nocete López, M^a José (2009: en prensa) *Dissident, il va sans dire* de Michel Vinaver : lucha, amor y espera. Para Thierry Gallèpe (1997) la finalización unívoca de una obra sería la palabra FIN pero cuando aparece «RIDEAU» o «NOIR» se apunta a lo que llama «des formulations dites hybrides» *Ibid.* p. 59 porque su tipografía o su emplazamiento haría que el lector cayera en identificarla como «bornes» o didascalías no se sabría denotar el significado que podrían tener estos finales. Esta indicación del «RIDEAU» o del «NOIR» indica para el espectador que la obra ha finalizado pero vendría dado en la representación o creación teatral como un signo codificado –luz, música,...-. La única señal que vería el espectador del *final* sería la caída del telón o un efecto luminotécnico con el que simplemente se apagaría la luz.

la huella real de la transformación que se está produciendo en los personajes. Recordemos al comienzo la austeridad, la penumbra que reinaba en los personajes de Charles y Sébastien, viéndose reflejado en la casa por medio del decorado.

Escena II. LE RÔTI DE VEAU AUX ÉPINARDS, pág 33

Charles.- (...) vivre ici comme dans une tombe (...)

Escena VI. LES TENTURES, pág. 44

(...) *elle ouvre grand la fenêtre (...)*

(...)

Charles.- Et le lustre

(...) *décrochage du lustre.*

Como podemos observar en este último ejemplo -así como en la escena XII. LA VISITE, página 55: «Nina.- Et vous refaites la maison mais quelle révolution»- la llegada de Nina no sólo revolucionará sus vidas, como ya hemos dicho reiteradamente, sino su casa. El decorado cambiará, las ventanas cerradas se abrirán a la vida, las obsoletas lámparas desaparecerán, nuevos muebles, nuevas paredes y todo ello se verá reflejado en esa luz escénica que marcará el paso de transición entre *el antes de Nina* y *el con Nina*. *El después de Nina* queda restaurado cuando ésta se marcha de la casa y de la vida de los hermanos. Ellos no se cerrarán en sí mismos, sus *ventanas* seguirán abiertas, siendo la luz escénica prominentemente ascendente no existiendo en ella línea de inclinación.

Para finalizar este punto queremos añadir que así como la luz tiene que ver con el aspecto de la escena, que ocupa el espacio y el tiempo de ésta y que pertenece a los signos visuales, la música y los efectos sonoros no programados, pertenecen al oído y al tiempo estando los dos más allá de los límites actanciales.

3.2.4.- OÍR

Como ya hemos apuntado someramente en el punto dedicado a la luz, el lenguaje rítmico-musical ocupa, en el teatro hoy día, en la representación de una obra teatral, un campo sígnico al que podemos designar por su doble característica: acompaña a la representación o es, por sí mismo, representación.

En el teatro actual, estos lenguajes a veces superan con creces al lenguaje hablado ya que son capaces por sí solos de delimitar un decorado, de ser un decorado, de revelar un gesto, hacer más intensos unos movimientos, etc. Pero normalmente, a este lenguaje se alía el juego teatral como parte del apoyo técnico que conlleva el texto literario y es así como lo veremos reflejado en la obra de Vinaver que nos ocupa.

La música añadida al espectáculo teatral intentaría formar parte del esquema semiológico profundo para desvelar los demás signos del espectáculo. Puede aparecer al principio y al final de una obra, entre acto y acto para marcar el cambio de decorado o la salida y entrada de personajes, o incluso, en una escena ya sea para intensificar su importancia y así equilibrar su indolencia representativa, o por el simple hecho de que el director de escena lo haya decidido así.

Pero de la misma manera que la música hace desvelar los posibles signos en el escenario, dentro de ella los *efectos sonoros*, a los que Kowzan denomina «bruitage»²⁴³, ocupan un protagonismo que asiduamente no se le concede. Sean contruidos artificialmente o no, su campo semiológico es muy amplio ya que en la mayoría de los casos su significado va más allá del papel musical²⁴⁴.

²⁴³ *Op. Cit.* Kowzan, T. (1968:81)

²⁴⁴ «Les bruits ont sur la musique l'avantage de signifier: leurs fonctions sont donc, dans l'ensemble, à la fois plus précises et plus variées. Il leur arrive souvent, comme à la musique de créer une atmosphère, d'indiquer une tonalité, de pallier même l'absence de décor visuel »
Larthomas, P. *Op. Cit.* (1993:112)

En cuanto a las obras que forman el *Théâtre de Chambre*, apuntamos que el autor, al igual que con los lenguajes anteriores, nos ofrece pocas indicaciones por no decir ninguna sobre la música o los efectos sonoros. Quizás estos últimos estén más desarrollados por medio de algunas acotaciones y por el propio diálogo.

Por ejemplo en *Dissident, il va sans dire* el silencio es mucho más fuerte que las palabras, por ello la presencia permanente de un tocadiscos y de los discos de uno de los personajes, Philippe, por el suelo, incrementan el deseo, la intención de comunicación que queda en vano intento.

Del mismo modo en *Nina, c'est autre chose*, no aparece ninguna acotación sobre la música, pero sí la referencia de unos discos sin tener la misma relevancia signica. Aquí, no hay incomunicación, estos figuran como accesorio más del decorado aunque el texto no nos aporta su escucha en escena, la simple aparición implica la hipótesis.

Escena, II. LE RÔTI DE VEAU AUX ÉPINARDS

Charles.- Si et pour le ménage elle donnera un coup de main
t'auras tout ton temps pour écouter tes disques²⁴⁵

Pero sí tienen mucha relevancia los efectos sonoros, en este caso pertenecientes a la primera categoría clasificada más arriba y no preparados artificialmente sino que serían efectos de circunstancias diversas y puntuales que tienen que ver con la atmósfera real de ciertas situaciones, por ejemplo²⁴⁶:

* Abrir el paquete de dátiles –pág. 31-

* Preparar comida, consumirla –págs. 33, 34, 35, 43-

²⁴⁵ *Op. Cit.* Vinaver, M. (1986:36)

²⁴⁶ Todos los ejemplos están extraídos de Vinaver, M. (1986)

- * Escena del baño –págs. 46, 47, 48, 49-
- * Cubo de agua que echa Nina a Charles cuando éste aparece en casa borracho –pág. 51-
- * Cambio de decorado –pág. 44-
- * Esparcir vestuario, maleta –pág. 54-

Como podemos observar son efectos de sonido que van en perfecta consonancia con aquello que se representa y cuya información viene alternada entre diálogo y didascalias.

Por supuesto, no se descarta la esfera propiamente musical en la puesta en escena. Ignorar la música es ignorar a una de las expresiones artísticas más vastas que existen. Para nosotros ésta formaría parte imprescindible de la representación ya que ayudaría al espectador a dilucidar junto con la panorámica de la escena y en lo que en ella se desarrolla, la intensidad de mirar con el sentido del oído acompañando a la contemplación de la vista.

Música para marcar los contrastes o simplemente la armonización de las palabras. Pero como forma parte de la representación propiamente dicha, es otra de las facetas en la que aún Vinaver, como hemos mencionado anteriormente, no se ha interesado lo suficiente. Para él, el teatro reside fundamentalmente en la fascinación de las palabras más que en los medios de representación de éstas.



CONSIDERACIONES FINALES

Para finalizar diremos que la experiencia de estudiar la obra de Michel Vinaver ha ampliado las perspectivas que teníamos al principio.

Sea cual fuere la vía de estudio en la que nos hemos basado para realizar esta tesis de lo que sí estamos seguros es que su obra reclama un proceso de reconstrucción que viene en todo momento dado por el propio *collage* que nos ayuda a absorber el componente esencial que ella encierra.

A partir de ahí, creemos haber conseguido muchos de los motivos que nos han llevado a estudiar la obra de Michel Vinaver y más concretamente *Nina, c'est autre chose* desde el punto de vista semiológico pero sobre todo hemos llegado a alcanzar nuestra primera misión: estudiar el campo sígnico de la obra que nos llevara a desembocar en una nueva reinterpretación de ésta consiguiendo establecer nuevos parámetros para su representación. Esto nos ha permitido no sólo aproximarnos de lleno a la escritura de Vinaver sino traducir su estructura lingüística en estructura representable ya que su repetitiva autoexclusión en los diálogos, a veces también leve, acusa la intención radical de basar todo en lo lingüístico y no en lo escenificable.

Crear un texto, sea del género que sea, ya es difícil, cuanto más tenerlo ante nosotros y convertirlo, por obra y gracia del arte teatral, en algo visible y audible, sobre todo visible. Como el título que el propio Pavis da a uno de los capítulos de su libro *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, "Del Texto a la escena: un parto difícil"¹ hacer patente una idea es un parto muy doloroso y a veces insoportable ya que en nuestro caso nos devaneamos entre el estudio del propio texto y el proyecto de escena. El texto nos ha dado el soporte para que el inconsciente busque su figuración y la escena nos ha aportado la realización del sueño.

Creemos que nuestra base teórica, basada al mismo tiempo en distintos estudios, ha enriquecido enormemente nuestro trabajo y nos ha permitido valorar mucho más concienzudamente la totalidad de nuestra

¹ Pavis, P. (1998: 87-113)

investigación como un compendio teórico abierto, donde existen distintas vías de proceso.

Lo más significativo e interesante de nuestro estudio ha sido quizás el poder contar con infinidad de propuestas para crear un método trasgresor e innovador que nos permitiera realizar nuestra investigación desde la libertad absoluta, poder elegir entre mucho y muchos formando uno sólo pero no definitivo, dejando la puerta abierta a nuevas posibilidades y necesidades.

Estas últimas, para nosotros, son imprescindibles si queremos poner en marcha el fin último de nuestro trabajo: la representación de la obra en cuestión tal y como la concebimos. Tenemos que ser conscientes que esa meta está supeditada a un cúmulo de condicionantes internos y externos específicos del proyecto.

Estamos de acuerdo en que el gozo sonoro precede el visual, de ahí que hayamos escogido esos lenguajes que producen más placer a la vista que al oído. Pero también pensamos que los dos placeres se complementan y que, aunque en Vinaver el primero de ellos esté menos estudiado, opinamos que, en la escena, sin el segundo nada del primero existiría.

Hemos intentado captar, la unificación del mundo vinaveriano bajo la réplica de esos otros lenguajes, nada estudiados en él, y que le cuesta revelar; quizás con ello, hayamos profanado las primeras intenciones del autor, sondeándolos y haciéndolos resurgir de su silencio, donde él los disfrazaba cual hechicero incomparable de la palabra.

Vinaver tiene la destreza de saber utilizar todos los elementos a su alcance para producir ritmos rápidos y lentos, a la vez, sin caer en el abismo de la monotonía lingüística.

El evitar las pausas ortográficas hace que cada réplica sea un motivo reconstructivo de la acción, orquestando, de manera aparentemente sencilla, cada palabra a su paso por la enunciación de los personajes.

Para nosotros tener como premisa importante dentro del análisis a estos últimos nos ha confirmado que la doble dualidad signica que poseen

y por la que hemos apostado durante toda nuestra investigación, desvela los códigos pertinentes para poder rescatar, como ya apuntábamos en el capítulo de justificación, sus respectivas funciones dentro y fuera de la escena: representación y sugestión. Todo esto nos ha hecho ver cómo es el propio estatus del personaje el que gestiona su relación con la propia acción dramática y con el resto de los personajes descubriendo en ellos el propio comportamiento humano.

El teatro es el método capaz de poder encontrar las repuestas que no le son veladas al hombre. Sabe perfectamente desenvolverse en ese mundo de las sombras sociales y a veces decadentes para volver a resurgir y hacer lo que mejor sabe hacer, hablar y mostrar. Tiene la destreza de desbloquear la realidad y argumentar sus inquietudes y sus expectativas.

El teatro de Michel Vinaver sabe captar el presente estático, como flashes ininterrumpidos de la vida cotidiana. El estudia con audacia lo instantáneo, lo íntimo, lo personal. Sabe recrear e incluso recuperar la vida de todos los días, sin psicologismos que pudieran enturbiar lo que realmente plasma la lengua misma.

Su teatro es toda una sinfonía de lo cotidiano, de lo intrínsecamente banal; es sociología pura, sin pretensiones formalistas reavivando la tensión dentro de lo puramente habitual, con el espejo del alma y de la emoción a través de lo cual rescata el viaje en la reconstrucción del gesto por medio de la palabra.

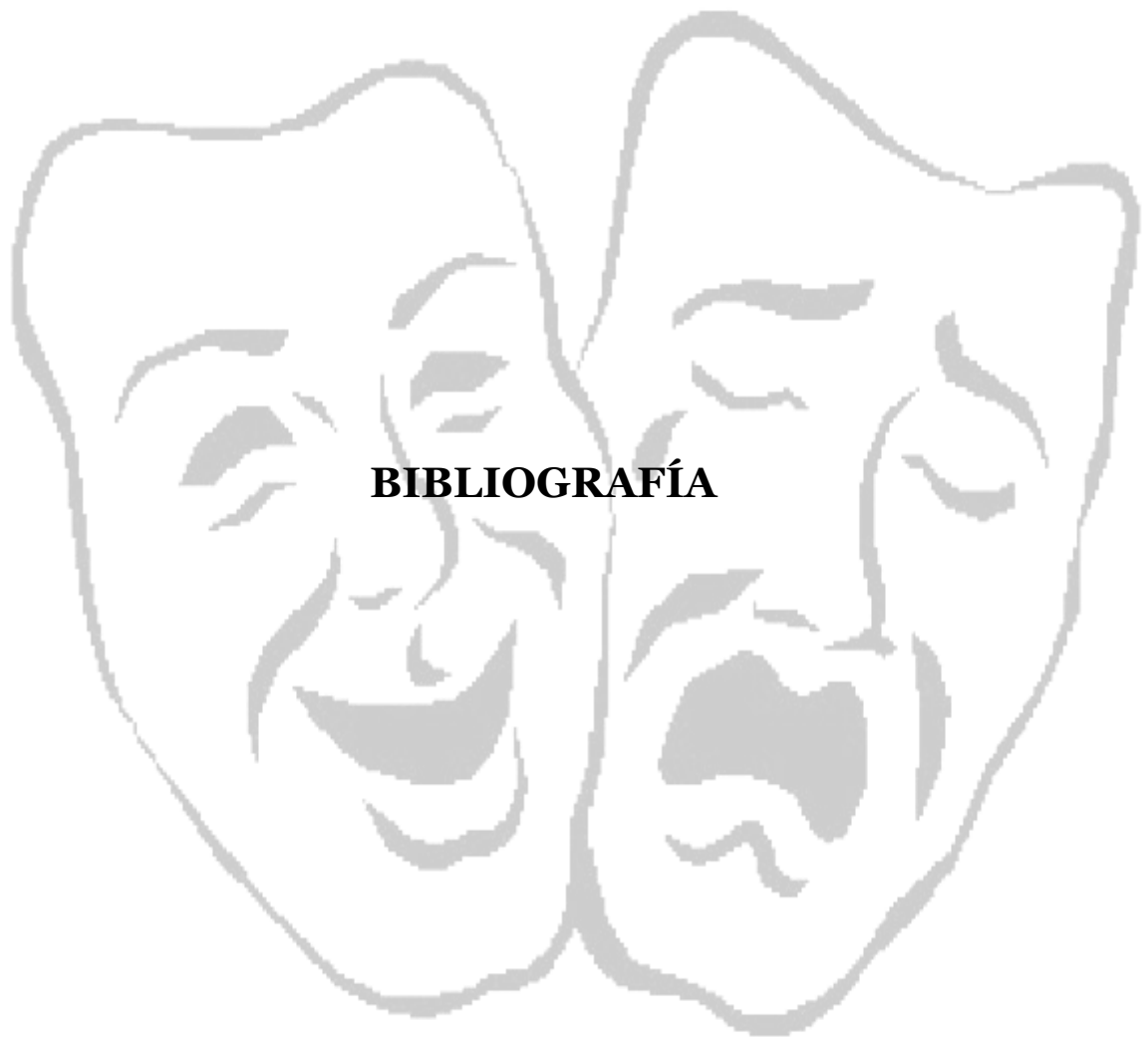
Sintomatizar lo estético para agudizar lo fugaz; tejer historias que la escritura no cuenta sino que construye el pensamiento del espectador es lo que realmente evidencia su teatro. La fragmentación constante de sus diálogos deviene un todo global, una unidad que provoca reafirmaciones contextuales y espaciales del ser humano. Testimonios llevados a examen por el ojo del lector y el ojo y oído del espectador atravesando constantes acontecimientos que no por repetitivos tienen algo de moralista ni didáctico.

Trabajando su obra nos ha mostrado el paisaje teatral contemporáneo que advierte a la vez que pervierte a la mundanal situación del texto. La palabra in situ, sólo la escritura y consigo misma la situación dramática.

Introducirnos en el estudio de su Théâtre de Chambre y por supuesto en *Nina, c'est autre chose* nos ha aportado revelaciones aparentemente ocultas de lo que en esencia es su obra dramática. Traspasar sus propias premisas y barreras nos ha enseñado que el teatro no sólo puede ir más allá de la vida sino que es la vida misma.

La grande leçon de Vinaver, c'est de ne montrer que ce qui est visible, donc de cadrer au mieux, dépouiller l'appareil théâtral de ses actes, scènes, noirs... et autres indications...pour dresser une comédie humaine évidente et cependant, à cause d'une telle évidence, troublante et infinie²

² Minyana, Ph. (1996:19)



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE MICHEL VINAVER

- **TEATRO**

(1986) *Théâtre complet I et II*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
[Prefacio de Jean-Loup Rivière e incluye las adaptaciones de *Le Suicidé* de Nicolai Erdman, *Les Estivants* de Maxime Gorki y la version muy breve de *Par-dessus bord*.

(2002-05) *Théâtre complet, 8 volumes*, Arles : Actes Sud, vol. I (2004)

(1956) *Les Coréens*, París : Gallimard.

(1986) *Théâtre complet I*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.

(1993) *Aujourd'hui ou les Coréens*, [reedición] Lausanne : Actes Sud.

(2002-05) *Théâtre complet, 8 volumes*, Arles : Actes Sud, vol. I, (2004)

(1958) *Les Huissiers*, Théâtre Populaire, n° 29.

(1981) *Le Livre des Huissiers*, [Henry, M. y Vinaver, M.] París : Limage – Alin Avila.

(1986) *Théâtre complet I*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.

(1999) Ediciones Actes Sud, col. *Babel*, (nueva versión junto con *King*).

(2002-05) *Théâtre complet, 8 volumes*, Arles : Actes Sud, vol. I, (2004)

(1960) *Iphigénie Hôtel*, Théâtre Populaire, n° 39.

(1963) Ediciones Gallimard, 2ª versión.

(1986) *Théâtre complet I*, [3ª versión], Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.

(1993) Ediciones Actes Sud, col. *Répliques*.

(2002-05) *Théâtre complet, 8 volumes*, Arles : Actes Sud, vol. II, (2003)

- (1972) **Par-dessus bord**, París : L'Arche Éditeur, [versión íntegra]
- (1983) *Théâtre Populaire Romand*, col. *Du Répertoire*, La Chaux-de-Fonds. [versión íntegra]
- (1986) *Théâtre complet I*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire, [nueva versión]
- (1987) *Acteurs*, 51-52, agosto-septiembre y 53, octubre, [versión íntegra]
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud.
 (2003) volumen II, versión muy breve
 (2004) volumen IV, versión breve
- (2009) *Version intégrale suivi de son adaptation japonaise* [de] Oriza Hirata *La Hauter à laquelle volent les oiseaux*, [Tori no tobu takasa] París: L'Arche.
- (1973) **La Demande d'emploi**, París : L'Arche Éditeur.
- (1986) *Théâtre complet I*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. III (2004)
- (1978) **Théâtre de chambre** [*Dissident il va sans dire* y *Nina, c'est autre chose*], París : L'Arche Éditeur.
- (1986) *Théâtre complet II*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. III, (2004).
- (1979) **Les Travaux et les Jours**, París : L'Arche Éditeur.
- (1986) *Théâtre complet II*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. IV, (2002).
- (1980) **À la renverse**, Laussane : ediciones de l'Aire.
- (1986) *Théâtre complet II*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. IV, (2002).

- (1983) **L'Ordinaire**, Laussane : Éditions de l'Aire.
- (1986) *Théâtre complet II*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. V, (2002)
- (2009) *Pièce en sept morceaux suivi d'un entretien avec Évelyne Ertel : «Michel Vinaver metteur en scène»* Arles : Actes Sud.
-
- (1986) **Les Voisins**, *Théâtre complet II*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
- (1986) L'Avant-Scène, 797, novembre.
- (1989) *Théâtre Populaire Romand*, col. *Du Répertoire*.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. V, (2002)
-
- (1986) **Portrait d'une femme**, *Théâtre complet II*, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VI, (2002)
-
- (1990) **L'Émission de télévision**, Arles : Actes Sud-Papiers.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VI, (2002)
-
- (1990) **Le Dernier Sursaut**, Arles. Actes Sud-Papiers.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VII, (2005)
-
- (1999) **King** (junto con *Les Huissiers*), Arles : Actes-Sud, col. *Babel*.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VII, (2005)
-
- (2001) **L'Objecteur**, Paris : L'Arche.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VIII, (2003)
-
- (2001) **11 septembre 2001/11 september 2001**, Paris : L'Arche Éditeur.
- (2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VIII, (2003)

• **TRADUCCIONES Y/O ADAPTACIONES**

(1948) **La Terre Vague** de T. S. Eliot [The Waste Land], Poésie, 31.

(1954) **Amour** de Henry Green [Loving], París : Gallimard.

(1959) **La Fête du cordonnier** de Thomas Dekker [The Shoemaker's Holiday], *Théâtre National Populaire*, col. *Du Répertoire*.

(1986) Théâtre complet I, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.

(2002-05) *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VII, (2005)

(1983) **Les Estivants** de Maxime Gorki [Datchniki], *La Comédie-Française*, col. *Du Répertoire*.

(1986) Théâtre complet II, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.

(1984) **Le Suicidé** de Nicolai Erdman [Samoubitsa], *L'Avant-Scène*, 749.

(1986) Théâtre complet II, Lausanne : Actes-Sud-Éditions de l'Aire.

(1990) **Jules César** de Williams Shakespeare [Julius Caesar], Laussane : Actes Sud-Papiers.

(1991) **Le Temps et la Chambre** de Botho Strauss [Die Zeit und das Zimmer], París : L'Arche Éditeur.

(2003) **Les Troyennes** de Euripide, *Théâtre complet*, 8 volumes, Arles : Actes Sud, vol. VIII.

(2005) **Viol** de Botho Strauss [Schandung], París : L'Arche Éditeur [junto a su hija Bárbara Grinberg]

- **LITERATURA INFANTIL**

(1936) *La Révolte des Légumes*¹ [pieza de teatro que escribí a los 9 años], publicada en *Écrits sur le théâtre* (1982) [reunidos y presentados por Michelle Henry], anexos pp. 36-37.

(1980) *Les Histoires de Rosalie*, París : Flammarion, col. *Castor-Poche* (reed. 2000).

Les Aventures de Jean Patamorfoss [inédito].

- **PROSA Y/O ENSAYO**

(1950) *Lataume*, París : Gallimard.

(1951) *L'Objecteur*, París : Gallimard.

(1953) «*J'ai trouvé ma voie*» *Table Ronde*, 65, mayo. [relato corto]

(1982) *Lapiaz, anatomie d'un paysage* [textos de fotos de M. Séméniako] París : ediciones du Passage.

(1985) *Les Français vus par les Français* (por Guy Nevers, alias Michel Vinaver), París : Éditions Bernard Barrault.

(1987) *Le Compte rendu d'Avignon*, Arles : Actes-Sud.

(2000) *La Visite du chancelier autrichien en Suisse*, París : L'Arche.

¹ Ver Nocete López, M.-J. (1998)

• **ESTUDIOS CRÍTICOS Y/O ARTICULOS**

(1946) «**Les Américains**», *Esprit*, noviembre, 610-626 [Gringerg-Vinaver]

(1950) «**Le Gag de la Charte**», *Le Temps Modernes*, 62, diciembre.

(1953) «**Essai sur un roman**» *Les Lettres Nouvelles*, 4,5, junio-julio.

(1954 «**Hamelt à Annecy**» *Théâtre Populaire*, 9, en (1982) **Écrits sur le théâtre**, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 23-27.

(1955) «**Les Mythes de la Grèce Ancienne : une Marche d'Approche**», *Critique*, 94-95, marzo-abril.

----- «**Une expérience radicale : Ubu roi aux nuits théâtrales d'Annecy**» en (1982) **Écrits sur le théâtre**, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 31-35.

(1958) «**La fin et les moyens de l'acteur, 1 : Actor's studio, 2 : Stanislavski et Brecht**», *Théâtre Populaire*, 32, 4^o trimestre, en (1982) **Écrits sur le théâtre**, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 50-76.

(1959) «**La seconde surprise de l'amour**» *Théâtre Populaire*, 34, 2^o trimestre, en (1982) **Écrits sur le théâtre**, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 77-80.

----- «**De l'adaptation**» *Bref*, marzo, *Théâtre Populaire*, 34, 2^o trimestre, en (1982) *Écrits sur le théâtre*, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 80-85.

----- «**Théâtre et sécurité**» *Les Lettres Françaises*, 19 marzo, en *Théâtre Populaire*, 34, 2^o trimestre, en (1982) *Écrits sur le théâtre*, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 85-88.

(1963) «**Le Festival d'Erlangen**» *Théâtre Populaire*, 51, 3er trimestre, , en (1982) *Écrits sur le théâtre*, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 89-93.

(1964) «**Itinéraire de Roger Planchon**» *Théâtre Populaire*, 54, 2^o trimestre, , en (1982) *Écrits sur le théâtre*, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 94-108.

(1970) [et alt.] *Itinéraire de Roger Planchon*, París: L' Arche.

(1973) «**L'Écriture Enchevêtrée et l'indifférencié du langage**» [entretien avec Émilie Copfermann], *Travail Théâtral*, 12, julio-septiembre, en (1982) *Écrits sur le théâtre*, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 274-283.

(1975) «**Marx, les fruits et la spéculation : à propos de *Par-dessus bord***» [entretien avec Roger Planchon et Michel Vinaver], *La Nouvelle Critique*, 85, julio, 34-37.

(1976) «**Le sens et le plaisir d'écrire**», [entretien avec Jean-Pierre Sarrazac], *Travail Théâtral*, 24-25, julio-diciembre, en (1982) *Écrits sur*

le théâtre, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 284-290.

(1978c) «**Auto-Interrogatoire**» *Travail Théâtral*, 30, 47-57.

----- «**Un comique de découverte**» [entretien avec Dominique Chautemps], *ATAC informations*, 91, febrero, 50-56.

----- «**En cours d'écriture de *Par-dessus bord***», *Travail théâtral*, 30, 64-68.

----- «**Théâtre de chambre**» *Travail Théâtral*, 30, 70.

(1979) «**Le théâtre du quotidien**», *Les Travaux et les jours*, Paris : L'Arche, en (1982) *Écrits sur le théâtre*, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire, 123-126.

(1980) «**La banalité dans le désordre**», [entretien avec Jean-Pierre Léonardini], *ATAC informations*, 112, noviembre, 6-8.

(1981) **Boris de Schloezer, éléments d'un Portrait**, en *Boris de Schloezer*, col. *Cahiers pour un temps*, Paris : Centre Pompidou, eds. Pandora.

(1982) *Écrits sur le théâtre*, [reunidos y presentados por Michelle Henry] Laussane : Éditions de l'Aire.

----- «**Sur la pathologie de la relation auteur metteur en scène**» *L'Annuel du Théâtre 1981-1982*, Lausanne : L'Aire, 131-133.

----- «**Pour un théâtre des idées**», [intervención en el coloquio franco-italiano celebrado en París] *Théâtre et démocratie*, Théâtre National de Chaillot, septiembre, en (1998) *Écrits sur le théâtre, II*, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 9-15.

(1982-83) «**Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille**» [trabajo de preparación de M. Vinaver y A. Françon a propósito de la puesta en escena de *L'Ordinaire*], *L'Annuel du théâtre*, temporada 1982-83, 138-139. También en *Écrits sur le théâtre, II*, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 17-21.

(1984) «**Le théâtre entre deux chaises : objet de spectacle, objet de lecture**» *Actes des rencontres d'Amiens*, marzo 1983 [*Auteurs dramatiques français aujourd'hui*], Trois Cailloux, Maison de la culture d'Amiens, 182-188 y 219-220. También en *Écrits sur le théâtre, II*, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 23-30.

----- «**Traduire et écrire...**» [entretien avec André Gunthert], *Comédie Française*, 129-130, mayo-junio, en *Écrits sur le théâtre, II*, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 31-37.

(1985) «**Sur Attoun**» *Théâtre en Europe*, 8, octubre, 130-131

(1987) **Le Compte rendu d'Avignon, ou des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager**, Arles : Éditions Actes Sud.

----- «**...Comme des tourbillons ou des courants adverses...**», [entretien avec Peter Zadek sur Ibsen], *Théâtre en Europe*, 15, octubre, 18-26. También en *Écrits sur le théâtre, II*, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 81-84.

----- «**Six heures en compagnie de Michel Vinaver**» [producción en video], París-Annecey : Production FALS'DOC et Centre d'Action Culturel de Annecey.

----- «**Comment Kokkos travaille**» *Théâtre en Europe*, 13, abril, 76.

----- «**Questions de Théâtre**» *Poésie*, 41, 56-59.

(1988) «**L'île**», *Théâtre en Europe* 18, 21-22.

----- «**La mise en trop**», *Colloque international sur le théâtre contemporain en Allemagne et en France*, Mainz : Johannes Gutenberg Universität, abril-mayo, *Théâtre Public*, 82-83, julio-octubre, **Écrits sur le théâtre, II**, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 137-146

(1989) «**Entretien avec Jean-Loup Rivière**» *Les Voisins, Répertoire du Théâtre Populaire Romand*, 47, Les-Chaux-de-Fonds, Saint-Imier : Canevas editor, 7-78, [entrevista recogida y emitida por France Culture dentro de la serie «À voix nue» el 29 de febrero y el 4 de Marzo]. También en **Écrits sur le théâtre, II**, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 85-135.

----- «**Ici et Maintenant**», *L'Art du théâtre*, 10, 39-42.

(1990) «**Sur Koltès**» *Alternatives Théâtrales* 35-36, 10

----- «**Le Texte doit rester un objet insoluble**», [entretien avec Olivier Ortolani], programa de *L'Émission de télévision*, Théâtre National de Strasbourg, 7-15.

(1991) «**Descentralization as Chiaroscuro**», *New Theatre Quarterly*, 25, 64-76.

----- «**L'Apprenti auteur dramatique**» [Michel Vinaver y Mike Sens].
Théâtre Public, 99, 36-43.

(1992-1993) **Dossiers dramaturgiques** : Sophocle, *Électre* ; Corneille, *Suréna* ; Molière, *Dom Juan* ; Fassbinder, *Liberté à Brême* ; Racine, *Britannicus* ; [colaboración], Arles : Éditions Actes Sud, col. *Répliques*, 5 vol. (reed. 2000).

(1993) **Écritures dramatiques** [dirección] Arles : Actes Sud, (reed. 2000, col. *Babel*).

(1993) [et alt.] **L'année du théâtre 1992-1993**, [dir. Laville, P.] Paris : Hachette.

(1994) **Dossiers dramaturgiques** : Dom Juan de Molière, Liberté à Brême de Rainer Werner Fassbinder, Britannicus de Racine, [colaboración], Arles : Éditions Actes Sud, col. *Répliques*, 3 vol.

----- **Antoine Vitez - album** [compuesto por Nathalie Léger], *Les cahiers Comédie-Française*, verano.

-----«**Étais-je « sous influence » ?**», [entretien II avec Olivier Ortolani], *Brecht après la chute*, Paris : L'Arche, en **Écrits sur le théâtre, II**, Paris : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 187-192.

(1995) «**Le lieu scénique**» *Les Cahiers de Prospero* 5, 8-15.

(1996) «**Mémoire sur mes travaux**» *Les Cahiers de Prospero* 8, 8-17, y también en **Écrits sur le théâtre, II**, Paris : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 59-80.

- (1996) [et alt.] «**Cahier Critique**», *Théâtre Aujourd'hui* 5.
- (1997) «**Monsieur de Molière, de face et de profil**» *Les Cahiers Comédie Française* 25, en *Écrits sur le théâtre, II*, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición], 43-58.
- (1998) *Écrits sur le théâtre I, II*, París : L'Arche Éditeur, [nueva edición]
- (2000) [et alt.] «**Michel Vinaver**» *Théâtre Aujourd'hui* 8, Dossier.
- (2002) «**Écrits sur le quotidien**», *Théâtres* 3, 13
- (2004) «**Y'a-t-il la nécessité d'un «réalisme absolu» ?**» [Michel Vinaver : journée pédagogique à Théâtre-Ouvert] , febrero.
<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/content.php?rub=19> (revisado 14-06-2010)
- (2006) «**Mes appétits** », *Europe*, 924, Avril, <http://www.europe-revue.info/2006/vinaver.htm> (revisado 14-06-2010)
- (2007) «**Que vive le théâtre décentralisé !**» *Le Monde*, 15/05
- (2008) «**Ai-je un sujet?**» *Théâtre/Public* 188, 8-11
- «**Conférence de Prague**», *Agôn* [on-line], entrevistas y documentos varios. <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=283>. (revisado 14-06-2010)

(2008) [et alt.] «**J'essaie de faire des formes...**» *Table ronde, Théâtre national de la Colline*, martes 20 enero 2004, *Revue d'études théâtrales*, I, 46-53.

----- [et alt.] «**Le capitalisme et la représentation**», [Entrevista, *Théâtre national de la Colline*, miércoles 28 enero 2004] *Revue d'études théâtrales* I, 54-73.

----- [et alt.] «**L'improbable théâtre**», [Entrevista, *Théâtre national de la Colline* - miércoles 19 mayo 2004] *Revue d'études théâtrales* I, 74-82.

----- [et alt.] **Cahier-Photos**. Spectacle: L'auteur de la pièce / des photos du spectacle, *Théâtre/Public*, 188, 54-66

- **DRAMATIZACIONES EN RADIO**

(1972) **La Demande d'emploi**, France Culture, 2/09 (programa dedicado a Avignon)

(1977) **Dissident, il va sans dire**, France Culture 7/07 (programa de Jean-Pierre Colas dedicado al «Nouveau Répertoire Dramatique» de Lucien Attoun)

(1978) **Nina, c'est autre chose**, France Culture 2/02 (programa de Jean-Pierre Colas dedicado al «Nouveau Répertoire Dramatique» de Lucien Attoun)

(1979) **Les Travaux et les jours**, France Culture 21/03 (programa de Jean-Pierre Colas dedicado a Annecy)

(1980) *À la Renverse*, France Culture 30/10 (programa de Georges Peyrou dedicado al «Nouveau Répertoire Dramatique» de Lucien Attoun)

- **ÚLTIMOS ARTÍCULOS Y ESTUDIOS SOBRE MICHEL VINAVER**

BERNARD-GRESH, S. (1997) «Sur la colline», *Regards*, 1/10

<http://www.regards.fr/article/?id=677&q=MICHEL%20VINAVER#p2>,

----- (1999) «De l'utopie sous le capitalisme triomphant»

<http://www.regards.fr/article/?id=1364&q=MICHEL%20VINAVER#p1>

CARUANA, P. (2002) Michel Vinaver. «Ser refractario es más intolerable»
Primer acto, 292, 65-68

DARGE, F (2004) «Michel Vinaver orchestre les voix du 11 septembre 2001», 27/07.

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=862406

----- (2006c) «Le 11 septembre polyphonique de Michel Vinaver»

Le Monde, 11/06.

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=948376

----- (2006a) «Bigard et Vinaver, têtes d'affiche à Paris», *Le Monde*, 7/01

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=929465

----- (2006b) «L'« Homo economicus » selon Vinaver» *Le Monde*, 15/04

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=941458

------(2008a) «L'épopée capitaliste de Michel Vinaver» *Le Monde*, 11/03

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1027806

------(2008b) «Les multiples péripéties des « Coréens », première pièce de Michel Vinaver» *Le Monde*, 29/03

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1031040

------(2008c)« Le théâtre de Michel Vinaver rend le spectateur intelligent» entrevista a Christian Schiaretti, *Le Monde*, 31/05.

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1038218

------(2009a) «Michel Vinaver, homme de théâtre», *Le Monde*, 24/01.

------(2009b) «Le roman de la crise 28. 1998 D'une société idéale au capitalisme sauvage», *Le Monde*, 27/08.

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1095570

------(2010a) «Une oeuvre d'une vingtaine de pièces», *Le Monde*, 17/01.

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1111815

------(2010b)«De la France des années 1970 au Japon de 2009, deux écritures, une même pièce» *Le Monde*, 17-18/01.

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1111814
<http://www.bellone.be/fr/ressources/details/persons/1857217>

DE BAECQUE, A. (2006) «*Les Twins Towers vues par Vinaver*», Libération, 12/06.

DU THEATRE (2003) «À brûle-pourpoint», [encuentro con Michel Vinaver], n° 15, Scérén-C.N.D.P.,

COURNOT, M. (1988) «Elèves dans Vinaver et Marivaux Les guerres n'étaient pas simples», *Le Monde*, 14/07

----- (1990) «Tous ces destins fictifs Michel Vinaver parle du mensonge dans sa dernière pièce " l'Emission de télévision " », *Le Monde*, 30/01

ERTEL, E. (1991) « Itinéraire de Michel Vinaver », *Théâtre/Public*, 97,

THOMASSEAU, J.-M. [dir. Et alt.] (2006) « Michel Vinaver », *Europe* 924, avril.

FAURE, M. (2006) «Naissance d'un classique», *Le Monde des Livres*, 7/07.

FERNEY, F. (2009) «L'écriture enchantée de Vinaver»

http://fredericferney.typepad.fr/mon_weblog/2009/03/vinaver.html

GODARD, C. (1993) «Théâtre Michel Vinaver " Le Dernier Sursaut ", a Rungis et "Les Coréens " au Vieux-Colombier», *Le Monde*, 30/09.

----- (1993) «Théâtre les marrons du feu, Le Dernier Sursaut à Rungis. Une gaîté juvénile. Travestissements et quiproquos chez Musset, Vinaver et Michel Didym» *Le Monde*, 3/10.

LA BARDONNIE, M. (1993) «*Vinaver, Fragments de la méthode*», Libération, 09/04.

LEMAHIEU, D. (1986) « Pour Michel Vinaver », *L'Art du théâtre*, 6.

LE MONDE (1993) Reouverture à Paris du théâtre du Vieux Colombier, *Le Monde*, 8/04.

----- (1993) «Théâtre Michel Vinaver " Répliques "», 30/09

Théâtre aujourd'hui, Les Coréens de Michel Vinaver. Quelques Extraits de la "Critique Parisienne"», 30/09

----- (1999) «Des « Coréens » aux « Huissiers », 19/01

----- (2003) «Une double vie entre l'entreprise et le théâtre» 14/11

----- (2003) «Découvrir Michel Vinaver», 14/11.

----- (2009) «La rentrée théâtrale fait la part belle aux contemporains», 8/01

LEONARDINI, J.-P. (2002) «La juste colère de Michel Vinaver », *L'Humanité, Cultures*, 29/02

http://www.humanite.fr/2002-04-29_Cultures_La-juste-colere-de-Michel-Vinaver

LES CAHIERS DE PROSPERO, (1996) « La Voie Vinaver », 8, julio.

LIBÉRATION (2002) «Michel Vinaver annexe malgré lui », 30/04.

LONGRE, J.-P. (2004) «L'objecteur» *Sitartmag magazine culturel en ligne* <http://www.sitartmag.com/vinaver.htm>

LONGRE, BL. (2002) «"The Twin Towers Are Falling Down Falling Down Falling Down..."» *Sitartmag magazine culturel en ligne*, <http://www.sitartmag.com/vinaver11septembre.htm>

MULARD, CL. (2005) «L'ambassade de France à Washington retire son soutien à la pièce « 11 September 2001 », *Le Monde*, 22/04

NAUGRETTE C. (2005) «Especial Michel Vinaver», Revue électronique du Théâtre National de la Colline, 1, www.colline.fr

PERRIER, J.-L. (1999) «L'utopie d'un représentant en quincaillerie» *Le Monde*, 16/03.

QUIROT, O. (1987) «Mille maux, trente-sept remèdes L'édition théâtrale sous haute surveillance», *Le Monde*, 4/04.

-----(1999) «Vinaver, le patron», *Le Nouvel Observateur*, 21/01.

-----(2006)«L'entreprise pionnière de Vinaver», *Le Nouvel Observateur*,
2165, 4/05.
<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p2165/articles/a304278.html?xtmc=vinaver&xtcr=1>

REVUE D'ÉTUDES THÉÂTRALES (2008) « Michel Vinaver côté texte/côté scène » Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.

SALINO, B. (1999) «Michel Grinberg, cadre supérieur, alias Michel Vinaver, auteur» *Le Monde*, 19/01.

-----(2000) THÉÂTRE AUJOURD'HUI N° 8 : Michel Vinaver, *Le Monde*, 7/07

-----(2002) «L'insécurité au temps de l'argent-roi», *Le Monde*, 25/05.

-----(2003) «La vision implacable d'un monde du travail disloqué», *Le Monde*, 14/11

-----(2003) « J'ai l'impression d'être le coelacanthe du théâtre, une sorte de fossile, mais vivant », *Le Monde*, 14/11.

-----(2009) «Avec « L'Ordinaire », le cannibalisme entre à la Comédie-Française» *Le Monde*, 24/02.

-----(2009) «Le théâtre public, hôte des auteurs contemporains», *Le Monde*, 8/01.

SALLE, J. (2007) «L'Émission de télévision, de Michel Vinaver» *Scène de vie*, 37 enero- febrero
http://www.theatredunord.fr/Public/sdv_article.php?SDV=1095&ID=1097#Vinaver#Vinaver

SCHMITT, O. (1992) «Théâtre libres enfants de Molière. Rencontre entre un auteur, Michel Vinaver, et un jeune metteur en scène, Michel Didym» *Le Monde*, 8/11.

----- (1992) Libres enfants de Molière Rencontre entre un auteur, Michel Vinaver, et un jeune metteur en scène, Michel Didym, *Le Monde*, 09/11.

SOLIS, R. (1992) «Vinaver, portrait a double lame», *Libération*, 16/02.

----- (1999) «Mística de lo durable », [entrevista con Michel Vinaver]
La Jornada Semanal, 3/10
<http://www.jornada.unam.mx/1999/10/04/sem-latrive.html>

TRAVAIL THÉÂTRAL (1978) «Sur Vinaver. Le tragique. La tragédie. Le politique», 30.

• OTRAS PUBLICACIONES

AVILA, A. (1984) «Pour un théâtre de la langue», *Théâtre en Europe* 1, 110.

BARTHES, R. (1996) «La fête du cordonnier» *Les Cahiers de Prospero* 8, 59.

BOIRON, Ch. (2008) «Mon engagement est artistique avant d'être politique», *entrevista con Christian Schiaretti*, *UBU Scènes d'Europe* 42, 38-46.

BRADBY, D. (1995) «Images de la guerre d'Algérie sur la scène française», *Théâtre/Public* 123, 14.

------(1996) «Le Dérisoire», *Les Cahiers de Prospero* 8, 67.

CARUANA, P. (2002) «*Ser refractario es más intolerable*», *Primer acto*, 292, 65-68.

CHAUTEMPS, D. (1978) «Entretien avec Michel Vinaver», *Atac Informations* 91,50-56

CHEMAMA, S. (2008) «Collection et réécriture», [Propos recueillis le 4 septembre 2008, à Paris, dans le cadre d'un Master 2 Recherche à l'Institut théâtrales dirigé par Catherine Naugrette], entrevista con Michel Vinaver, *Revue d'études théâtrales I*, 38-45.

CORVIN, M. (2006) «L'esprit du lieu. D'Eschyle à Renaude», *Théâtre/Public* 183, 36-44.

COSTAZ, G. (2009) «Le grand écrivain de la banalité» *L'avant-scène théâtre*, 1261, 100-102.

------(2009) «Vinaver, vu par ses metteurs en scène» *L'avant-scène théâtre* 1261, 102-103.

DANAN, J. (1996) «De l'influence de la technologie sur l'écriture dramatique» *Théâtre/Public* 127, 9.

------(1996) «Voisinages» *Les Cahiers de Prospero* 24, 24.

DAVID, M. (2008) «*A la renverse : journal de bord*», *Revue d'études théâtrales, I*, 98-118.

DEMOY, G. (2006) «Michel Vinaver», [reportaje de televisión] *Metropolis*, 14-15/05 (23h55), [redifusión 13-14/05 (23h55)], *Arte televisión*.

<http://www.arte.tv/fr/art-musique/metropolis/navigation/1209766.html>

DIGNAT, Y. ; BOURDON, G. (1997) «Se retrouver. Vinaver à Rambouillet», *Les Cahiers Comédie Française* 23, 72.

DURIF, E. (1995) «Le commencement du début d'un feuilleton des formes», *Les Cahiers de Prospero* 5, 40.

DU THEATRE AU DRAME - CE QUE VOIT L'OREILLE (2007) Spectacle: Régnier, Maeterlinck, Mallarmé, Quillard, Yeats, Tzara, Novarina, Beckett, Sarraute, G.Stein, Vinaver... et alt., *Études Théâtrales* 38-39 (51-58).

DU THEATRE AU DRAME - METTRE EN SCENE L'EVENEMENT (2007) Spectacle: Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek et alt., *Études Théâtrales* 38-39, (82-93).

ERTEL, E. (1991) «L'éloge du fragment : itinéraire de Michel Vinaver» *Théâtre/Public* 97.

----- (2008) «Une autre façon de mettre en scène» [Entretien avec Michel Vinaver] *Revue d'études théâtrales*, I, 85-97.

GAYOT, J. (2008) «Théâtre et politique, une conversation avec Michel Vinaver» [entretien relu et corrigé par Michel Vinaver, janvier 2008], *UBU Scènes d'Europe* 42, 24-30.

GRANYTE, P. (1993) «Une nouvelle approche du texte théâtral», *Théâtre/Public* 114, 4.

GARUTTI, G. (2008) «Une épopée du capitalisme *Par-dessus bord* de Michel Vinaver», *Sens Public* [revista electrónica], 1-8

http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=582

GÓMEZ GRANDE, F. [trad.] (2008) *Lo normal, Los vecinos* de Michel Vinaver, *Teatro Completo*, 1, Madrid: Teatro del Astillero editorial.

----- (2008) *Los trabajos y los días; Boca arriba* de Michel Vinaver, *Teatro Completo* 2, Madrid: Teatro del Astillero editorial.

----- (2008) *Los Coreanos. Los Ujieres* de Michel Vinaver, *Teatro completo*, 3, Madrid: Teatro del Astillero editorial.

----- (2008) *Ifigenia Hotel, Por la borda* de Michel Vinaver, *Teatro Completo* 4, Madrid: Teatro del Astillero editorial.

LASSALLE, J. (1978) «Envoi», *Travail Théâtral*, 30, 81-82.

LASSALLE, J. ; VINAVER, M. (1996) «Le jeu sur les fragments» *Les Cahiers de Prospero* 8, 65.

LAZARINI, A.-M. (2002) Itineraire d'auteur : Michel Vinaver, *La Lettre de la Chartreuse*, 52, septembre-décembre.

LEBRUN, F. (1978) «*Dissident, il va sans dire*, journal des répétitions. Extrait», *Travail Théâtral*, 30, 71-76.

LEMAHIEU, D. (1996) «La société du spectacle, À la renverse», *Les Cahiers de Prospero* 8, 30.

LEANDRI, C. (2002) «Alain Francon. Une odyssee», *Théâtres* 3, 8.

L'ECLATEMENT DES FORMES (1995) *Les Cahiers de Prospero* 6.

LE THÉÂTRE DE MICHEL VINAVER (1996) *Les Cahiers de Prospero* 8.

MANCEL, Y. (2009) «L'entreprise comme personnage» *Alternatives Théâtrales* 100,13-14.

METAIS-CHASTANIER, B. (2008) «L'énigme, l'enquête», *Agôn* [digital], 15/12. <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=238>

MILOVANOFF, A. (1996) «La voie Vinaver» *Les Cahiers de Prospero* 8,7.

MINYANA, Ph (1996) «Le bruit du monde», *Les Cahiers de Prospero* 8, 18 ; «Le bruit du monde», (à propos de M. Vinaver), *Théâtre Aujourd'hui* 8, 153.

NAUGRETTE-CHRISTOPHE, C. (2008) «Michel Vinaver : la chronique et la poésie», *Revue d'études théâtrales*, I, 9-25.

----- (2008) «Dans l'evidence du poetique», entrevista con Michel Vinaver, *Théâtre national de la Colline*, Miércoles 10 junio 2004, *Revue d'études théâtrales* I, 29-37.

NERSON, J. (2008) «Par-dessus bord de Vinaver, un chef-d'oeuvre», *L'avant-scène théâtre* 1244, 83-84.

NORES, D. (1996) «François-Vinaver, le présent du théâtre», *Les Cahiers de Prospero* 8, 63.

PLENEL, E. (2005) « Au vif, L'affaire Vinaver » *Le Monde* 2, 30 avril.

----- (2008) «Michel Vinaver, notre historien», *Revue d'études théâtrales* I, 133-136.

QUERRY, Ch. (2005) «L'entreprise-théâtre» [propos de Michel Vinaver], *Cassandra* 62, 19

SADOWSKA-GUILLON, I. (1990) «L'émission de télévision de Michel Vinaver: l'exploration du fonctionnement du pouvoir du triangle» [entretien avec michel vinaver] *Acteurs Auteurs* 75-76, 37.

SARRAZAC, J.-P. (1978) «La Pléthore et la rareté. Le montage dans *Par-dessus bord*», *Travail Théâtral*, 30, 61-63.

SIMON, Y. (1996) L'endroit et l'envers à partir d'une étude réalisée sur La Demande d'emploi», *Les Cahiers de Prospero* 8, 40.

TALBOT, A. (2008) «Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance», *Études Théâtrales*, 43, 49-68.

TASZMAN, M. (1996) «Le pacte avec le diable», *Les Cahiers de Prospero* 8, 20.

VERZONE, P. (2009) «Michel Vinaver, homme de théâtre» *Le Monde* 2, [La couverture du n°258 du magazine], 29/01.

VIGEANT, L. (1998) «La banalité dans le désordre. Entretien avec Michel Vinaver» *Jeu* 87, 165.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUIAR E SILVA, V.M DE (1984) *Teoría de la literatura*, Coimbra: Almedina, vol. I 6ª ed.

ALONSO DE SANTOS, J. L. (2000) « El autor español en el fin de siglo» en «Estado de la cuestión 2: sobre teatro de los noventa», *Signa: revista de la Asociación española de semiótica*, 9

APOLINAIRE, G.

http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_map1.html (revisado 20-08-2010)

ARTAUD, A. (1964) *Le théâtre et son double*, París : Gallimard.

BAILLOUX, L. ; BURTON, O. (1996) «L'auteur et le théâtre, au coeur du drame (1ère partie)», *Revue du théâtre* (desaparecida) 12 - 13, dossier : L'écriture dramatique, pp. 55-73

BAJKTINE, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, París : Gallimard

BARRAS, H. (1969) *Culture Vivante*, Québec, mai, 13.

BARRAULT, J.-L. (1946) *Phèdre. Mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault*, París : Seuil.

BARTHES, R. (1964a) *Essais critiques*, París : Éditions du Seuil

----- (1986) «Préface aux *Coréens*», Vinaver, M., *Théâtre complet*, Arles : Actes Sud, II, 37-40

----- (1994) *Écrire le temps*, Œuvres complètes, Paris : Seuil, 2 vols.

BENTLEY, E. (1965) *The Life of the drama*, London: Methuen

BOBES NAVES, M.C. (1987) *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus,

----- (1988) *Estudios de Semiología del teatro*, Valladolid-Madrid: ed. Aceña-La Avispa.

BOGATYREV, P. (1971) «Les signes au théâtre », *Poétique*, 8, 517-530

BOUSOÑO PRIETO, C. (1976) *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.

BRECHT, B. (1963a) *Petit Organon. Écrits*, Paris : L'Arche.

BUYSENS, E. (1943) *Les langages et le discours. Essais de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*, Bruxelles : Office de Publicité

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1991), *Lenguaje, texto, comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*, Granada: Universidad de Granada.

CAMPEANU, P. (1978) « Un papel secundario: el espectador» *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, S.A, colección Comunicación Visual, 107-120.

CASTAGNINO, R. (1967) *Teoría del teatro*, Buenos Aires: Plus Ultra.

CAVAILLES, N. (2008) «Entretien avec Christian Schiaretti autour de sa mise en scène de Par-dessus bord de Michel Vinaver»
<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article91>

[Nº 3 - La Création en collaboration](#) (revisado 08-09-2010)

COHEN, M. (1956), *Pour une sémiologie du langage*, Paris : ed. Albin Michel.

CORVIN, M. (1980a) *Le théâtre Nouveau en France*, Paris : P.U.F. Coll. *Que sais-je ?*

DARGE, F. (2009) «Michel Vinaver, dramaturge du réel», entretien avec Michel Vinaver, *Le Monde* 2, 23 enero 2009, 18-25

DEJEAN, J-L. (1987) *Le théâtre français depuis 1945*, Paris : Nathan.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2002) Real Academia, 21ª edición, Madrid: Espasa-Calpe, Tomos I-II

DURAND, R. (1978) «Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral» en Helbo, A. et alt.- *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, prólogo de Ricard Salvat, Barcelona: ed. Gustavo Gili, S.A, colección Comunicación Visual, 121-128

ECO, U. (1978) «El oráculo y la comedia. B. Parámetros de la semiología teatral » en Helbo, A. et alt. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, colección Comunicación Visual, 45-53

ELZANBERG, H. (1937) *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris : Félix Alcan, I, 221-224.

ERTEL, E. (1977) « Éléments pour une sémiologie du théâtre ». *Travail théâtral*, juillet-décembre, 28-29, 121-150.

------(1979) «Vers une analyse sémiotique de la représentation théâtrale ». *Travail théâtral*, 32-33, 164-172.

FÉRAL, J. (1982) « Le signe en procès : l'expérience du théâtre naturaliste », *Les Cahiers Naturalistes*, 56, 115-130

FICHET, R. (2003) «Sur l'écriture de marges» en Jouanny, S., *Marginalités et théâtres. Pouvoir, spectateurs et dramaturgie*, Saint Genouph : Librairie A. Nizet pp. 181-184

FISCHER-LICHTE, E. (1999) *Semiótica del teatro*, Madrid: Arco/libros.

GALLÈPE, TH. (1997) *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Fontainebleau : L'Harmattan

GATTI, A. (2003) « Mes dates clés », *Libération Next*, 7 mayo, <http://next.liberation.fr/cinema/0101442333-mes-dates-cles-par-armand-gatti> (revisado 11-09-2010)

GÓMEZ GRANDE, F. (2001) *La petición de empleo, Nina, es diferente*, de Michel Vinaver (traducción), Madrid: ADE

GOUHIER, H. (1954) *La esencia del teatro*, Madrid: Artola.

GROLLET, P. (2005) *Liberté, j'écris ton nom. Laïcité : utopie et nécessité* Bruxelles : Éditions Labor/Espace de Libertés.

HELBO, A. et alt. (1978a) *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, colección Comunicación Visual.

------(1978c) «El oráculo y la comedia. A. La representación en el relato» en Helbo, A. et alt. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, colección Comunicación Visual, 41-45

INGARDEN, R. (1971) «Les fonctions du langage au théâtre », en *Poétique*, 8, 531-538.

JOUANNY, S. (2003) *Marginalités et théâtres. Pouvoir, spectateurs et dramaturgie*, Saint Genouph : Librairie A. Nizet.

JOMARON, J. et alt. (1988) *Le théâtre en France. De la Révolution à nos jours*, Paris : Armand Colin.

KOWZAN, T. (1968) « Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle » en *Diogène*, 61, 59-90.

------(1975) *Littérature et spectacle*, La Haya-Paris : Mouton.

------(1990a) « Giradoux et le signe au Jean le sémiologue », in *Jean Giradoux, Quarante-sept hommages offerts à Jacques Body*, Publications de l'Université de Tours, pp. 331-336

------(1992a) *Sémiologie du théâtre*, Paris : Nathan.

LARTHOMAS, P. (1993) *Le langage dramatique*, Paris : P.U.F.

LASSALLE, J. (1980) « Remuer, remuer... » (texto del dossier de *À la Renverse*), Théâtre National de Chaillot.

LIBAN, L. (1999) Michel Vinaver «Le rôle du théâtre est de secouer les conformismes» http://www.lexpress.fr/informations/le-role-du-theatre-est-de-secouer-les-conformismes_632347.html (revisado 06-06-10)

----- (2009) «Nina, c'est autre chose au théâtre de la colline» http://www.lexpress.fr/culture/scene/nina-c-est-autre-chose-au-theatre-de-la-colline_766207.html (revisado 06-06-2010)

LOTMAN, Y. (1987) « Semiótica de la escena », *Cráteros*, 21-24, (53-77).

MARGARIÑOS DE MORENTÍN, J, <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Glosario.html> (revisado 18-03-2009)

----- <http://www.archivo-semiotica.com.ar/>
(revisado 21-05-2009)

MONFORT, M. (2003) «L'emploi du temps du dramaturge, Chronique théâtre : Michel Vinaver»

<http://www ql.umontreal.ca/volume10/numero16/culturev10n16b.html>
(revisado 06-06-2010)

MONNER SANS, J.-M. (1963) *Introducción al teatro del siglo XX*, Buenos Aires: Columba

MOUNIN, G. (1972) *Introducción a la Semiología*, Barcelona: Anagrama,

MUKAROVSKY, J. (1970) «Littérature et sémiologie», *Poétique*, 3, 386-398

NAUGRETTE, J.P. (1987) « Théâtre de Vinaver: la matière du banal », *Critique*, 478, 203-213

PAVIS, P. (1976b) « Théorie du théâtre et semiologie. Sphère de l'objet et sphère de l'homme », *Semiótica XVI*, 1 (45-66)

------(1987c) *Dictionnaire de théâtre*, París : Messidor, éditions sociales.

----- (1998) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile: LOM Ediciones/ Universidad ARCIS.

------(2000a) *Vers une théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène*, 4è ed. revue et augmentée, coll. Perspectives, Septentrion, Lille : Presses Universitaires du Septentrion.

------(2000b) *El análisis del espectáculo: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós Comunicación 121.

------(2004) *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, París : Armand Colin.

PERRIER, J.-F. (2008c) Festival d'Avignon, 62 edición, 4 al 26 de Julio
Dossier de Presse http://www.festival-avignon.com/fichiers/t_fichier/73/fichier_fichier_fr_dossier_de_presseo8.pdf pp. 75-76 (revisado 18-05-2010)

RIFFATERRE, M. (1971) *Essais de stylistique structurale*, París : Flammarion.

RUBIO MONTANER, P. (1990) «La Acotación escénica. Transferibilidad y Feedback. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos» *Anales de Filología Hispánica*, 5, 191-201

SALVAT, R. (1978) Prólogo en Helbo, A. et alt.- *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, S.A, colección Comunicación Visual

SAUSSURE, F.- (1966) *Cours de linguistique générale*, París: Gallimard

SASSONE, H. (1977) «La Semiología aplicada al teatro», en *Cuadernos de Investigación teatral*, Caracas: Conac

----- (1978) «La Semiología en el banquillo»-en Helbo, A., Barcelona: ed. Gustavo Gili, colección Comunicación Visual.s

SENABRE, C. (1987) *Literatura y público*, Madrid: Paraninfo.

SOLOMON, M. (1978) « Estrategia de los personajes dramáticos», HELBO, A. et alt.- *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, S.A, col. Comunicación Visual, 87-105

THOMASSEAU, J.-M. (1984b) « Les différents états du texte théâtral », en *Pratiques*, n°40, pp. 99-121.

TORRES MONREAL, F. (1996) «Del subtexto dramático a la dramatización en la enseñanza de la literatura», en *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras. Texto dramático y representación teatral*, Granada: Universidad de Granada, eds. Rafael Ruiz Álvarez y Juan Antonio Martínez Berbel

THIBAUDAT, J.-P. (2000) *Théâtre français contemporain*, París: ADPF

UBERSFELD, A. (1981) *L'école du spectateur*, París : éd. Sociales.

----- (1982) *Lire le théâtre*, París : ed. Sociales.

----- (1989) *Vinaver Dramaturge*, París : Librairie Théâtrale.

VODOZ, I. (1986) « Le texte de théâtre : inachèvements et didascalies », *DRLAV*, Université de París 8, n° 34-35, (95-254)

VINAVER, M., (1950) *Lataume*, París: Gallimard.

----- (1978a) *Théâtre de Chambre*, París, L'Arche.

- (1978b) «Théâtre de Chambre, *Dissident, il va sans dire* : journal des répétitions» *Travail Théâtral*, 30, 70-76.
- (1980)*Les Histoires de Rosalie*
- (1982) *Écrits sur le théâtre*, [réunis et présentés par HENRY, Michelle], Lausanne : L'Aire Théâtrale.
- (1986) *Théâtre Complet*, Arles, Actes Sud, tomo I, II.
- (1987) *Le compte rendu d'Avignon. « Des milles maux dont souffre l'édition théâtrale e des trente-sept remèdes pour l'en soulager »* Arles : Actes Sud.
- (1993) *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles : Actes Sud.
- (1996) «Mémoires sur mes travaux», *Les cahiers du prospero*, 8, 8-17
- (1998b) *Écrits sur le théâtre*, [réunis et présentés par HENRY, Michelle], Lausanne : L'Aire Théâtrale, 2 vols.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ALBERCA, M.; GONZÁLEZ, C. (2002) *Valle-Inclan. La fiebre del estilo*, Madrid: Editorial Espasa Calpe.

ALBIZU, E. (1991) *Testigos de arte: pensamiento filosófico y la génesis de la obra de arte*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

APPIA, A. (2004), *La mise en scène du drame wagnérien*, Roma :Ed. Digital de la Universidad de Roma:<http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/appia.htm>>

ARRABAL, F. (1986) *Teatro pánico* Madrid: Cátedra, ed. de F. Torres Monreal.

ATONAL, E. (2009) «Michel Vinaver en la Comedia Francesa» http://www.rfi.fr/actues/articles/110/article_10876.asp (revisado 10-04-2010)

AUMONT, J. (1995) *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.

BABLET, D.; JACQUOT, J. (1975) *Les révolutions scéniques au XX^e siècle*, París : Société Internationale d'Art, XX^e siècle.

BARTHES, R. (1956) «Aujourd'hui ou les Coréens» (de M. Vinaver, mise en scène de R. Planchon au Théâtre de la Comédie à Lyon), *France Observateur*, le 1^{er} novembre

----- (1968) « L'Effet de réel », *Communications* 11, 84-9.

----- (1982b) «Lettre de Barthes à Vinaver le 5 janvier 1961», *Écrits sur le théâtre*, Vinaver, M. (À propos de la lecture de celui-ci sur les

pièces) [réunis et présentés par HENRY, Michelle], Lausanne : L'Aire Théâtrale, pág. 17

------(2003) «la revolución brechtiana», *Ensayos Críticos*, Buenos Aires : Seix Barral, 67-69.

BAZIN, A. (2001) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

BENSE, M., (1954) «El ser estético de la obra de arte», en Sánchez Vázquez, A. (1972, 5ª reimpresión 1996): *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Lecturas universitarias, 14, México D.F.:UNAM, 126-130.

------(1973a). *Introducción a la estética teórico-informacional: fundamentación y aplicación a la teoría del texto*, traducción, introducción y

notas, Simón Marchán Fiz, Madrid: Alberto Corazón editor.

------(1973b) *Estética : consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires : Nueva Visión

------(1975a) *Pequena estética*, Perspectiva, São Paulo.

BENSE, M.; WALTHER E. (1975b) *La semiótica: guía alfabética*, Barcelona: Anagrama.

BENTLEY, E. (1982) *La vida del drama*, Traducción castellana de Alberto Vanasco, Barcelona: Paidós.

----- (1995) *La vida del drama*, México: Paidós.

BERMUDEZ MEDINA, D. (1989) *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

BERNARD-GRESH, S. (1999)

<http://www.regards.fr/article/?id=1364&q=MICHEL%20VINAVER#p1>

(revisado 01-04-2009)

- BETTETINI, G. (1987) « Drama y puesta en escena », *Discurso*, 1, 3-24.
- BINER, P. (1968) *Le Living Théâtre*, Laussane : La Cité
- BRADY, D. (1990) *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille : Press Universitaires de Lille
- BRECHT, B. (1979) *Écrits sur le théâtre*, Paris : L'Arche.
- BROOK, P. (1973) *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- CAMALLERI, A. (2002) *Pirandello biographie de l'enfant échangé*, Paris : Flammarion.
- CAMUS, A. (1964) *Carnets janvier 1942 - mars 1951*, Paris : Gallimard.
 -----(1972a) *Le malentendu*, Paris : Gallimard.
 -----(1972b) *Caligule*, Paris : Gallimard.
- CARLSON, M. (1985) « Semiotics and nonsemiotics in performance », *Modern Drama*, vol. 28, 4, décembre.
- CASTAGNINO, R. (1969) *Teatro: teorías sobre el arte dramático*, 2 vols. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CHAIX-RUY, J. (1957) *Luigi Pirandello*, Éditions Universitaires, Classiques du XX^e s.
- CENTRE NATIONAL DE THÉÂTRE (2004) «La Création en chiffres», Bulletin du CNT, 1, enero, 1-12.

COLIN, M. (1997) *Les théâtre en France des origines à nos jours*, Paris : P.U.F

CONSOLINI, M. (2007) «Le théâtre du XXe siècle : la révolution de la mise en scène» *Conférence sur l'histoire du théâtre*. Directeur-Adjoint de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université de La Sorbonne Nouvelle mercredi 24 octobre 2007 à 20h30. La Scène Watteau / Place du Théâtre / Nogent-sur-Marne.

CORVIN, M. (1973) « Approches sémiologiques d'un texte dramatique. La Parole d'Arthur Adamov », en *Littérature/Science/Idéologie*, 9, 86-100.
----- (1991) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Bordas.

CRAIG, G. (1987) *El arte del teatro*, México: UNAM-GECSA.

DEMARCY, R. (1970) «Le spectateur face à la représentation théâtrale », *Travail Théâtral*, 4, 44-54, Laussane : La Cité Éditeur
----- (1973a) *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris : Union générale d'éditions.

DE MARINIS, M. (1986a) « Émotion et interprétation dans l'expérience au théâtre (Contre quelques mythologies postmodernes) », *Approches de l'opéra – Approaches of the Opera, Actes du colloque AISS* (Royaumont, septembre 1984), textes réunis par André Helbo, Paris : Didier Érudition, 175-181

DUBILLARD, R. (2004) *Naïves Hirondelles*, Paris: Gallimard.

ESSELIN, M. (1987) *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, London-New York: Methuen.

GASPARRO, R. (1986) «Merveilleux et anti-théâtre en France au XXe Siècle», actas del *Colloque international et interdisciplinaire sur les Dimensions du merveilleux*, Oslo 23-28 junio, vol. II, Oslo : Universitetet i Oslo, Departamento de Langues romanes, 107-119

GENETTE, G. (1987) *Seuils*, París : Seuil.

GENOT, G. (1968) « Caractères du lieu théâtral chez Pirandello », *Revue des Études Italiennes*, vol. XIV.

----- (1970) *Pirandello, Théâtre de tous les temps*, París : Seghers

GIROUX, H.; MCLAREN, P. (1999) *Sociedad, cultura y educación*, Madrid: Miño y Dávila Editores.

GÓMEZ GRANDE, F. (2001) *La petición de empleo, Nina, es diferente*, de Michel Vinaver (traducción), Madrid: ADE

GREIMAS, A.J. (1982) *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.

GUBERN, R. (1993) *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

GUGLIELMINI, H.-M. (1967) *El teatro del disconformismo (Pirandello)*, Buenos Aires: Nova.

HAMON, PH. (1977) « Pour un statut sémiologique du personnage » en BARTHES, R. et alt., *Poétique du récit*, París, Seuil- Point, Essais, 78, 115-180.

HJELMSLEV, L. (1943) *Principios fundamentales del lenguaje*, Madrid: Gredos.

------(1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

------(1976) *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*, Madrid: Gredos.

------(1987a) *El lenguaje*, Madrid: Gredos, 3ª edición.

HONZL, J. (1971) «La Mobilité du signe théâtral » *Travail Théâtral. Cahiers Trimestrels*, 4, Lausanne. La Cité Éditeur, julio-septiembre, 5-20.

JAKOBSON, R. (1963) *Essais de linguistique générale*, París : Seuil.

------(1975) *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

KOKKOS, Y. (1978) «*Théâtre de Chambre, NOTES ET RELEVÉS*» *Travail Théâtral*, 30, 77-80

LAMONT, R. C. (1993) *Ionesco's imperatives: the politics of culture*, Michigan : University of Michigan Press.

LATELLA , G. (1986) «Enfoque semiótico de la interacción» Madrid: *LEA* VIII-2, 169- 175, Instituto de cooperación Iberoamericana.

METZ, CH. (1967) Problèmes actuels de théorie du cinéma, en *Revue d'Esthétique*, tomo XX, fasc. 2 y 3 « *Le Cinéma* », avril-septembre, 180-221

------(1969) «*Spécificité des codes et spécificité des langages*», *Semiótica*, I, 4, 370-396.

------(1973a) *Lenguaje y cine*, Barcelona: Planeta.

------(1973b) «Cinéma, théorie, lecture» *Revue d'esthétique*, París : Klincksieck, número especial.

------(1977) *Essais sémiotiques*, París : Klincksieck.

------(2003) *Essais sur le signification au cinéma*, París : Klincksieck, tomes I et II

------(2002) *Ensayos sobre la significación en el Cine*, Barcelona: Paidós.

MOLES, A.A (1973) *Art et ordinateur*, París-Tournai-Bruselas : Casterman.

------(1976) *Teoría de la información y percepción estética*, Valencia: Azanca.

----- (1983) *Teoría estructural de la comunicación y la sociedad*, México: Trillas.

------(1986) *Théorie structurale de la communication et société*, París : Masson.

MORRIS, CH. (1939-1940) «Esthetics and the theory of signs», en *The journal of United Science*, VIII, 131-150

NOCETE LÓPEZ, M.J. (1996) «Portrait d'une femme de Michel Vinaver: una escenografía onírica » *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras. Texto dramático y representación teatral*, Granada: eds. Rafael Ruiz y Juan A. Martinez, 131-141.

------(1998) «*La Révolte des légumes*. El teatro de un niño para niños», *El Teatro. Componentes Teóricos y Prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extanjera*, Granada: eds. Ruiz Álvarez, R., López Carrillo, R., Suso López, J., Martinez Berbel, J.-A., 269-283.

------(2010) «Théâtre de Chambre de Michel Vinaver. Estructura y aproximación de un estudio semiológico a través de sus temas» (EN PRENSA)

------(2009) « *Dissident, il va sans dire* de Michel Vinaver : lucha, amor y espera » (EN PRENSA)

PAVIS, P. (1975) « Problèmes d'une sémiologie du théâtre », *Sémiotica*, XV, 3 (241-263)

----- (1980) « Pour une esthétique de la réception théâtrale » en Bourg, V. y R. Durand (éds.), *La Relation théâtrale*, Lille : P.U.L., 27-54.

----- (1987a) « La recepción del texto dramático y espectacular: El proceso de ficcionalización e ideologización ». *Discurso*, 1.1, 27-54.

----- (1987b) « Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular ». *Criterios*, 24, 28-54.

PEDRAZA, F.; RODRÍGUEZ, M. (2001) *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción. Líricos y dramaturgos*, Pamplona: ediciones Cenlit.

PEIRCE, J. (1972) « Communication » *Scientific American*, 227,3 (31-41)

----- (1987a) *Textes fondamentaux de sémiotique*, traduits de l'anglais et annotés par Barthe Fouchier Axelsen et Clara Foz. Introduction de David Savan, Paris : Médiens Klincksieck.

----- (1987b) *Obra lógico-semiótica*, ediciones de Armando Sercovich. Versión castellana de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker, Madrid: Taurus.

----- (1988) *El hombre, un signo: (El pragmatismo de Peirce)*, traducción, introducción y notas de José Vericat, Barcelona: Crítica.

PERRIER, J.-F. (2008b)

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ricercar/ensavoirplus/idcontent/12437>

(revisado 12-06-2010)

PIRANDELLO L. (1971) *Écrits sur le théâtre et la littérature*, -trad. del italiano Georges Piroué- Paris : Médiations.

PLANCHON, R. (2004) «Apprentissages», *Mémoires*, París: Plon.

PUCHADES, X. (2000) *El análisis de los espectáculos*, Barcelona: Paidós
Comunicación nº121

<http://parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero1/indiceuno/ar6.htm>

STICHOMYTHIA *Revista de teatro contemporáneo*, 1, editorial, mayo
2003 (revisado 06-06-2010)

ROMERA, A. *Manual de retórica y recursos estilísticos*

<http://retorica.librodenotas.com/?s=La-retorica-y-la-creacion-de-textos>

(revisado 12-05-2009)

ROSSI-LANDI, F. (1972) *Semiotica e Ideologia: Applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato, Indagini sulla alienazione lingüística*, Milán: Bompiani.

RUIZ RAMÓN, F. (1998a) *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2006) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Alianza.

SARRAZAC, J.-P. (1978a) « Vers un théâtre minimal » en VINAVER, M. *Théâtre de Chambre*, París, L'Arche, 69-77

SARTRE, J.-P. (2000a) *Le Diable et le Bon dieu*, París : Gallimard.

------(2000b) *Huis clos*, París : Gallimard.

SASSONE, H. (1997) «La semiología en el banquillo », en *El Nacional*, Caracas: A-4-editorial lunes 8 de agosto.

SCHAEFFER, J.-M. et DUCROT, O. (1995) *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París : Seuil.

SCHOO, E. (2004) «Henri Lenormand, el pesimista» *La Nación*, 24 enero, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=566671 (revisado 17-02-2010)

SEGRE, C. (1973) *Semiotics and literary criticism*, The Hogue: Mouton.
------(1985) *Principios del análisis del texto literario*, Barcelona:Crítica.

THÉÂTRE EN EUROPE (1986) N° 10 (buscar aquí las pp. de pirandello)

THOMASSEAU, J.-M. (1984a) « Pour une analyse du paratexte théâtral », *Littérature*, n° 53. pp. 79-103

UNAMUNO, M. (1996) *En torno al casticismo*, Madrid: edic. Biblioteca nueva.

VALLE INCLÁN, R. M^a. (1996) *Luces de Bohemia: esperpento*, Madrid: Espasa Calpe.

VILLEGAS, J. (2000) *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irving, California: Ediciones de Gestos.

VISWANATHAN, J. (1988) «Spectacles de l'esprit» *Poétique*,75, París : Seuil.

VINAVER, M. (2002b) *Las travesuras de Rosalía*, Madrid: Bruño.
------(2004) «Y'a-t-il la nécessité d'un «réalisme absolu» ?»
Michel Vinaver : journée pédagogique à Théâtre-Ouvert , febrero,

<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/content.php?rub=19>

(revisado 14-06-2010)

------(2006) « Mes appétits », *Europe*, 924, Avril,
<http://www.europe-revue.info/2006/vinaver.htm> (revisado 14-06-2010)

WALLON, E. (2001) *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, [dirección de Emmanuel de Waresquiel] París : CNRS/Larousse-Bordas,
1-36, <http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Dico-Larousse2.pdf>

ZAMORA VICENTE, A. (1974). *La realidad esperpéntica (Aproximaciones a Luces de bohemia)*. Madrid: Gredos.

ZICH, O. (1931) *Esthétique de l'art dramatique, Dramaturgie théorique*, Praga : Melantrich.

BIBLIOGRAFÍA DE AMPLIACIÓN

ABADI, M. (1974) *Images et visages du théâtre d'aujourd'hui 1962-1974*, [dir.] ORTF, Septiembre.

ABIRACHED, R. (1978) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, París : Grasset.

ABIRACHED, R. et alt. (1986) *Le Théâtre*, París : Bordas.

ADAM, J.-M. (1987) « Types de séquences textuelles élémentaires » *Pratiques* 56, 54-79

ADORNO, T.-W. (1969) « Para una historia natural del teatro » *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila: Caracas.

ADRADOS F.-R. et alt., (1975) *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta.

ADRIEN, P. (1998) *Instant par instant. En classe d'interprétation*, Arles: Actes Sud.

ALAIN, E.-CH. (1931) *Vingt leçons sur les beaux-arts*, París : Gallimard.
(edición electrónica realizada a partir de la obra original
http://classiques.uqac.ca/classiques/Alain/vingt_lecons_beaux_arts/20_lecons_beaux_arts.pdf)

ALBORG, J. L. (1980) *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo*, Madrid: Gredos, vol. IV.

ALTER, J. (1978) « Hacia el matematexto en el teatro: codificando a Godot », en Helbo, A. et alt.- *Semiología de la representación. Teatro*,

televisión, cómic, Barcelona: ed. Gustavo Gili, S.A, colección Comunicación Visual, 53-73.

----- (1979) «Coding dramatic efficiency in plays: From text to stage», *Semiotica*, 28, n^{os} 3-4, 247-258.

----- (1990) *A Sociosemiotic theory of theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

ALTERNATIVES THÉÂTRALES (2004) Le théâtre dans l'espace social, *Alternatives théâtrales*, 83.

ALTHUSSER, L. (1965) *Pour Marx*, París: Maspero

AMORÓS, A. y J. M.^a DÍEZ BORQUE (eds.) (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

ANGENOT, M. et alt. (1993) *Teoría literaria*, Madrid: Siglo XXI.

APPIA, A. (1986) *Oeuvres complètes*, t. 2, 3, 4, Suisse : L'âge d'homme.

ARBAN, D. (1952) «Interview à Michel Vinaver à propos de son roman *L'Objecteur*» *Combat*, 21 février.

ARLANDI, G.F. (1986) *Incontri con la semiotica*, Como: Centro Stampa Comunale.

AROLA SALA, F. (1920) *Escenografía*, Madrid-Barcelona: Calpe.

ARRIVÉ, M. (1972) *Les Langages de Jarry*, París : Klincksieck.

ARTAUD, A. (1978) *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.

ASLAN, O. (1963) *L'art du théâtre*, Paris : Seghers.

----- (1979) *El Actor en el siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili.

ASTON, E.; SAVONA, G. (1991) *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*, London-New York: Routledge.

AUMONT, J. (1990) *L'image*, Poitiers : Nathan cinéma.

AUSTIN, J. (1970) *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil.

AUSTRALIAN JOURNAL OF FRENCH STUDIES (1983) «A contribution to the semiotics of theatre », 20, 3, Septiembre-Diciembre.

AZAMA, M. et alt. (1996) «La voie de Vinaver» *Les cahiers de Prospero*, Revue du Centre national des Écritures du spectacle, 8, Avignon : La Chartreuse.

BAAMONDE TRAVESO, G. (1986a) «Caracteres generales del diálogo dramático». *LEA*, VIII, 209-218

----- (1986b) «Discurso atributivo y acotación dramática», *Archivum*, XXXVI, 125-134.

BABLET, D.; JACQUOT, J. (1960) *Questions d'esthétique théâtrale*, t. 13, fascículo 1, Paris : Librairie philosophique.

----- (1963) *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris : C.N.R.S

----- (1965) *Esthétique général du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris : CNRS.

BACHMANN, Ch. ; LINDENFELD, J. ; SIMONIN, J. (1981) *Langages et communications*, LAL, Paris : Hatier-CREDIF.

BAECQUE, A. (1966) *Le théâtre d'aujourd'hui*, Paris : Editorial Seghers.

BAJKTINE, M. (1977) *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit.

----- (1979) « Le problème du texte », *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 309-338.

----- (1984) *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard.

BALEA, I. (1980) « Vers une sémiologie de l'opéra : système-structures-interférences sémiologiques », *Études littéraires*, 13, n° 13, décembre, 437-459.

BANGE, P. (1992) *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, LAL Paris : Hatier-CREDIF.

BANU, G. ; BAYEN, BR. ; DELAY, FI. ; VINAVER, M. (1987) « L'extrême contemporain : questions de théâtre » *Poandsie*, Paris, 41, 45-59.

BANU, G. (1993) *Le théâtre ou l'instant habité*, Paris : ed. de l'Herne.

----- (2002) *L'oubli*, Besançon : ed. Les solitaires intempestifs.

BARBA, E. (2001) « Conocimiento tácito : Herencia y pérdida », *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 18, 7-28, Málaga : Universidad de Málaga.

BARRANCO, A. y EMILIO, L. (2008) *Escenas que sostienen mundos: mimesis y modelos de ficción en el teatro*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1ª edición.

BARRAULT J.-L. (1996) *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne : Ed. du Levant.

BARROT, O. – CHIRAT, R. (2003) *Le Théâtre de Boulevard, Ciel mon mari, Découvertes Musée*, Paris : Gallimard

BARRON, B. (1972) « On a class of languages Occurring in the Study of Theatre », *Discrete Mathematics*, 21, 195-198.

----- (1974) « On Marcus' Methods for the Analysis of the Strategy of a Play », *Poetics*, 10, 31-74

BARTHES, R. et alt. (1976) *La Semiología*, Buenos Aires: editorial Tiempo Contemporáneo.

----- (1977a) *Poétique du récit*, Paris, Seuil- Point, Essais, 78.

BARTHES, R. (1957a) *Mythologies*, Paris : Seuil.

----- (1957b) « À propos des Coréens de Vinaver » (participation à une discussion), *Théâtre Populaire*, 23 marzo.

----- (1959) « La Fête du Cordonnier », *Théâtre Populaire*, 34, 2^e trimestre.

----- (1964 b) « Éléments de sémiologie » *Communications*, 4, 92-144

----- (1966) *Critique et vérité*, Paris : Seuil.

----- (1967a) *Ensayos críticos*, Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

- (1967b) *Système de la mode*, Paris : Le Seuil.
- (1971) *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Éditions du Seuil
- (1977b) *Fragments d'un discours amoureux* Paris : Seuil.
- (1978) « Note sur Aujourd'hui » (sur les Coréens). Texte inédit jusqu'à 1978. *Travail théâtral*, 30, 58-60.
- (1982a) *L'Obvie et l'obtus (Essais critiques III)*, Paris :Seuil
- (1984), «La mort de l'auteur», *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Paris :Seuil, 61-67.
- (1985) *L'aventure Sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil.
- (1991) « Le Désir de neutre » *La règle du jeu*, 3, 36-60.
- (1992) *Racine*. México: Siglo veintiuno editores.

BASSNETT-McGUIRE, S. (1980) «An introduction to theatre semiotics», *Theatre Quarterly*, 10, n° 38, 47-53.

----- (1985) « Structuralism and after: trends and tendencies in theatre analysis », *New theatre Quarterly*, I, 1, febrero 79-82; 2, Mayo 205-207.

BATICLE, Y. (1973) *Message, média, communication*, Paris : Magnard.

BAU, G.; UBERSFELD, A.; PIENS, B. (1979) *L'Espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*, Paris : C.N.R.S.

BÉHAR, H. (1979) *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris : Gallimard.

BELLIDO, P. (1987) «Semiótica teatral: Bibliografía en castellano». *Discurso*, 1, 68-83.

BELLOUR, R.; METZ, CH. (1971) « Entretien sur la sémiologie du cinéma », *Semiótica*, vol. IV-1

BENJAMIN, W. (1975) *Tentativas sobre Brecht*, traduc. Aguirre, J., Madrid: Taurus.

BENTLEY, E. (1980) *The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drame*, Londres: Penguin Books

BENOIST, L. (1975) *Signes, Symboles et mythes*, París : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? »

BENVENISTE, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale 1*, París : Gallimard, Coll. *Tel*.

----- (1969) «Sémiologie de la langue», *Semiótica* I, 1 (1-12), I, 2 (127-135).

----- (1970) «L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, 12-18.

BER-CAFLICH, A. (1985) *La scène et l'image*, París : Les Belles Lettres.

BERENGUER, A. (1984) *Teatro europeo en los años ochenta*, Barcelona: Laia.

BERGSON, H. (1991) *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires: Losada.

----- (1999) *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París : PUF.

BERGUEZ, D. (1989) *L'explication de texte littéraire*, París : Bordas.

BERNADETTE, B.-R., (2005) « Michel Vinaver, au bord du rire », *Recherches & Travaux*, 67, on-line 30 septembre 2008.

<http://recherchestravaux.revues.org/index291.html>. (revisado 12-08-2009)

BERNARD, M. (1976) *L'expressivité du corps*, París : Delarge.

BERRENDONNER, A. (1981) *Éléments de pragmatique linguistique*, París : Minuit.

BERTHOLD, M. (1974) *Historia social del teatro*, Madrid: Guadarrama, 2 vols.

BETTETINI, G.; DE MARINIS, M. (1977) *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze : Guaraldi.

BIBLIOTECA TEATRALE (1978) «Dramma / spettacolo – studi sulla semiologia del teatro », 20, Roma.

BLOOM, H. (2001) *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá: Norma.

BOBES NAVES, M.C. (1979) *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid: Gredos, 2ª ed. Revisada y ampliada.

----- (1989) *La semiología*, Madrid: Síntesis editorial S.A.

----- (1992) *El Diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos, S.A.

----- (1993) *Teoría de la literatura: investigaciones actuales*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación.

----- (1997) *Teoría del teatro*, Madrid: Arco Libro, 1º ed.

----- (2001) *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro contemporáneo*, Madrid: Arci/libro, S.A.

----- (2005) *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid: Arco libros S.A.

----- (2008) *Crítica del conocimiento literario*, Madrid: Arco libros S.A., coll. Perspectivas.

BOBES NAVES, M.C.; BAAMONDE, GL. ; et alt. (1995a) *Historia de la teoría de la literatura*, Madrid: Gredos

BOBES NAVES, M.-C. et alt. (1995b) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.

BOBLET, M.-H. (2009) « Le *theatrum mundi* de Michel Vinaver », *Esprit* 358, 31-50

BOGART, A. (2007) *Los puntos de vista escénicos*, Madrid: Asociación de directores de escena, 1ª edición.

BOLL, A. (1926) *Du décor de théâtre*, Ses tendances modernes, París, éd. Chiron.

----- (1958) *La décoration théâtrale*, París : ed. La librairie théâtrale.

----- (1971) *Le théâtre total*, París : ed. Olivier Perrin.

BONNAT, Y. (1982) *L'éclairage des spectacles*, París : ed. Théâtrales.

BONNEROT, S. (1971) *Visage du théâtre contemporain*, París : Masson & Cie Editeurs, coll. Ensembles Littéraires.

BORIE, M. (1981) *Mythes et théâtre d'aujourd'hui : une quête impossible?*, Paris : Nizet.

BOOTH, W.C. (1970) « Distance et point de vue » *Poétique*, 4, 511-524.

BOUCHARD, A. (1982) *La langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*. Paris : Slatkine.

BOUCRIS, L. (1993) *L'espace en scène*, Paris : Librairie théâtrale.

BOUISSAC, P. (1973) *La Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, La Haya-Paris : Mouton.

BOURDIEU, P. (1972) *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Droz.
----- (1976) *El oficio de sociólogo*, Madrid: Siglo XXI de España, editores, S.A.
----- (1992) *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil
----- (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
----- <http://es.wikipedia.org/wiki/Bourdieu> (revisado 13-05-2009)

BOURGY, V. et alt. (1980) *La relation théâtrale*, Lille: Presses Universitaires de Lille.

BOZAL, V. (1987) *Mímesis : las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor.

BRADY, D. (1988) « Entre le mythique et le quotidien: Myth in the theatre of Michel Vinaver » *Myth and Its Making in the French theatre*. Cambridge: Cambridge UP.

----- (1991a) *Modern French drama*, Cambridge: University Press.

----- (1991b) «A theatre of the Everyday: the plays of Michel Vinaver» *New theatre Quarterly*, 7, 261-283.

----- (1992) «L'Étranger et l'objecteur» *Camus's l'Étranger: fifty years on*, New York: King, A. (éd.), 65-75.

----- (1993) *The theater of Michel Vinaver*, U. of Michigan: P. Ann Arbor

----- (1994) «La Réalité, la scène et leur rapport : Vinaver entre Brecht et Stanislanski» *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris, May, 46, 169-182.

----- (2007) *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris : Honoré Champion.

BRADBY, D.; SPARKS, A. (1997) *Mise en scène. French theatre Now*, London: Methuen Drama.

BRECHT, B. (1963b) *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.

----- (1970) *Escritos sobre teatro, 1-2-3*, Buenos Aires: Nueva Visión

----- (1977) *Diario de trabajo I, II, III*, Buenos Aires, Nueva Visión.

BREYER, G.-A. (1968) *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

BRETONNIÈRE B. (2000) *Petit dictionnaire du théâtre*, Montreuil-sous-Bois : ed. Théâtrales.

BROOK, P. (1987) *The shifting point Forty years of theatrical exploration 1946-1987*, New York: Harper & Row.

------(1990) *Forget Shakespeare*, Londres: Nick Hern Books.

------(1991) *Le Diable c'est l'ennui*, Paris : Actes-Sud.

------(1992a) *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*, Buenos Aires: Fausto

------(1992b) *Points de suspension. Quarante-quatre ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Paris : Seuil.

------(1993a) *The Open Door*, New York: Pantheon Books.

------(1993b) *The Are No Secrets*, London: Methuen.

------(1998a) *Avec Shakespeare*, Paris: Actes-Sud.

------(1998b) *Threads of time*, Washington, D.C.: Courterpoint.

------(1999) *L'Homme qui suivi de je suis un phénomène*, Paris : Actes-Sud.

------(2003) *Oublier le temps*, Paris : Seuil.

------(2006) *Entre deux silences*, Paris : Actes Sud-Papiers.

------(2007) *Climat de confiance*, Québec : L'instant Même.

BROWN, R. ; FORD, M. (1960) « The pronouns of power and solidarity » *Communication in face to face interaction*, LAVER John et HUTCHESON Sandy édés, Londres: Penguin Books, 103-127.

------(1961) « Address in American English » *Communication in face to face interaction*, LAVER John et HUTCHESON Sandy édés, Londres: Penguin Books, 128-145.

BRUNEL, P. (2001) *La critique littéraire*, Paris : PUF.

BUTOR, M. (1968) « La Littérature, l'oreille et l'œil », *Répertoire 3*, Paris : Éditions de Minuit.

------(1970) *Repertorio*, Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

CAHIER DU XX^E SIÈCLE. PROBLÈMES ACTUELS DE THÉORIE DU CINÉMA. CINÉMA ET LITTÉRATURE, (1978) Société d'étude du XX^e siècle, Universidad de Virginia : Klincksieck.

CALAS, F. y CHANRBONNEAU, D.-R. (2000) *Méthode du commentaire stylistique*, París : Nathan

CALDERA, E. (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.

CALDERA, E.; CALDERONE, A. (1988). «El teatro en el siglo XIX I (1808 -1844)», *Historia del teatro en España, II*, J. M.^a Díez Borque (ed.) Madrid: Taurus.

CALVINO, I. (1997) «Por qué leer los clásicos», *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets.

CAMPOS, J. (2000) «Comparecencia en el Senado» (Texto de la comparecencia ante la comisión de las Artes Escénicas e Industrias Culturales del Senado, el día 21 de octubre de 2003), *Las puertas del drama*, [Revista de la Asociación de autores de teatro], 16, 10-13.

CAPARRÓS, J.D. (2002) *Teoría de la literatura*, Madrid: editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

CARDONA, R. Y N. ZAHAREAS, A. (1981) *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid: Castalia.

CARLSON, M. (1984) «Contemporary concerns in the semiotics of theatre», *Semiótica*, 48, n^{os} 3-4, 281-291.

- (1987) *Théâtre modes d'approches*, Bruxelles : Labor.
- (1988) « Semiotics of theater ». Th. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok (éd.) *The semiotic web 1987*, Berlin, New-York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 323-353.
- (1989) *Places of performance. The semiotics of theatre Architecture*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- (1990) *Theatre semiotics: signs of life*, Bloomington: Indiana University Press,.
- (1993) *Theories of the theatre: a historical and critical survey, from the creeks to the present/Marvin Carlson*, London: Cornell University Press.

CARNERO, G., coord. (1997). *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid: Espasa Calpe, vol. 8.

CARON, J. (1989a) *Précis de psycholinguistique*, París : P.U.F

----- (1989b) « Que peut apporter la psycholinguistique expérimentale à l'analyse de l'interaction » ASL- Buscila, *L'interaction*, 76-94.

CASALDUERO, J. (1988). «El teatro en el siglo XIX», *Historia de la Literatura española. Siglos XVIII-XIX*, J. M.^a Díez Borque (ed.). Madrid: Taurus, vol. III.

CASETTI, F. (1980) *Introducción a la Semiótica*, Barcelona: Fontanella.

CASTAGNINO, R. (1963) *¿Qué es la literatura?: naturaleza y función de lo literario*, Buenos Aires: Nova.

----- (1973) *El análisis literario: introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires: Nova.

------(1981) *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires: Plus Ultra.

CAUNE, J. (1976) «L'analyse de la représentation théâtrale après Brecht». *Silex*, 7, abril.

CERRATO, L. (1995) «A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director», Buenos Aires: Inter Litteras (UBA) 4, 17-18.

CERTEAU, M. (1990) *L'invention du quotidien*, París: Gallimard.

CHAPERON, D. (2003-04) *L'œuvre dramatique*, Laussane : Ambroise Barras,
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvredramatique/odsommar.html> (revisado 20/07/2010)

CHAUTEMPS, D. (1978) «Un comique de découverte». *ATAC Informations*, 91.

CHLOVSKI, V. (1966) « L'Art comme procédé », *Théorie de la littérature*, Texte des Formalistes russes, París : Seuil.

COBOS, J. (2001) «Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes Escénicas Contemporáneas», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 19, 19-36, Málaga: Universidad de Málaga.

COGNIAT, R. (1955) *Les décorateurs de théâtre : cinquante ans de spectacle en France*, París : Librairie théâtrale.

COLIN, M. (1985) «Interprétation sémantique et représentations spatiales dans la bande image», DRLAV-Université Paris 8, n^{os}34-35, 359-376.

----- (1992) *Cinéma, télévision, cognition*, Nancy : Press Universitaires de Nancy.

COMMUNICATIONS (1964) «Éléments de sémiologie», 4.

COPFERMANN, É. (1973) « Écriture enchevêtrée et l'indifférence du langage », [entrevista a Michel Vinaver] *Travail théâtral*, 12, 70-78

COQUET, J.-Cl. et alt. (1982) *Sémiotique, l'école de Paris*, Paris : Hachette

COQUET, J.- Cl. (1997) *La quête du sens*, Paris : PUF

Coquet, Jean Claude & Petitot, Jean, sous la direction de (1991) *L'objet : Sens et réalité, Langages*, 103

CORPAS RIVERA, F.-J. (2002) «Introducción», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 21, 3-6, Málaga: Universidad de Málaga.

CORVIN, M. (1971) « À propos de deux spectacles de Robert Wilson. Essai de lecture sémiologique », *Cahiers de la Compagnie Renaud- Barrault*, 77, 90-111.

----- (1976) « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain ». *Travail théâtral*, 22, 62-80.

----- (1978a) « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral ». *Degrés*, 13, 1-23.

----- (1978b) « La détermination des unités en sémiologie théâtrale », in *Regards sur le sémiologie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, *Travaux XXI*, 99-109.

----- (1980b) *Le théâtre Nouveau à l'étranger*, Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ? »

------(1980c) *Sémiologie et théâtre*, Lyon : Organon 80,
Université de Lyon II.

COSENZA, G. (2004) *Semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari : Laterza

COSNIER, J.; BROSSARD, A. (1984) *La communication non verbale*,
Nauchâtel-París : Delachaux et Niestlé.

COSNIER, J. ; KEBRAT-ORECCHIONI, C. (1987) *Décrire la conversation*,
Lyon : Presse Universitaire de Lyon.

COSTE, D. (1985) «Traitement en temps réel et modèle interactif de la
compréhension orale», DRALV-Université Paris 8, 33, 105-120.

COURVILLE, X. (de) (1955) *Décors de théâtre, Invention construction
peinture*, París : Bourrelier.

CRAIG, G.-E. (1962) *Ma vie d'homme de théâtre*, (trad. Charles Chassé),
Rennes : ed.Arthaud.

------(1964) *Le théâtre en marche*, París :Gallimard.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORORANEA (2001)
Muestra de Teatro Espanol de Alicante, 6.

CUETO PÉREZ, M. (1986a) «La función mediadora del aparte, el
monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», *Archivum*,
XXXVI, 243-256

------(1986b) «La doble enunciación del texto dramático»,
LEA, VIII, 195-207

CULLER, J. (1984) *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid: Cátedra.

DABINI, A. (1967) *Notas sobre la «commedia del'arte»*, Bahía Blanca: Cuadernos del Sur.

D'AMICO, S. (1956) *Historia del teatro universal*, Buenos Aires: Losada, 4 vols.

DANAN, J. et RYNGAERT, J.-P. (1997) *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris : Dunod.

DEGAINE, A. (2004) *Histoire du théâtre dessinée*, Laval : Mayenne.

DEGRÉS (1978) « Théâtre et sémiologie », 13, primavera, Bruxelles.

----- (1982) « Sémiologie du spectacle », nos 29-30-31-32, Bruxelles.

----- (1988) « Spectacle et communication », 56, invierno, Bruxelles.

DE KEROKHOVE, D. (1985) «La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec : Hurtubise, Brèches, 167-184.

DEMARCY, R. (1973b) «Le spectateur : "Les modes de réception du spectacle" ». *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris : Union Générale d'Éditions, 327-406.

DE MARINIS, M. (1982) *Semiotica del teatro. L'analisi testuale delle spettacolo*, Milano: Bompiani.

----- (1986b) «Problemas de semiótica teatral: La relación espectáculo-espectador», *Gestos, teoría y práctica del teatro hispano I*, 11-24.

- (1988a) *El nuevo teatro : 1947-1970*, Barcelona: Paidós.
- (1988b) *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze: La Casa Usher.
- (1997) *Comprender el teatro*, Buenos Aires: Galerna.

DERRIDA, J. (1967) «Forme et signification» *L'écriture et la différence*, París : Seuil, 9-49.

------(1969) *La Lingüística de Rousseau*, Buenos Aires: Ediciones Calden, S.R.L.

------(1970) *De la Gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores, S.A.

------(1971) *Tiempo y presencia*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.

------(1972) *Dos ensayos*, Barcelona: Editorial Anagrama.

------(1975) *La Diseminación*, Madrid: Editorial Fundamentos.

------(1976) *Posiciones*, Valencia: Ediciones Pre-textos.

----- (1979) *L'Écriture et la différence*, París: Seuil.

DESCOTES, M. (1964) *Le public du théâtre en son histoire*, París : P.U.F.

DESHOULIÈRES, C. (1989) *Le théâtre au XX^e siècle*, París : Bordas.

DE TORO, F.; BLÜKER, K.-A. [eds.](1990) *Semiótica y teatro latino americano*, Instituto internacional de teoría y crítica de teatro latinoamericano, Buenos Aires: Ed. Galerna.

DE TORO, F. (1991) «Hacia una semiótica teatral transdisciplinaria», *Discurso*, 6, 5-18.

------(1994) «Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad», *Del rito a la*

postmodernidad. Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, Chile: IITCTL, 27-39

----- (2008) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.

DHOMME, S. (1959) *La mise en scène contemporaine*, Paris : Nathan.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. (1924). *Historia del teatro español*. Barcelona: Montaner y Simón, 2 vols.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (1992) vigésima primera edición, Madrid: Espasa Calpe, Tomos I –II

DIDEROT, F. (1996) *Paradoxe sur le comédien*, Paris : Hermann.

DIETERICH, G. (1974) *Pequeño diccionario del teatro mundial*, Madrid: Istmo.

DÍEZ BORQUE, J.-M. (1984-88) *Historia del teatro en España*, Madrid: Taurus.

DIEUZAIDE L. (2007) *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, Marseille : Publications de l'Université de Provence.

DINU, M. (1968) « Structures linguistiques probabilistes issues de l'étude du théâtre », en *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 5, 29-46.

----- (1970) « Contributions à l'étude mathématique du théâtre », en *Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliqués*, 15- 4, 521-543.

----- (1972) « L'interdépendance syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre » en *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 9-1, 55-69.

----- (1973) « Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques », en *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 10, 5-26.

----- (1974) « La Stratégie des personnages dramatiques à la lumière du calcul propositionnel bivalent », en *Poetics*, 10, 147-160.

----- (1974) « Individualité et mobilité des personnages dramatiques », en *Cahiers de Linguistique théorique et Appliquée*, 11-1, 45-57.

DISCURSO (1987) « Semiótica del teatro », 1, 1, Sevilla.

DOAT, J. (1941) *L'expression corporelle du comédien*, Paris : Librairie Théâtrale.

DOMÍNGUEZ RODRIGUEZ, A.-J. (2005) *Teatro Español del siglo XX: Teoría y textos*, Madrid: Ediciones Isla del Gallo.

DOMPEYRE, S. (1992) « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, 74, 77-104

DORT, B. (1980) « Le texte et le spectacle » *Le Monde du Dimanche*, 12 octobre.

----- (1956) « L'Avant-garde en suspens » *Théâtre Populaire*, 18, mayo, 1-3

----- (1968) *Teatro y sociología*, Buenos Aires: Carlos Pérez.

----- (1967) *Théâtre public*, Paris, Seuil.

----- (1971) *Théâtre réel*, Paris, Seuil.

----- (1979a) *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil.

------(1979b) *Théâtre public - théâtre réel – théâtre en jeu. (1953-1978)*, Paris : Seuil, 3 vols.

------(1986) *Théâtres, essais*, Paris : Point Seuil.

------(1988) *La représentation émancipée*, Arles : Actes sud.

DUBATTI, Jorge (2008) *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

DUBILLARD, R. (1998) *Les nouveaux dialogues*, Paris : Gallimard.

DUBOST P. (2004) *Manifeste pour un théâtre moderne*, Givors : Color Gang

DUCHÂTEL, E. (1998) *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris : Armand Colin.

DUCROT, O. (1972) *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann.

DUCROT, O. et alt. (1980) *Les mots du discours*, Paris : Minuit.

DUCROT, O. et SCHAEFFER, J.-M. (1995) *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.

DUFRENNE, M. (1953) *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris : P.U.F, 2 vols.

DULLIN, Ch. (1969) *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris : Gallimard, coll. *du Théâtre*.

DUNCAN, H.-D. (1953) *Language and literature in society*. Chicago: The University of Chicago Press.

DURAND, R. (éd.) (1980) *La Relation théâtrale*, Lille : Presses Universitaires de Lille.

DURRINGER, X. (2000) *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*, Paris : Nathan.

DUSIGNE, J.-F. (1997) *Le théâtre d'art aventure européenne du XXe siècle*, Paris : ed. Théâtrales.

DUVIGNAUD, J. (1953) «Un théâtre de la persécution. Arthur Adamov», *Critique*, 68, 21-27.

----- (1970) *Espectáculo y sociedad*, Caracas: Tiempo Nuevo.

----- (1971) *Le théâtre et après*, Bruselas : Casterman.

ECO, U. (1965) *L'oeuvre ouverte*, Paris : Seuil.

----- (1977) «Semiotics of theatrical performance». *The Drama Review*, 21-1, 73, 107-117.

----- (1972) *La structure Absente*, Paris : Mercure de France.

----- (1988) *Le signe*, Paris : Le livre de Poche.

----- (1992) *Les Limites de l'interprétation*, Paris : Grasset.

ECOLE DE TARTU (1976) *Travaux sur les systèmes de signes*, Textes choisis et présentés par Y.M. Lotman et B.A. Ouspenski, trad. A. Zouboff, Paris : Complexe.

EIGENMANN, E. (1996) *La Parole Empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris : L'Arche.

ELAN, K. (1980) *The semiotics of theatre and drama*, London-New York: Methuen.

EL PUBLICO (1991) nº 84.

ELSTOB, K. (1991) «The Plays of Michel Vinaver. Political theatre in France», Dissertation, *Abstracts International*, V, 51 (11), 37-66A.

----- (1992) *The Plays of Michel Vinaver: political theatre in France*, New York: Peter Lang.

----- (1993) «Michel Vinaver and the theatre of the Here and Now: L'Émission de télévision». *The French Review: Sournnd of the American Association of teachers of French*, 66 (4), 628-637.

ESCARPIT, R. (1976) *Théorie générale de l'information et de la communication*, París : Hachette.

ESCOLA, M. (2008) « L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish », *Acta Fabula*, enero, volume 9, 1. <http://www.fabula.org/revue/document3780.php> (revisado 03-03-2009)

ESSELIN, M. (1965) *Samuel Beckett : a collection of critical essays*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall.

----- (1966) *El teatro del absurdo*, Barcelona : Seix Barral

----- (1970) *The theatre of the absurd*, Harmondsworth: Penguin Books.

----- (1973) *Pinter : a study of his plays*, London : Methuen.

----- (1984) *Pinter the playwright*, London : Methuen.

----- (1985) *Brecht : a choice of evils : a critical study of the man, his work and his opinions*, London : Methuen.

----- (1991) *An anatomy of drama*, New York : Hill and Wang.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza.

ÉTUDES LITTÉRAIRES (1980) « Théâtre et théâtralité. Essais d'études sémiotiques », 13, 3, diciembre, Québec.

FAUCAULT, M. (1969) *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard.

FAYA, F. (2000) *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, Montpellier : L'Entretemps.

FELSENSTEIN, W. (1991) *The music theatre of*, Londres: P.P Fuchs.

FERAL, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ed. Nueva Generación.

----- (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna

FERNANDEZ LERA, A. (1995) «Teatros del siglo **XX**: Otras tradiciones. Otras realidades», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 7, Málaga: Universidad de Málaga.

FERNEY, F. (2009) «L'écriture enchantée de Vinaver»
http://fredericferney.typepad.fr/mon_weblog/2009/03/vinaver.html
(revisado 09-07-2010)

FERREOL, G., JUCQUOIS, G., ET ALT. (2003) *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Éditeur : Armand Colin

FERRERAS, J.-I. coord., (1987) *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid: Taurus.

FINZI, A. (2007) *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de «Vuelo Nocturno» de Antoine de Saint-Exupéry*, Córdoba: Ediciones El Apuntador/Ediciones del Boulevard.

FITZPATRICK, T. (1987) «Análisis de textos dramáticos y espectáculos. Hacia un modelo teórico», *Semiósis*, 19, 191-211.

FLAHAULT, F. (1978) *La parole intermédiaire*, París : Le Seuil.

FOCAULT, M. (1966) *Les mots et les choses*, París : Gallimard

FONTANILLE, J. (2002) «Sémiotique des objets», *Versus*, 91/92, Milano : Bompiani

----- (2003) *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma : Meltemi.

FONTANILLE, J. ; ZILBERBERG, CL. (1998) *Tension et signification*, Liège : Mardaga.

FONTANILLE, J. ; ZINNA, A. [dir.] (2004) *Les objets au quotidien*, Nouveaux Actes Sémiotiques – Recueil, Limoges, PULIM

FORESTIER, G. (1996) *Le théâtre dans le théâtre*, Genève : Librairie Droz.

FORNEL, M. (de) ; Quéré, L. (1999) *La logique des situations*, París : Editions de l'EHESS

FROMILHAGUE, C. y SANCIER, A. (1991) *Introduction à l'analyse stylistique*, París : Dunod.

FRANÇOIS, F. (1990) *La communication inégale*, Neufchâtel-París : Delachaux et Niestlé.

FREYDEFONT, M. (2007) *Petit traité de scénographie*, Représentation du lieu / Lieu de représentation, (textos escogidos por) Nantes : Joca seria.

FURA DELS BAUS, LA (2001) «Potsmilenio : Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, 27-48, Málaga: Universidad de Málaga.

GALLARDO, J.-L. (1971) « Mallarmé dans la majoration », *L'Autre Scène*, 4-5.

GARCÍA, R. (2001) «Cero», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 18, 29-36, Málaga: Universidad de Málaga.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991) «Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)», *Revista de Literatura*, LIII, 106, 371-390.

------(2001) *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid: Síntesis.

GARCÍA PEINADO, M. A. y ÁLVAREZ JURA, M. (2005) *El teatro en Francia y su evolución de los inicios hasta finales del siglo XX*, Córdoba: Servicios de publicaciones de la Universidad de Córdoba, colección Nuevos Horizontes, serie monografías, 14.

GARCÍA TEMPLADO, J. (1992) *El teatro español actual*, Madrid: Anaya.

GARDIN, J.-C. (1979) *Une archéologie théorique*, París : Hachette-Littérature.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (2006) *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid: Síntesis.

GAYA, J., CERDÁN, L., LLOBERA, M. (2000-01) «Comunicación no verbal y literatura: desarrollo de un modelo semiótico de transcripción» *Revista española de lingüística aplicada*, vol. 14, pp. 113-144.

GAULME, J. (1985) *Architectures scénographiques et décors de théâtre*, París : Magnard.

GELAS, N. (1989) « Analyse conversationnelle et littérature : essais et problèmes », *Verbum*, Université de Nancy, fascicule 1, n° XII, pp. 117-126.

GENETTE, G. (1972) *Figures 3*, París : Le Seuil.

GIDEL, H. (1986) *Le Vaudeville*, París : Presses universitaires de France.

GIGNOUX, H. (1984) *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne : éd. de l'Aire.

GIROUX, H. (1990) *Los profesores como intelectuales: hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*, Barcelona: Paidós.

----- (1992) *Igualdad educativa y diferencia cultural*, Barcelona: El Roure.

----- (2001) *Cultura, política y práctica educativa*, Barcelona: Graó.

----- (2003) *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*, Barcelona: Paidós.

GITENET, J. (1972) « Lecture sémiologique des annotations de décor du tableau 4 du *Le Balcon* », *Obliques*, 2, 32-36.

GODARD, C. (2000) *Chaillot, histoire d'un théâtre populaire*, Paris : Seuil.

GODEL, R. (1953) «La question des signes zéro» *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 11, 31-41.

GOENAGA, A.-J. (1972). *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*. Madrid: Las Américas.

GOFFMAN, E. (1971) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu editores, S.C.A.

----- (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : Minuit.

----- (1974) *Les rites d'interaction*, Paris : Minuit.

----- (1987) *Façons de parler*, Paris : Minuit.

GOLOPENTJA, S. (1988) « Interaction et histoire conversationnelles », J. Cosnier, N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni editores, *Échanges sur la conversation*, Paris : Ed. du CNRS, 68-81

GORDON CRAIG, E. (2004) *My Theater*, Roma: Ed. Digital de la Universidad de Roma: <http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/craig.doc> (revisado 18-06-2010)

GOUHIER, H. (1943) *L'Essence du théâtre*, Paris : Plon

----- (1980) *Le théâtre de l'existence*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, nouvelle édition.

GRANDE ROSALES, M.-A. (2000) «Introducción», *Las Fronteras del teatro. Tercer Milenio-I*, Málaga: Universidad de Málaga, 3-5.

------(2000) «Teatro y teoría crítica contemporánea», *Las puertas del drama*, [Revista de la Asociación de autores de teatro], 16, 14-21.

GREIMAS, A.J. (1971) *Semantica estructural. Investigaciones metodológicas*, Barcelona: ed. Gredos, S. A.

GRIMAL, P. (1978) *Le théâtre antique*, PUF : Que sais je ?

GRÜNIG, B.-N. (1981) « Plusieurs pragmatiques », *DRLAV*, Université de Paris 8, n° 25, pp. 101-118.

----- (1986) « Inachèvements », *DRLAV- Université de Paris 8*, n° 34-35, pp. 1-48.

----- (1989a) « Interactions entre interprétations », *ASL-Buscila, L'interaction*, pp. 26-35.

----- (1989b) « Le moment conversationnel : une étape dans la circulation du dire », *Verbum*, Université de Nancy, n° XII, pp. 73-81.

GROUPE μ [Dubois, J. et alt.] (1978) «Ironique et iconique», *Poétique*, 36, 427-442

GUÉNOUN, D. (2005) *Actions et acteurs, raisons du drame sur scène*, Paris : Belin

GUÉRIN, J. (2005) *Dictionnaire des pièces françaises du XX^{ème} siècle*, Paris : Honoré Champion.

GUILOINEAU, J. (1978) *Le Théâtre*. Paris : Larousse.

GUIRAUD, P. (1974) *La Sémiologie*, Paris : P.U.F.
------(1974) *La Semiología*, Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores, S.A.

HAINAUX, R. (1956) *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*, [textos reunidos y presentados por] Bruxelles-Paris : Elsevier.

------(1964) *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, [textos reunidos y presentados por] Bruxelles : Meddens.

------(1973) *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960*, [textos reunidos y presentados por] Bruxelles : Meddens.

------(1975) *Spectacles 70-75 dans le monde*, nouvelles mises en scène, nouveaux décors, nouveaux auteurs, Bruxelles : Meddens.

HALL, E. (1981) «Proxémique» *La nouvelle communication*, [édi. Y. Winkin] Paris: Seuil, 191-221.

----- (1984) *Le langage silencieux*, Paris: Seuil.

------(2005) *La dimensión oculta*, México D.F. : Siglo XXI.

HARWEG, G. (1971) « Quelques problèmes de la constitution monologique et dialogique des textes ». *Semiótica*, IV, 2, 127-148.

HEFFNER, H.C. et al., (1980) *Técnica teatral moderna*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

HELBO, A. et alt. (1975) *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles : Éditions Complexe.

HELBO, A.; JOHANSEN, J.D.; PAVIS, P.; UBERSFELD, A. (éds.) *Théâtre. Modes d'approche*. Paris-Bruxelles, Méridiens Klincksieck-Labor, 1987.

HELBO, A. (1974) «Prolegomènes à la sémiologie théâtrale : Une lecture de *Port Royal** », *Semiótica*, XI 4, 359-374.

------(1978b) «El código teatral» *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, 25-39

------(1978d) «Teatro, mediatización, propaganda» en Helbo, A. et alt. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona: ed. Gustavo Gili, colección Comunicación Visual, 131-136

------(1983) *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille : Presses Universitaires de Lille.

------(1985) « Approches de la réception. Quelques problèmes ». *Versus*, 41, 41-48.

------(1986a) *Approches de l'opéra. Approches of the opera*, Actes du colloque AISS (Royaumont, septembre 1984), Paris: Didier Érudition.

------(1986b) « Evidences et stratégies de l'analyse théâtrale ». *R.S.H.*, 201, 1, 141-145.

------(1987) *Théâtre. Modes d'approche*, Paris-Bruxelles: Méridiens Klincksieck-Labor.

------(1989). *Teoría del espectáculo*. Buenos Aires: La Galerna.

HELFGOIT, J. ; SONZINI, D. (1979) « Les travaux et les jours », [entrevista a Michel Vinaver] 22 marzo, Annecy.

HELWIG, K. (1974) «La estrategia comparativa de los personajes en la obra "Panorama desde el puente" de Arthur Millar y en el libreto correspondiente de Renzo Rossellini» *Informáticas si modele matematice in stindele sociale*, vol. 3, 1-2, 97-119

HESS-LÜTTICH, E.W.B. (1979) « Drama, silence and semiotics », *Kodikas/Code*, 1, 2, abril, 105-120.

HIDALGO CIUDAD, J.-C. (2005) *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla: Junta de Andalucía, colección *Cuadernos escénicos*.

HJELMSLEV, L. (1977) *Principios de gramática general*, Madrid: Gredos.
------(1978) *La categoría de los casos*, Madrid: Gredos.
------(1987b) *Ensayos lingüísticos*, Madrid: Gredos, 2 tomos

HOURANTIER, M.-J. (1984) *Du rituel au théâtre-rituel*, París, L'Harmattan.

HOWARD LAWSON, J. (1976) *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana: Arte y Literatura, Instituto del libro.

HUBERT, M.-Cl. (1995) *Le théâtre*, París : Cursus/ Armand Colin,
------(2001) *Les grandes théories du théâtre*, París : Armand Colin.

HUERTA CALVO, J. (1987) *El teatro en el siglo XX*, Madrid: Playor.

HUMMELEN, W.M.H. (1989) « Segmentation of drama », *Theatre Research International*, 14, 1, 41-50.

INGARDEN, R. (1983) *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne : L'Âge d'homme.

IONESCO, E. (1965) *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, Buenos Aires: Losada.

IRIBAREN BORGES, I. (1981) *Escena y Lenguaje. Sobre teatro, poesía y narrativa*, Caracas: Monte Ávila.

ISER, W. (1985) *L'acte de lecture*, Bruxelles : Mardage.

ISSACHAROFF, M. (1985) *Le spectacle du discours*, Paris : J. Corti.

----- (1989) *Discourse as performance*, Stanford: Stanford Univ. Press.

ISSACHAROFF, M. ; JONES, R.-F. (éds.) (1988) *Performing texts*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

JAKOBSON, R. (1966) *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil.

JACHYMIAK, J. (1972) «Sur la théâtralité», *Littérature/Science/Ideologie*, 2, 49-58

JACQUART, E. (1974) *Le théâtre de dérision*, Paris : Gallimard.

JACQUES, F. (1985) « Du dialogisme à la forme dialoguée : sur les fondements de l'approche pragmatique », *Dialogue, au interdisciplinary approach*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamin Publishing Company, 27-56.

JACQUET, J-P. (2005) *Altérité et Performance*, Nantes : Amalthée

JACQUOT, J. ; VEINSTEIN, A. *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris: C.N.R.S., 1963.

JACQUOT, J. (1967) *El teatro moderno. Hombres y tendencias*, Buenos Aires: Eudeba.

JANSEN, S. (1962) « Esquisse d'une théorie de la forme dramatique ». *Langages*, 12, 71-93.

------(1968) « L'Unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio* », *Revue Romane*, vol. III, 16-29

------(1973) « Qu'est-ce qu'une situation dramatique ? », *Orbis litterarum*, XXVIII, 4, 235-292.

------(1977) « Appunti per l'analisi dello spettacolo », *Documenti di Lavoro*, 68, Urbino: CISL

------(1982) « L'espace scénique dans le spectacle dramatique et dans le texte dramatique. Quelques notes sur les lectures de *L'Uomo, La bestia e la virtù* de Pirandello par Carlo Cecchi et Edmo Fenoglio ». *Revue Romane*, Copenhague, 17, 1, 3-21.

JOMARON, J. et alt. (1992) *Le théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Armand Colin.

JOUHAUD, CH. ; RIBARD, D. ; SCHAPIRA, N. (2009) *Historia, Littérature, Témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris : Gallimard, col. « Folio Histoire »

JEAN, G. (1977) *Le théâtre*, Paris : Seuil.

JOUVET, L. (1952a) *Témoignages sur le théâtre*, Paris : Flammarion.

------(1952b) *Réflexions du comédien*, Paris : Librairie Théâtrale.

JAUSS, H.-R. (1978) *Pour une Esthétique de la Réception*, Traduit par Claude Maillard. Préface de Jean Satrarobinski, Paris : Gallimard.

JIMÉNEZ, M. (1997) *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard.

KAISERGRUBER, D.-D.; LEMPert, J. (1972) *Phèdre. Pour une sémiotique de la représentation classique*, Paris : Larousse, colección « L ».

KAISERGRUBER, DANIELLE et DAVID, LEMPert, JACQUES. Phèdre de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique. Paris, Larousse, 1972.

KAISERGRUBER, D.- (1973) « Théorie des significations, texte/idéologie », en *Dialectiques*, 3, 3-19

KARVAS, P. (1968) *Cuestiones de dramaturgia*, La Habana: Instituto del libro.

KEES, W. ; RUESCH, J. (1972) *Nonverbal communication*, Berkeley: University of California.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980) *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*, Paris : Colin, colección *Linguistique*.

------(1982) « La problématique de l'énonciation », en *Voies du langage*, Paris : Dunod, pp. 112-181.

------(1984) « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », en *Pratiques*, n° 41, pp. 46-62.

------(1986) *L'implicite*, Paris : Colin.

------(1987a) « La description des échanges en analyse conversationnelle : l'exemple du compliment », en *DRLAV*, n° 36-37, pp. 1-53.

------(1987b) « La mise en places », en *Décrire la conversation*, Lyon : Press Universitaire de Lyon, pp. 319-352.

------(1990) *Les interactions verbales I*, Paris : Colin.

------(1992) *Les interactions verbales II*, Paris : Colin.

------(1994) *Les interactions verbales III*, Paris : Colin.

------(1995) *Le trilogue : Linguistique et sémiologie*, Lyon : Press Universitaire de Lyon.

KLEIN, F. (2007) *Rêves de théâtre: la mise en scène au XX^{ème} siècle*, Carnières/Morlanwelz : Lansman

KOBERNICK, M. (1989) *Semiotics of the drama and style of Eugene O'Neill*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

KOCH, W.- A. (1969) «Le texte normal, le théâtre et le film». *Linguistics*, 48, 40-67.

KODIKAS / CODE ARS SEMIOTICA (1984) « Le spectacle au pluriel », 7, 1-2, Tübingen .

KOKKOS, Y. (1989) *Le scénographe et le héros*, [ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu], Arles : Actes Sud.

KONIGSON, E. (1980) *Les voies de la création théâtrale*, Paris : C.N.R.S.

KONIGSON, E. ; BANU, G. (1987) *Le théâtre dans la ville : espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres, monuments et urbanisme, théâtre de banlieues et de villes nouvelles*, Paris : Centre National de Recherches Scientifiques.

KOTT. J. (1969) “The Icon and the Absurd”, en *Drama Review*, vol. 14, n°

- KOWZAN, T. (1969) « Le texte et le spectacle. Rapports entre la mise en scène et la parole », *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises*, 21, 63-72.
- (1970) « L'art du spectacle dans un système général des arts », en *Études Philosophiques*, vol. I.
- (1976) *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon : Centre d'Études et de Recherches théâtrales de l'Université de Lyon II.
- (1981) « Le texte et son interprétation théâtrale ». *Semiotica*, 33, 3-4, 201-210.
- (1982a) « Signe zéro de la parole ». *Degrés*, 31, 1-16.
- (1982b) « Littérature, théâtre, cinéma: comparaison n'est pas raison ? ». *Diogène*, 120, 69-86.
- (1983a) « Le spectacle théâtral, lieu de rencontre privilégié entre la littérature, les arts plastiques et la musique ». *Semiotica*, 44, 3-4, 297-305.
- (1983b) « Création-émission-perception-interprétation: étapes du fonctionnement des signes au théâtre ». *Polish Art Studies*, 4, 149-161.
- (1985a) « Iconographie-iconologie théâtrale: le signe iconique et son référent ». *Diogène*, n° 130, 51-68.
- (1986) « Avant-garde, modernité, créativité : jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre ». *Semiotica*, 59, 1-2, 69-91.
- (1988) « Texte écrit et représentation théâtrale » *Poétique*, 75, 363-372.
- (1990b) « La sémiologie du théâtre: vingt-trois siècles ou vingt-deux ans? », *Diogène*, 149, 82-101.
- (1991a) « Intonation au théâtre : iconicité ou mimétisme ? » *Drama und theater. Theorie-Methode-Geschichte ?* München: Otto Sagner, 115-126.

------(1991b) « La sémiologie appliquée à l'étude de thèmes. Exemple : Hamlet », *Littérature comparée. Littérature mondiale*, Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée, New York – Bern – Frankfurt a. M. – Paris : Peter Lang, 221-229.

------(1991c) « Le temps scénique signifié par l'espace. (Retour en arrière comme procédé théâtral) », *Documents de travail*, 208, 1-13, Urbino: C. I.S.L.

------(1992b) *Literatura y espectáculo*, Madrid : Taurus.

------(1992c) *Spectacle et signification*, Candiac (Québec) : Les Éditions Balzac.

------(1992d) « How to immortalize gesture and stage movement ». *Assaph Studies in the theatre* 8, 1- 16, Tel Aviv.

------(1996). «El texto y la representación teatrales», *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: textos y representación*. Vigo: Universidad, 131-142.

------(1997) *El signo y el teatro*, [trad. BOBES NAVES, M^a C] Madrid: Arco libros.

KRAEMER, J. (2003) «Michel Vinaver *Dissident, il va sans dire*»
http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/dissident_jk/presentation.htm
(revisado 18-06-2010)

KRISTEVA, J. et alt. (1985) *Travesía de los signos*, Buenos Aires: La Aurora.

KRISTEVA, J. (1968) « Le geste, pratique ou communications ? ». *Langages* X, 48-64.

------(1969) *Sémiotiké*, Paris : Seuil (particulièrement « Le Geste, pratique ou communication ? », 90-112)

------(1974) *El texto de la novela*, Barcelona: ed. Lumen.

------(1976) *Semiótica*, Madrid: ed. Fundamentos.

KUFFERATH, M. (1894) *Le théâtre de R. Wagner : de Tannhauser à Parsifal : essais de critique littéraire, esthétique et musicale*, Paris : Librairie Fischbacher.

KUNDERA, T. (2009) *El telón*, Barcelona: Tusquets editores,

KULENOUIĆ, T. (1979) « Le basi teoriche del teatro europeo moderno e di quello asiatico classico ». *La Semiotica nei paesi slavi*, Milano: Feltrinelli, 724-728.

LA BORDERIE, R. (1973) « Combinaison de codes dans les messages iconiques et verbo-iconiques » *Études sur le fonctionnement de codes spécifiques*, Burdeos : ILTAM, 39-54.

LABOV, W. (1976) *Sociolinguistique*, Paris : Minuit.

LACAN, J. (1966) Au delà du « Principe de réalité », Paris : Seuil.

------(1972-74) *Escritos*, México D.F: Siglo XXI de Méjico, edit. S.A., 2 vol.

LADJ, M. (1998) *Le lexique de la scène*, Paris : AS.

LAILLOU-SAVONA, J. (1985) « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de Salle, Québec : Hurtubise, Brèches, 231-245.

LALLIAS, J.-C. et alt. (2000) *Théâtre Aujourd'hui, Michel Vinaver*, Paris, CNDP

LALOU, R. (1968) *Le théâtre français depuis 1900*, Paris : P.U.F.

LAMBERT, E. (1983) « La « Nouvelle communication » : lignes de force », *DRALAV*, 29, Paris : Université de Paris, VIII, 69-81.

LAMONT, R. C. (1988) « Des petits ébranlements capillaires... : The Art of Michel Vinaver » *Modern Drama*, 31 (3), 380-394.

LANGAGES (1968) « Pratiques et langages gestuels », 10.

LARTHOMAS, P. (1985) *Technique du théâtre*, Paris : Presses Universitaires de France D.L.

LAUFER, R. et alt. (1981) *Langage. Le langage, le théâtre, la parole et l'image*, Paris : Nathan.

----- (1981) *Thèmes et langages de la culture moderne : la diffusion du livre, le théâtre*, Paris: Nathan.

LÁZARO CARRETER, F. (1980) «La literatura como fenómeno comunicativo», *Estudios de Lingüística*, Barcelona: Crítica, 173-192.

LAZZARINI-DOSSIN, M. (2004) *Théâtre, tragique et modernité en Europe : XIXe & XXe siècles*, Bruxelles : PIE-Peter Lang

LEFÈVRE, Y. (1978) « Le travail des équilibres instables. Théâtre de chambre de Michel Vinaver ». *Travail théâtral*, 31, avril-juin, 128-131.

LEHMANN, H.-Th- (2002) *Le théâtre post dramatique*, [trad. Philippe Henri Ledru] Paris : L'Arche.

LES CAHIERS DE PROSPERO CASSANDRE, études théâtrales (en particulier le n° 19 Bernard-Marie Koltés au carrefour des écritures contemporaines, 2000 études réunies et présentées par Sieghild Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer, Entr'Actes, Frictions Mouvement, cahier spécial, n° 14, Registres)

LÉON, M.- T. (2003) *Escritos sobre teatro*, Asociación de Directores de Escena de España, 39, 309-450.

LEÓN, V. (2001) «Libertad creativa, rigor escénico y contemporaneidad», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 19, 7-17, Málaga: Universidad de Málaga.

LEROI-GOURHAN, A. (1964-65) *Le geste et la parole*, I-II, Paris : Albin Michel.

LÉVINAS, E. (2006) *Altérité et transcendance*, Paris : LGF.

LEVI-STRAUSS, C. (1958) *Anthropologie Structurale*, Paris : Plon.

----- (1968) *Antropología Estructural*, Buenos Aires: ed. Universitaria de Buenos Aires- EUDEBA.

----- (1996) *Regarder, écouter, voir*, Paris : Plon.

LINARES ALÉS, F. (1992) «El ensayo sobre el entendimiento humano desde la semiótica», *Investigaciones semióticas IV: (describir, inventar, transcribir el mundo)*, 1, 135-144.

LISTA, G. (1997) *La scène moderne*, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Arles : Actes Sud, coll. Carré.

LITTERATURE (1973) « La scène », 9.

LONGRE, B. (2003) «Vinaver, poète de l'intime», <http://www.sitartmag.com/vinaver2.htm> (revisado 11-01-2010)

LOTMAN, Y. (1973) *La structure du texte artistique*, París : Gallimard.

LOZANO, J. et alt. (1982) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra.

LUCIE-SMITH, Edward (1969) *Art Movements since 1945*. Londres: Thames and Hudson.

LYOTARD, J-F. (1971) *Discours, figure*, París : Klincksieck.

MAESTRO, J.-G. (1996) *Didáctica y teoría del teatro: signo y método*, Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.-A. (1975) *Curso de semiología estructural*, Vol.3: *El signo en la lingüística estructural*, Buenos Aires: Instituto y laboratorios de análisis estructural.

----- (1984) *El mensaje publicitario*, Buenos Aires: Hachette.

----- (1983) *El signo: las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*, Buenos Aires: Hachette.

----- (1996) *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*, Buenos Aires: Edicial.

MAGLI, P. (1979) « The system of the passions in eighteenth century dramatic mime », *Versus*, nº 22, 32-47.

MAINGENAU, O. (1976) *Initiation aux méthodes de l'analyse de discours*, Paris : Hachette, Université.

MAINGUENEAU, D. (1986) « Le langage en suspens », en *DRALAV*, Paris : Université de Paris 8, n° 34-35, 77-94.

----- (1990) *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Bordas.

MALMBERG, B. (1977) *Signes et symboles (Les Bases du langage humain)*, Paris : Picard, coll. Connaissance des langues.

MANNONI, O. (1969) *Clefs pour l'imaginaire*, Paris : Seuil.

MARCHESE, A.; FORRADELLAS J. (1991) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona : Ariel.

MARIMOTO, T. (1984) *Fonctions du rire dans le théâtre contemporaine*, Paris : Nizet.

MARIN, L. (1970) « Textes en représentation », *Critique*, XXVI, 282, 909-934.

MARINIS, M. (1987) *El nuevo teatro, 1947-1970*, Paidós: Barcelona.

MAROTO, M. (1990) *Escenografía y vestuarios*, Valladolid: Diputación provincial de Valladolid.

MARTIN, S. (1978) *Le Langage musical, sémiotique des systèmes*, Paris, Klincksieck.

MARTINET, J. (1973) *Clefs pour la sémiologie*. Paris: Seghers.

------(1978) *La sémiologie*, París : Seghers.

------(1988) *Claves para la semiología*, [versión de María Victoria Catalina] Madrid: Gredos.

MARTY, R. (1990) *L'algèbre des signes: essai de sémiotique scientifique d'après Charles Sanders Peirce*, Amsterdam: John Benjamins.

METAIS-CHASTANIER, B. (2008) «L'énigme, l'enquête», *Agôn*, Entretiens et documents, <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=238>. (revisado 06-06-2010)

METZ, CH. (1972) *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

------(1979) *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili.

------(1991) *Film language: a semiotics of the cinema*, Chicago: University Chicago Press.

METZ, CH. et alt. (1972) *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

METZ, Ch.; VIACHESLAV, I. (1998) *Filme(s) en el film: el intexto filmico*, Valencia: Episteme.

METZ, CH.; ELÍAS, J. (2001) *El Significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós.

MEYER-PLANTUREUX, Ch. [dir.] (2003) *Un siècle de critique dramatique*, Bruxelles : Complexes.

------(2008) *Le théâtre monte au front*, Bruxelles : Complexes.

- MEYERHOLD, V. (1963) *Le texte théâtral*, Paris : Gallimard.
 ----- (1973a) *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos.
 -----(1973b) *Écrits sur le théâtre*, Lausana, L'Âge de l'Homme.
- MIGNOLO, W. (1986) *Teoría del texto e interpretación de textos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MIGNON, P.-L. (1978) *Le théâtre au XX^{ème} siècle*. Paris : Gallimard.
- MINAYA, PH.; TASZMAN, M.; DANAN, J. (éds) (1996) *Les cahiers de Prospero*, 8.
- MIRA NOUSELLES, A. (1996) *De silencios y espejos: hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- MIRALLES A. (1977) *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid: Villamar.
- MOESCHLER, J. ; REBOUL, A. (1985) « Discours théâtral et analyse conversationnelle », en *Cahiers de Linguistique française*, Genève, 6, 3-48.
- MOESCHLER, J. (1990) «Théorie des actes de langage et analyse de conversation», *Le discours. Représentation et interprétations*, Nancy : Presse Universitaire de Nancy, 53-69.
- MOLINÉ, G. (1992) *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Le livre de Poche.
 -----(1998) *Sémiostylistique: l'effet de l'art*, Paris: Presses universitaires de France.

MOLINO, J. (1986) «Les Fondements symboliques de l'expérience esthétique et L'Analyse comparée musique, poésie, peinture», *Analyse Musicale* 4, 11 - 18.

MOLEÓN, J. (2001) «Teatro contemporáneo: la Sociedad y los Especialistas», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, 7-26, Málaga: Universidad de Málaga.

MONOD, R. (1977) *Les textes de théâtre*, París : Cedic.

MONMARTE, D. – GUÉROT, J.-P. (2004) *Le théâtre en mouvement*, París : L'Amandier

MORALES, J.-R. (2003) «Un teatro en el destierro», *Las puertas del drama*, [Revista de la asociación de autores de teatro], 16, 4-9.

MORENO, J. (1984) *Théâtre de la spontanéité*, París : Epi.

MORRIS, CH. (1938) *International Encyclopedia of Unified Science*, I, 2 Chicago, 77-137

MOUNIN, G. (1970) *Introduction à la Sémiologie*, París : Minuit.

MUKAROVSKY, J. (1971), *Arte y semiología*, Madrid: Alberto Corazón.
------(1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili.

NADIN, M. (1978) «De la condition sémiotique du théâtre ». *Revue Romaine d'Histoire de l'Art*. (Série : Théâtre, Musique, Cinéma), 15, 19-26.

----- (1979) «Sign functioning in performance», *The Drama Review*, 23,4 (T. 84), 105-120.

NARPOZZI, M. (2006) *Théâtres architectures 1980-2005*, Arles : Actes sud.

NAUGRETTE, C. (2004) *Paysages dévastés*, Belval : Circé.

----- (2004) *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.

----- (2007) *L'esthétique théâtrale*, Paris : Armand Colin.

----- (2008) «El teatro de Michel Vinaver o la prosa del mundo» Cuadernos de Filología Francesa, 19, 185-201

NET, M. « Pour une analyse sémiotique du personnage: Étude du spectacle *Une lettre perdue* mise en scène par Livin Cinlei », *Revue Romaine de Linguistique, Cahiers de linguistique théorique et Appliquée*, 21,1, 1984,59-67.

NGANDU NKASHAMA P. (1993) *Théâtres et scènes de spectacle* (Études sur les dramaturgies et les arts gestuels), Paris : L'Harmattan.

NICHET, J. (2007) *Je veux jouer toujours*, Toulouse : ed. Milan.

NICOLL, A. (1964) *Historia del teatro mundial*, Madrid: Aguilar.

NORTHROP, F. (1966) *Anatomy of criticism*, Princeton University.

----- (1980) *La escritura profana*, Venezuela: Monte Avila

----- (1986) *El camino crítico*, Madrid: Taurus.

----- (2007) *La imaginación educada*, Barcelona: Sirtes.

NOVARINA, V. (1986) *Le théâtre des paroles*, Paris : POL.

NOUVEAUX ACTES SÉMIOTIQUES (1989), Limoges: Pulim, Université de Limoges, Bimestral, Actes semiotiques, Bulletin et Actes semiotiques.

OLIVA, C. (1998) *Enciclopedia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

OLIVA, C.; TORRES MONREAL, F. (2003). *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

ORGANON (1980) « Sémiologie et théâtre », Lyon.

OSWALD, D. et alt. (1972) *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.

----- (1974) *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Siglo XXI de Argentina Editores, S.A., Buenos Aires.

OUELLET, R et RIGAULT, G. (1978) *L'Univers du théâtre*, Paris : P.U.F.

PAGNINI, M. (1970) « Per una semiologia del teatro classico », en *Strumenti Critici*, IV, 2 (121-140)

----- (1983) «Semiótica del teatro » *Dioniso*, 54, 19-31.

PALANT, P. (1968) *El texto dramático*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

PALENZUELA, N. (1989) *El espectador y los signos*, Málaga: DADOR.

PANDOLFI, V. (1969) *Histoire du théâtre*, Verviers : Marabout Université, 5 vols.

PANORAMA LOMBARDIA (1989) « Semiotica del teatro », 57, abril, Milano.

PARAÍSO, I. éd. (1994) *Retos actuales de la teoría literaria*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Seminario de la Facultad de Derecho.

PAVEL, Th. (1988) *Univers de la fiction*, París : Seuil.

PAVIS, P. (1976a) *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec : Presse Universitaire de Québec.

----- (1978) « Remarques sur le discours théâtral ». *Degrés*, 13, 1-10

----- (1983). Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología. Barcelona: Paidós.

----- (1982) *Voix et images de la scène, essais de sémiologie théâtrale*, Lille : Presses Universitaires de Lille.

----- (1986) *Marivaux à l'épreuve de la scène*, París : Publications de la Sorbonne.

----- (1987d) «Del texto a la escena: un parto difícil», *Semiosis*, 19, julio-diciembre, 173-189.

----- (1990) *Le théâtre au croisement des cultures*, París : Corti.

----- (1991a) «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno», en H. Scolnicov y P. Holland, eds ,pp 39-62

----- (1991b) *Commentaire et édition du théâtre de Tcheknov*, París : Le livre de Poche.

----- (1992) *Confluences. Le Dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, Petit Bricoleur de Bois-Robert : Saint-Cyr.

----- (1993) *Langages of the stage : essays in the semiology of the theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

----- (1996a) *L'Analyse des spectacles*, París : Nathan.

------(1996b) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.

------(2000a) «La coopération textuelle du spectateur sur quelques mises en scène de textes contemporains à Avignon 1999», *Théâtre Public*, 152, 43-58.

------(2000b) «La cooperación textual del espectador. A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999», *las fronteras del teatro. Tercer milenio –I*, Málaga: Universidad de Málaga, 8-45.

------(2007) *La mise en scène contemporaine* origines, tendances, perspectives, París : Armand Colin.

PAVIS, P.; PÉREZ DE LA FUENTE, J.C. (2000) *La cooperación textual del espectador. Teatro para un nuevo tiempo: ceremonia y rito*, Málaga:Universidad de Málaga, Seminario de Estudios teatrales.

PAULY, D. (1995) *La rénovation scénique en France*, París : Norma.

PEDRAZA, F.; RODRÍGUEZ, M. (1982). Manual de Literatura española. VI: Época romántica. Pamplona: Cénlit.

PEÑA-ARDID, C. (1992) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.

PÉREZ DE LA FUENTE, J.-C. (2000) «Teatro para un nuevo tiempo: ceremonia y rito», *Las fronteras del teatro. Tercer milenio – I*, Málaga: Universidad Málaga, 60-70.

PERRIER, J.-F. (2008a)

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ricerca/> (revisado 14-11-2009)

PETOFI, I. (1976) «Lexicology, encyclopedic Knowledge theory of text», *Cahiers de lexicologie* XXIX, 2 (25-41)

PETITJEAN, A. (1984a) «La conversation au théâtre », en *Pratiques*, 41, 3-35.

----- (1984b) «Pratiquer le théâtre à l'école», en *Pratiques*, 41, 3-35.

PEYTARD, J. (1968) «Pour une typologie des messages oraux», *Le Français dans le Monde*, 57, 73-80.

PIAGET, J. (1974) *El Estructuralismo*, versión castellana, Barcelona: Oikos-Tau, S.A de Ediciones, Vilasar de Mar.

PISCATOR, E. (1972) *Le théâtre politique* suivi de *Supplément au théâtre politique*, Paris : L'Arche.

PIEMME, J.M. (1984) *Le souffleur inquiet*, Bruxelles : Alternatives théâtrales 20-21.

PIERRON Agnès Dictionnaire de la Langue du Théâtre, *Le Robert*, 2003.

PIRANDELLO, L. (1990), *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris : Gallimard, «Folio/Essais».

PIZZI, P.-L. (1992) *Dessins pour la scène*, catalogue de l'exposition, bibliothèque Musée de l'opéra de Paris, Paris : éd. Louis Vuitton.

PLANCHON, R. (1975) « Marx, les fruits et la spéculation » (entretien à propos de *Par-dessus bord*) *La Nouvelle critique*, 85, 34-37.

POETICS TODAY (1991) «Drama, theatre, performance. A semiotic perspective », 2, 3, Spring, Tel Aviv.

POLIERIE, J. (1971) *Scénographie. Sémiographie. Textes et réalisation*, Paris : Denoël.

----- (1990) *Scénographie, théâtre cinéma télévision*, Cahors : reedición Jean-Michel Place.

----- (2002) *Créateur d'une scénographie moderne*, Rennes, éd. Bibliothèque nationale de France.

----- (2006) *50 ans de recherche dans le spectacle*, Paris : Biro editor.

PORCHE, D. (2005) *10 rendez-vous en compagnie de Yannis Kokkos*, Arles : Actes sud.

POSNER R. (1981) « Paradoxes sémiotiques de la parole dans Tristram Shandy de Laurence Sterne », *Le Journal Canadien de Recherche Sémiotique*, 8, 1-2 (33- 50).

POYATOS, F. (1995). *La Comunicación no verbal. Cultura, lenguaje y conversación*, Madrid: ISTMO.

POZUELO YVANCOS, J.-M. (1988) *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.

PRADIER, J.-M. (1997) «El animal, el ángel y la escena», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 10, 5-39, Málaga: Universidad de Málaga.

PRINCE, G. (1978) «Le discours attributif et le récit ». *Poétique*, 35, 305-313.

PRIETO, J.-P. (1972) *Messages et signaux*, Paris : P.U.F.

PRIETO, L.-J. (1975) *Études de linguistique et de sémiologie générale*,
Génève : Droz.

----- (1977) *Pertinencia y Práctica: ensayos de semiología*,
Barcelona: Gustavo Gili.

GRAZIA PROFETI M. et alt. (1993) *Refundación de la semiótica*,
[selección de ponencias presentadas al IV Simposio Internacional de la
Asociación Andaluza de Semiótica, celebrado en Córdoba en diciembre de
1991], Sevilla: Editorial Don Quijote.

PRONKO, L. (1963) *Le théâtre d'avant-garde*, Paris : Denoël.

PROPP, V. (1965) *Morphologie du conte*, Paris : Seuil.

PRUNER, M. (2000) *La fabrique du théâtre*, Paris : Nathan université.

RADAR, E. (1978) *Invention et métamorphose des signes*, Paris :
Klincksieck.

RAGUÉ-ARIAS, M.- J. (1996) *El teatro de fin de milenio en España*,
Barcelona:
Ariel.

RASTIER, F. (1971) « Les Niveaux d'ambiguïté des structures narratives »,
Semiotica, III, 4 (289-342)

----- (1972) « Un concept dans le discours des études littéraires »,
Littérature/Science/Idéologie, 7, (87-107)

----- (1974) *Essais de sémiologie discursive*, Tours : Mame.

RAZGONNIKOFF, J. (2009) « Choeur mal aimé. La mise en scène du choeur dans la représentation des tragédies antiques à la Comédie-Française de 1858 à 2005 » *Mémoires de l'oubli. Aux marges du répertoire de l'Antiquité à nos jours, Études théâtrales*, 44-45 (35-47).

RAVERA, R.-M. (1988) *Estética y semiótica*. Argentina: Fundación Ross.

RAVOUX-RALLO, E. (1993) *Méthodes de critique littéraire*, Paris : Armand Colin.

RÉCANATI, F. (1981) *Les énoncés performatifs*, Paris : Minuit.

REVZINA, O.-G ET REVZIN, I.I.- (1973) « On Marcus' Descriptive Model of Theatre », *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 10,1 (27-31).

RICOEUR, P. (1969) *Le conflit des interprétations*, Paris : Seuil.

----- (1975a) « Signe et sens » *Encyclopedia Universalis*, 14, Paris : ed. Encyclopedia Universalis, 1014.

----- (1975b) *La Métaphore vive*, Paris : Seuil.

RIVIERE, J.-L. (1971) « Notes sur Traumdeutung de E. Sanguineti », *L'Autre scène*, 3, printemps.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.; BOBES NAVES, M.-C. (1993) *Teoría de la literatura: investigaciones actuales*, Valladolid: Instituto Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.

ROKEM, F. (1998) « A chair is a chair is a CHAIR: The object as sign in the theatrical performance » Tobin, Y. (éd.) *The Prague School and its Legacy*

in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 275-288.

ROMERA CASTILLO, J. (eds) (2003) *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Visor libros.

ROMERA CASTILLO, J. y ESPÍN, M.^a P. (2005) *Historia y técnicas de la representación teatral. Guía didáctica*, Madrid: UNED

ROMERA CASTILLO, J. (2006) *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

ROMERA, A. (1988a) *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel: Reichemberger.

----- (1998b) *Literatura, teatro y semiótica: método, prácticas y bibliografía*, Madrid: UNED.

ROMERO ESTEO, M. (1997) «De la dramaturgia mediterránea y sus raíces», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 10, 49-57, Málaga: Universidad de Málaga.

ROMERO, J.-O. (2001) «Introducción», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, 3-5, Málaga: Universidad de Málaga.

ROUBINE, J.-J. (1980) *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, París : Presses Universitaires de France.

----- (1985) *L'Art du comédien*, París : P.U.F., col. « Que sais-je ? ».

ROULET, E. (1987) *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne-París : Peter Lang.

ROZIK, E. (1983) «Theatre as a language: A semiotic approach». *Semiotica*, 45, 1-2 (65-67).

----- (1989) «Stage metaphor», *Theatre Research International*, 14,1 (50-70)

----- (1992) *The language of the theatre*, Glasgow: Theatre Studies Publications.

ROUBINE, J.-J. (1990) *Introduction aux grandes théories du théâtre*, París : Bordas.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1983) *El teatro en el siglo XIX*, Madrid: Playor.

RUFFINI, F. (1978) *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma: Bulzoni Editore.

----- (1985) «Testo / scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore», *Versus*, 41, 21-40.

RUIZ ÁLVAREZ, R. (1988a) *Las comedias de Paul Scarron: estudio estructural y comparativo con sus modelos*, Granada: Universidad de Granada.

----- (1988b) «Análisis del diálogo en "Le prince corsaire" de Scarrón» *Estudios humanísticos. Filología*, 10, 229-244

----- (1990) *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, León: Universidad de León.

----- (1991) «La transferencia de géneros, modelo de interpretación de otra cultura: A. Hardy» 243-252

------(1995) «El teatro español en la escena francesa del siglo XVII» *Mundos ibéricos y mundos francófonos*, coord. por Carlos Ortiz de Zárate, 137-150.

------(1998) « Teatro universitario y enseñanza del francés » *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*, coord. por Rafael Ruiz Alvarez et alt., 367-380.

------(2000) «Teatro para leer desde un exilio de fin de siglo: L' Arabe errant de Abdellatif Laâbi» *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire / coord. Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita, María del Carmen Molina Romero*, 1, 319-326.

------(2001a) «Traducciones del *Tartuffe* al castellano: de las versiones ilustres a las actuales» en Francisco Lafarga & Antonio Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*, Barcelona:PPU, 117-127.

------(2001b) «Del capitalismo a la globalización o de cómo mantener en nuestros días la libertad y el rigor en las artes escénicas», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 19, 3-6, Málaga: Universidad de Málaga.

------(2002-03) « Reflexiones sobre la escritura y la representación teatrales en la escena francesa de finales del siglo XX», *Anales de Filología Francesa*, 11, 97-110.

------(2008)«El hipócrita» de Molière, en la traducción de José Marchena (1811), Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edic. digital:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34692843211236197643679/p0000001.htm#I_o (revisado 04-07-2010)

RUIZ ALVAREZ, R.; MEZCUA FERIA, A. (1987) « El elemento cómico en "L'écolier de Salamanque" de Paul Scarron » *Estudios humanísticos. Filología*, 9, 109-116.

RUIZ RAMÓN, F. (1988b) *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: Cátedra.

RYNGAERT, J.-P. (1981) «Saisir le monde entre ordre et désordre». *Théâtre / Public*, 39, 17-21.

----- (1991) *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Bordas.

----- (1993) *Lire le théâtre contemporain*, Paris : Dunod.

SABBATTINI, N. (2001) *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, [trad. Maria y Renée Canavaggia y Louis Jouvet], Neuchâtel : Ides et Calendes.

SACHETTI, B. (1993) « Un théâtre de l'ironie. La Poétique de Michel Vinaver », *Théâtre Public*, 114, 7-10.

SAKSTEDER, W. (1965) «Éléments du modèle dramatique ». *Diogène*, 62, 29-60.

SALINO, B. (2003) «L'Obsession du réel entre en scène sur les planches d'Europe», *Le Monde*, enero.

SALVAT, R. (1974) *El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia*, Barcelona: ed. Península, Edicions 62 S.A.

----- (1981) *Historia del teatro moderno*, Barcelona: Península.

----- (1983) *El teatro: como texto, como espectáculo*, Barcelona: Montesinos, Salvat, Ricardo, El teatro como texto, como espectáculo, Barcelona.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1991) « Introducción a la Semiótica » *Actas del curso de Introducción a la Semiótica*, [coord. Sánchez Trigueros, A. y Valles Calatrava, J.-R., Instituto de Estudios Almerienses.

------(1992) «La poética del silencio», *Teatro*, 1, 75-86.

------(1996) *Sociología de la literatura*, Madrid: Síntesis.

------(2007) «La poética escénica del silencio», *Dionisio*, 1, 11-24.

SANCHIS, SINISTERRA, J. (1997) «Por una teatralidad menor», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 10, 41-47, Málaga: Universidad de Málaga.

SANDERS, J. (1974) *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, París : Minard.

SANDIER, G. (1982) *Théâtre en crise: des années 70 à 82*, Grenoble : Pensée sauvage.

SANZ, J.C. (1985) *El lenguaje del color*, Madrid: Hermann Blume.

SARASOLA, D. (2000) «Azama, autor vivo y contemporáneo» *Las puertas del drama*, [Revista de la Asociación de autores de teatro], 16, 22-25.

SARAVIA, A.J. (1974) «Message et Littérature», en *Poétique*, nº 17.

SARRAZAC, J.-P. (1976) «Le sens et le plaisir d'écrire » *Travail théâtral*, 24-25, juillet-décembre en Vinaver, M., (1998b) *Écrits sur le théâtre*, 284-290
------(1978b) «La Pléthore et la Rareté » (à propos *Par-dessus bord*) *Travail théâtral*, 30, 61-63

------(1981) *L'Avenir du Drame*, París : L'Aire.

------(1989) *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.

SARTRE, J.-P. (1958) *Lo imaginario*, Buenos Aires: ed. Losada, S.A.

----- (1967) *Qu'est-ce que la littérature*, París : Gallimard, col.
« Idées »

------(1971) *¿Qué es la literatura ?*, Buenos Aires: Editorial
Losada, S. A.

------(1973) *Un théâtre de situations*, París : Gallimard.

------(1940) *L'imaginaire*, París: Gallimard, N.R.F.

SAVARY, J. (2004) *Dictionnaire amoureux du spectacle*, París : Plon.

SAVONA, J. (1980) *Théâtre et théâtralité*, París : Minuit.

SCHAEFFER, J.-M. (1978) « Representación y comunicación » en HELBO,
A. et alt. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, ed.
Gustavo Gili, colección Comunicación Visual, 173-196.

------(1966) *Traité des objets musicaux*, París : Seuil.

------(1970) *Machines à communiquer*, Tomo I, Genèse des
simulacres, París : Seuil.

SHAW, D. L. (1973). *Historia de la literatura española. El siglo XIX*,
Barcelona: Ariel

SCHERER, J. (1966) *La dramaturgie classique en France*, París : Nizet.

------(1982) *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*,
[textos seleccionados y presentados por Jacques Schérer], París : Société
d'Édition d'Enseignement Supérieur

------(1986) *Mélanges: Dramaturgies. Langages Dramatiques*,
Ouvrages publiés avec le concours du Centre National de Lettres de
l'Université de la Sorbonne nouvelle, Paris : Nizet

SCHLEMMER, O. (1978) *Théâtre et abstraction*, [Préface, notes et
traduction Eric Michaud], Montreux : L'Âge d'homme La cité.

SCHMID, H.; VAN KESTEREN, A. (éds.) (1984) *Semiotics of Drama and
theatre. New perspectives in the theory of Drama and theatre*,
Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins,.

SEARLE, J.- R. (1982) *Sens et expression*, Paris : Editions de Minuit, -trad.
J. Proust-.

SEBEOK, T.A. (éd.) (1986) *Encyclopedie Dictionary of semiotics*. Berlin-
New York-Amsterdam: Mouton., t. II.

SEDEÑO LÓPEZ, J.-A. (2001) «Introducción», *Cuadernos de Estudios
Teatrales*, 18, 3-6, Málaga: Universidad de Málaga.

SEGRE, C. (1980) «A contribution to the semiotics of theater» *Poetics
Today*, 1, 3,(39-48).

SEGRE, C. (1984) *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi..

SELDEN, R.; WIDDOWSON, P.; BROOKER, P. (2001) *La teoría literaria
Contemporánea*, Barcelona : Ariel. 84-344-2504-1

SÉMIOTIQUE (1973) *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris : Larousse.

SERPIERI, A. (éd.) (1978) *Come comunica il teatro: del testo alla scena*,
Milano: Formichiere.

SERRANO MAÑES, M. (1989) *El teatro de Thomas Corneille: estudio estructural y comparativo de las comedias inspiradas en Calderón*, Granada: Universidad de Granada.

----- (1996) «La farce du pauvre Jouhan: composantes dramatiques, structuration scénique», *Estudios de filología francesa : edad media y siglo XVI*, coord. Luis Gastón Elduayen, Jesús Cascón Marcos, 221-240.

----- (1990) «Le Geolier de soi-même o Jodelet Prince de Thomas Corneille: comicidad situacional y lingüística de un personaje» *Epos: Revista de filología*, 6, 317-330

SILES, J.- (2008) *Tramoya y Bambalina*, Murcia: Universidad de Murcia.

SIMON, A. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. París, Larousse, 1970.

SIMONOT, M. (2001) *De l'écriture à la scène*, Dijon : Éditions Frictions.

SOLOMON, M. (1969) «Modèles mathématiques en el estudio del drama. Estrategia de los personajes, II», en *Revista de istorie si teorie literara*, vol. 18, nº4, pp. 649-657

----- (1973) «Un modelo matemático integral de la obra dramática. Recopilación lingüística de Bratislava», *Proceedings of the Symposium on Algebraic Linguistics*, 4, Bratislava, 129-135

SOURIAU, E. (1950a) *Les 200.000 situations dramatiques*, París : Flammarion.

SOURIAU, P. (1913) *L'esthétique de la lumière*, París : Hachette.

SPANG, K. (1991). *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Eunsa.

SPIZZO, J. (1986) *Pirandello : dissolution et genèse de la représentation théâtrale*, Paris : Les Belles Lettres.

STAROBINSKI, J. (1970) *La Relation critique*, Paris : Gallimard.

STEPUN, F. (1960) *El teatro y el cine*, Madrid: Taurus.

STREHLER, G. (1980) *Un théâtre pour la vie*, Paris : Fayard.

STUDIES IN THE THEATRE (1992) «Gesture in the performing arts », 8, Assaf, Tel Aviv.

SURER, P. (1964) *Le théâtre Français contemporain*, S.D.E.S (Société d'édition et d'enseignement supérieur)

SURGERS, A. (2000) *Scénographies du théâtre occidental*, Liège : Nathan université.

SUTHER, J. (1972) « The Medium is Not Not the Message: Myth in Vinaver's Iphigénie hotel » *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, Chapel Hill, 45, 1106-1116.

SZABO, D. (2002) *Traité de mise en scène, Méthodes des actions scéniques paradoxales*, Paris : L'Harmattan.

SZONDI, P. (1956) *Teoría sobre el drama moderno : 1880-1950. Théorie du drame moderne*, Lausanne : L'Âge d'homme.

TALENS, J. et alt. (1988) Elementos para una semiótica del texto artístico: (poesía, narrativa, teatro, cine) Madrid : Cátedra.

TAMBA-MECZ, I. (1994) *La Sémantique*, París : PUF.

TALBOT, A. (2009) *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien, retour sur les dramaturgies des années 1970*, Études théâtrales : Louvain-La-Neuve, n°43.

TANASE, V. (1978) «Le Théâtre et la dissidence permanente», *Cahiers de l'Est*, 12-13, (48-52)

THÉÂTRES DU MONDE (1993) París : Gallimard jeunesse.

THUEL, F. (1973) « *Dom Juan* de Molière: des mots et objets 'mis en texte' à la mise en scène du sens », en *Littérature/science/idéologie*, 12, 74-85

TINIANOV, I. ; JAKOBSON, R. et alt. (1970) *Teoría de al literatura de los Formalistas Rusos*, Buenos Aires: Signo.

THIBAUDAT, J.-P. (2001) *Teatro francés contemporáneo / Des venturas de la escritura teatral en Francia*, [trad. Maria Lebre] <http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/theatre2/es01.html> (revisado 12-08-2010)

TORDERA, A. (1981) «Actor, espacio, espectador : el teatro», *Cuadernos de filología*, I, 143-158., Universidad de Valencia.

----- (2000) «Idea del teatro de José Ortega y Gasset», *Las puertas del drama*, [Revista de la Asociación de autores de teatro], 16, 35-37.

TODOROV, T. (1977) *Théories du Symbole*, París : Seuil, col. « Points ».
----- (1978) *Symbolisme et interprétation*, París : Seuil, col.
Poétique.

TORRES MONREAL, F. et alt. (1994), Teatro y nuevas formas, actas –
selección- de las I Jornadas de Teatro y nuevas formas, Murcia: Consejería
de Cultura y Educación de Murcia.

TORRES MONREAL, F. (1995) *El gran sobresalto (Le grand sursaut)*, de
Michel Vinaver, Monográfico de teatro francés coordinado por Irène
Sadowska, Valencia: Art teatral, 7.

UBERSFELD A. (1989). *Semiótica teatral*, [Tr. TORRES REAL, F.] Madrid:
Cátedra.

----- (1993). *Le drame romantique*. París: Belin.

----- (1996a) *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, París :
Belin.

----- (1996b) *Les termes clefs de l'analyse du théâtre*, París :
Mémo / Seuil.

----- (1997) *La escuela del espectador*, [trad. RAMOS, S.]
Madrid: Asociación de directores de escena, col. *Teoría y práctica del
teatro*.

----- (1998) *Antoine Vitez*, París : Nathan université.

----- (2001) *Le roi et le bouffon*. París : Corti.

----- (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral*.
Buenos Aires, Galerna.

URIBE, M.-L. (1983) *La commedia dell'arte*, Barcelona: Destino libro.

VAÏS, M. (1978) *L'écrivain scénique*, Montréal : Presses de l'Université du Québec.

VALBUENA PRAT, A. (1956) *Historia del teatro español*, Barcelona: Noguer.

VALCARCE, F. (2002) «Nueva escena: contemporaneidad y periferia», *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 21, 7-29, Málaga: Universidad de Málaga.

VALENTIN, F.-E. (1994) *Lumière pour le spectacle*, Paris : Librairie théâtrale.

VASSEUR-LEGANGNEUX, P. (2004) *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion.

VEINSTEIN, A. (1955a) *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris : Flammarion.

----- (1955b) *Du théâtre libre au théâtre Louis Jouvet : Les Théâtres d'art à travers leur périodique (1887-1934)*, Paris : Billaudot

----- (1968) *Le théâtre expérimental. Tendances et propositions*, Paris : La Renaissance du livre.

VELTRUSKY, J. (1990) *El drama como literatura*, Buenos Aires: Galerna.

VERHELPE, P. (1982) « Apports de la théorie de la communication à la connaissance du théâtre ». *Revue de l'Institut de Sociologie de Bruxelles*, n^{os} 1-2, 313-322.

VERNANT, J.-P. (1992) *Dramaturgie et actualité du théâtre antique, Actes du Colloque international de Toulouse, 17-19 octobre 1991*, Presses Universitaires du Mirail, Tome XXXVIII.

VERNOIS, P. (1991) *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris: Klincksieck.

VERSUS. *QUADERNI DI STUDI SEMIOTICI* (1978) « Teatro e semiotica », 21, septiembredicembre, Bolonia-Milano.

----- (1985) « Semiotica della ricezione teatrale », 41, mayo-agosto.

VIALA, A. (1997) *Le théâtre en France*, Paris : P.U.F.

VIÈGNES, M. (1995) *Le Théâtre. Problématiques essentielles*, Paris : Hatier, «Profils», n° 151-152.

VIGOUROUX-FREY, N. y otros (1993), *Traduire le théâtre aujourd'hui*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes.

VILAR, J. (1955) *De la tradition théâtrale*, Paris : Gallimard.

----- (1975). *Le théâtre, service public*, Paris : Gallimard.

VILLEGAS, J. (1992) *Interpretación y análisis del texto dramático*, Otario: Girol Books.

VILLENEUVE, R. (1989) « Les îles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale ». Québec : Protée 17, 1, (23-28).

VITEZ, A. (1991) *Le théâtre des idées*, [anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu], Saint-Amand : Gallimard en collaboration avec Actes Sud.

VOLTS, P. (1974) « L'insolite est-il une catégorie dramaturgique ? » *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris : Klincksieck, 49-78.

WAGNER, F. (1970) *Teoría y técnica teatral*, Madrid: Labor

WAHNÓN BENSUSAN, S. (1991) *Introducción a la Historia de las teorías literarias*, Granada: Universidad de Granada.

----- (2008) *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria: ensayos y reflexiones*, Vigo: Academia de Hispanismo.

WARNING, R. (1979) « Pour une pragmatique du discours fictionnel » *Poétique*, 39, septembre, 321-337.

WATZLAWICK, P. et al (1973) *Une logique de la communication*, Paris : Seuil.

WEINRICH, H. (1964) *Estructura y función de los tiempos del lenguaje*, Madrid: Gredos.

WOLFGANG, K. (1973) « Über die mathematisch-linguistische Analyse des Dramas. Eine Analyse der Kerne in Schillers « Räuber » », *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 10, 2, (195-200).

WEISSMAN, PH. (1967) *La creatividad en el teatro*, México: Siglo XXI.

WIENER, M. (2000) *Le théâtre à travers les âges*, Paris : Castor poche Flammarion.

WUNDERLICH, D. (1972) «Pragmatique, situation d'énonciation et deixis» *Langages*, 26, 34-58.

XINGIJAN, G. (2008) *El teatro y pensamiento*, Barcelona: El Cobre.

YAARI, N. (1995) *Contemporary French theatre 1960-1992*, París: Entr'Actes-AFAA.

YLLERA, A. (1996) *Teoría de la literatura francesa*, Buenos Aires: Síntesis.

ZERAFFA, M. (1969) *Personne et personnage*, París : Klincksieck.

ZAVALA, I. M. (1982). «Romanticismo y realismo» *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. 5. Barcelona: Crítica.

----- (1989). «La literatura: Romanticismo y costumbrismo. La época del Romanticismo (1808-1874)» vol. XXV I *Orígenes, religión, filosofía, ciencia. Las letras. Las artes. La vida cotidiana*, vol XXV-II de *Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal*. Madrid: Espasa Calpe, 5-183.

WEBGRAFÍA²

A

<http://www.acceder.buenosaires.gov.ar/es/>
<http://www.acceder.buenosaires.gov.ar/es/buscador/creator:Vinaver,+Michel>

<http://www.actoral.org>

<http://www.adeteatro.com/curricula/fernandogomezgrande.htm>

<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>

<http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=238>

<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=475>

<http://www.alternativetheatrales.be/intro.html>

<http://www.aneth.net>

http://www.aneth.net/doc_auteur_fiche.php?IdAuteur=1422

http://www.aneth.net/doc_auteur_fiche_biblio.php?IdAuteur=1422

<http://www.aneth.net/isearch2/index.php?action=search&s=vinaver&group=&page=1>

[http://www.alapage.com/m/ps/mpid:MP-37260M4284014#xtor=AL-20137-12\[plateforme\]-60023\[affiliesalapageold\]-\[O\]-\[RFRAN2\]-\[cxtx](http://www.alapage.com/m/ps/mpid:MP-37260M4284014#xtor=AL-20137-12[plateforme]-60023[affiliesalapageold]-[O]-[RFRAN2]-[cxtx)

<http://www.arche-editeur.com/Catalogue/V/vinaver2.htm>

<http://archives.lesoir.be/nina-c-est-autre-chose-au-botanique-l-ours-le-coiffeur- t-19920116-Z04W03.html>

<http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p2266/a372136.html>

<http://www.arte.tv/fr/art-musique/metropolis/navigation/1209766.html>

<http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>

<http://www.artezblai.com/artezblai/print.php?sid=964>

<http://www.artistikrezo.com/theatre/theatre-contemporain/nina-cest-autre-chose-de-michel-vinaver-au-theatre-national-de-la-colline.html>

http://www.axelibre.org/scenes/a_la_renverse.php

² Todas las páginas webs recogidas en este epígrafe han sido revisadas en agosto de 2010.

<http://auteurs.arald.org/biogr/Vinaver1927.html>
<http://auteurs.arald.org/pages/Vinaver1927.html>

<http://auteurs.contemporain.info/michel-vinaver/>

<http://www.auteursnacte.com>

B

<http://www.batie.ch/2008/>

<http://www.bellone.be/fr/ressources/details/persons/1857217>
<http://www.bellone.be/fr/ressources/details/persons/1680461>
<http://www.bellone.be/fr/ressources/details/plays/530853>

<http://www.bonaparte-spectacles.com>

C

<http://www.cervantes.es/buscador/busca.asp?query=Vinaver%2C+Michel&egrp=0&CodIdioma=1&action=submitted&Acceptar=B%FAsqueda&cervantes=1>

<http://www.chartreuse.org>
http://www.chartreuse.org/Site/Cnes/RepertoireAuteurs/auteurs.php?ID_auteur=519
<p://www.cndp.fr/evenement/even13.htm>

<http://www.cnt.asso.fr>
<http://www.cnt.asso.fr/bdd.php?t=5&d=2&k=54746&f=1>

<http://www.colline.fr>
<http://www.colline.fr/site/voisins1.htm>
<http://www.colline.fr/site/voisins3.htm>

http://www.comedie-francaise.fr/dev/saison_spectacles.php?spid=113
<http://www.comedie-francaise.fr/biographies/chavassieux.htm>

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/01mar/milagro.htm>

http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anuario_teatro_2001.pdf

D

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=284769>

http://www.diplomatie.gouv.fr/es/francia_221/descubrir-francia_222/francia-a-z_224/cultura_232/artes_1842/teatro_58.html

<http://dissident.polemarionnette.com/>

<http://drame.org/blog/index.php?2007/01/14>

E

http://www.edicioneselmilagro.com.mx/colecciones/teatro_mundi/mundi_01.htm

<http://edouardetmariechantal.unblog.fr/2009/02/13/lordinaire-vinaver-comedie-francaise-e/>

<http://www.educa.madrid.org/web/cp.penalta.buitrago/fichas/rosalia.htm>

http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/22959/Michel_Vinaver_retrata_un_mundo_que_se_apaga/

<http://www.elmundo.es/papel/2002/10/19/catalunya/1252971.html>

<http://www.europe-revue.info/2006/vinaver.htm>

<http://www.europe-revue.info/2006/vinaversomm.htm>

<http://www.evene.fr/tout/michel-vinaver>

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/michel-vinaver-3989.php>

<http://www.evene.fr/culture/agenda/nina-c-est-autre-chose-24989.php?photo>

<http://www.evene.fr/culture/agenda/nina-c-est-autre-chose-24989.php?critiques>

<http://www.evene.fr/culture/agenda/nina-c-est-autre-chose-24989.php?voiraussi>

<http://www.evene.fr/culture/agenda/par-dessus-bord-19036.php>

F

<http://www.femmes.com/culture/spectacles/il-est-encore-temps-d-y-penser-12521>

<http://www.festival-automne.com>

www.festival-avignon.com/index.php25=&pid=240

www.festival-avignon.com/index.php25=&pid=900

<http://www.fluctuat.net/2999-A-la-renverse-Michel-Vinaver>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Vinaver

G

<http://www.geocities.com/teatroastillero/CENTRAL.htm>

H

<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p1785/articles/a36479-.html?xtmc=vinaver&xtcr=1>

<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p2165/articles/a304278.html?xtmc=vinaver&xtcr=1>

<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p2266/articles/a372137-.html?xtmc=vinaver&xtcr=2>

<http://www.horschamp.org>

http://www.humanite.fr/2002-04-29_Cultures_La-juste-colere-de-Michel-Vinaver

I

http://www.imec-archives.com/fonds_archives_fiche.php?i=VNV

J

<http://www.journal-laterrasse.fr>

<http://just4kiss.blogspot.com/2009/02/theatre-lordinaire-de-vinaver.html>

L

<http://www.ladepeche.fr/article/2009/02/10/538855-Michel-Vinaver-entre-a-la-Comedie-Francaise-avec-une-piece-pas-ordinaire.html>

<http://www.lagarce.net>

http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20040825/pags/20040825202838.html

<http://www.laprensa.com.ar/secciones/nota.asp?ed=1537&tp=12&no=49728>

<http://www.la-tempete.fr>

http://www.lexpress.fr/informations/le-role-du-theatre-est-de-secouer-les-conformismes_632347.html

http://www.lesarchivesduspectacle.net/index.php?IDX_Spectacle=2195
http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=3033

<http://www.les-subs.com>

http://www.lefigaro.fr/culture/20060417.FIG000000122_michel_vinaver_l_oeuvre_ouverte.html

http://www.lexpress.fr/culture/scene/nina-c-est-autre-chose-au-theatre-de-la-colline_766207.html

http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=948376&clef=ARC-TRK-NC_01

http://www.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-3246,50-1159194,0.html

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/del_cioppo/memorias.htm

<http://www.lestroiscoups.over-blog.com/article-32410692.html>

<http://www.liberation.fr/theatre/0101571017-nina-ou-la-musique-de-michel-vinaver>

<http://www.livrenpoche.com/ecrivain/Vinaver-Michel/13596.html>

<http://www.liberation.fr/theatre/0101571017-nina-ou-la-musique-de-michel-vinaver>

M

<http://www.marelle.cafewiki.org/index.php?Ecrit%20117>

http://www.marianne2.fr/Gare-au-gore-!_a112650.html

<http://www.mjcrodez.com/pdf/dissident.pdf>

P

http://Parisobs.nouvelobs.com/hebdo/parution/p378_2271/articles/a374687-.html?xtmc=michelvinaver&xtr=2

<http://www.premiere.fr/Star/Michel-Vinaver#bio>

Q

<http://www.ql.umontreal.ca/volume10/numero16/culturev10n16b.html>

R

<http://www.radiocampusParis.org/?p=760>

<http://www.rappelsmagazine.com>

<http://recherche.nouvelobs.com/index.html?q=vinaver>

<http://www.regards.fr/archives/1999/199904/199904cre11.html>

<http://www.regards.fr/article/?id=3455&q=MICHEL%20VINAVER>

<http://www.regards.fr/article/?id=677&q=MICHEL%20VINAVER#p2>

<http://repertoire.chartreuse.org/auteur.html>

<http://www.regards.fr/article/?id=1364&q=MICHEL%20VINAVER#p1>

http://remue.net/article.php?id_article=664

<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article91>

http://www.rfi.fr/actues/articles/110/article_10876.asp

S

<http://www.scribd.com/doc/6544281/JeanPierre-Thibaudat-Theatre-Francais-Con-Tempo-Rain>

www.sens-public.org

<http://www.sens-public.org/spip.php?article582>

http://sites.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/theatre_europe/fiche.php?diffusion_id=12513

http://www.scottscenic.com/Portrait_of_a_Woman_ProductionPhotos.htm

<http://www.sitartmag.com/ninavinaver.htm>
<http://www.sitartmag.com/vinaver11septembre.htm>
<http://www.sitartmag.com/vinaver2.htm>

<http://www.sortiranimes.com/iphone/agenda.php?ID=4497>

<http://www.spectacles.fr/artiste/michel-vinaver/presentation>

<http://spectacles.premiere.fr/Pariscopes/Theatre/Exclusivites-spectacle/Dossiers/10-auteurs-vivants-a-l-affiche/1-Michel-Vinaver-the-king>

[http://spectacles.premiere.fr/Pariscopes/Theatre/Exclusivites-spectacle/Dossiers/10-auteurs-vivants-a-l-affiche/1-Michel-Vinaver-the-king/\(gid\)/1534331](http://spectacles.premiere.fr/Pariscopes/Theatre/Exclusivites-spectacle/Dossiers/10-auteurs-vivants-a-l-affiche/1-Michel-Vinaver-the-king/(gid)/1534331)

<http://sumaris.cbuc.es/cgis/sumari.cgi?issn=00328367&idsumari=A2002N000292V000000>

T

<http://www.tdg.ch/depeches/culture/michel-vinaver-dramaturge-prise-monde-comedie-francaise>

<http://www.theatresateliers-lyon.com>
<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Guillaume-Leveque/presentation/>
<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Michel-Vinaver/spectacle/idtext/2422>
<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Michel-Vinaver/>

<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Michel-Vinaver/videos/>
<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/content.php?rub=1>
<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/content.php?rub=3>
<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/indexa.htm>
<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/pdgmvm.htm>
<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/content.php?rub=16>
<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/content.php?rub=19>
<http://www.theatre-contemporain.net/textes/Nina-cest-autre-chose/mises-en-scene/>
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/King/>
[http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/emission de television/presentation.htm](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/emission_de_television/presentation.htm)
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Coreens/ensavoirplus/idcontent/9953>
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Viol/ensavoirplus/>
<http://www.theatre-contemporain.net/textes/Viol/infos-texte/type/extraits/>
<http://theatre-danse.fluctuat.net/blog/1136-viol-de-botho-strauss-a-l-odeon-derniers-jours.html>
<http://www.theatre-contemporain.tv/rubriques.php3?lang=fr&scrollFrame=auteurs&alpha>
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Lordinaire-3704/detail-spectacle/from/auteurs>
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Lordinaire-3704/ensavoirplus/>
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Lordinaire-3704/lesdates/>
<http://www.theatre-contemporain.net/textes/Lordinaire-Michel-Vinaver/>
<http://www.theatre-contemporain.net/textes/Lordinaire-Michel-Vinaver/mises-en-scene/>
<http://www.theatre-contemporain.net/vinaver/>

<http://www.theatredunord.fr/Public/documentation.php?ID=542>http://www.theatredunord.fr/Public/sdv_article.php?SDV=1095&ID=1097

<http://www.theatregeradphilippe.com>

<http://www.theatre-odeon.fr>
http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_146_letr_57.pdf

<http://www.teatro-traducao.net/text188.html>

<http://www.theatre-traduction.net/text187.html>

<http://www.theatre-tete-noire.com>

<http://tinlib.amu.cz/cgi-bin/tinweb/damu/tw?ST=00&SID=0000B7459D&L=05&PZ=10&KDE=&RET=&CO=&>

<http://www.tintas-frescas.net/2002/index1.php3?rub=6&lang=sp>

<http://www.tnc.es/pls/webtnc/indexFrames>

http://www.tpr.ch/tournee_demande.html

U

http://www.unilibro.es/find_buy_es/result_scrittori.asp?scrittore=VINAVER%2C+MICHEL&idaff=0

http://www.unilibro.es/find_buy_es/result_scrittori.asp?scrittore=EURIPIDES&number%5Fpage=2&idaff=0

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/michel-vinaver/>

V

http://www.unilibro.es/find_buy_es/result_scrittori.asp?scrittore=VINAVER%2C+MICHEL&idaff=0

http://www.unilibro.es/find_buy_es/result_scrittori.asp?scrittore=EURIPIDES&number%5Fpage=2&idaff=0

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/michel-vinaver/>

W

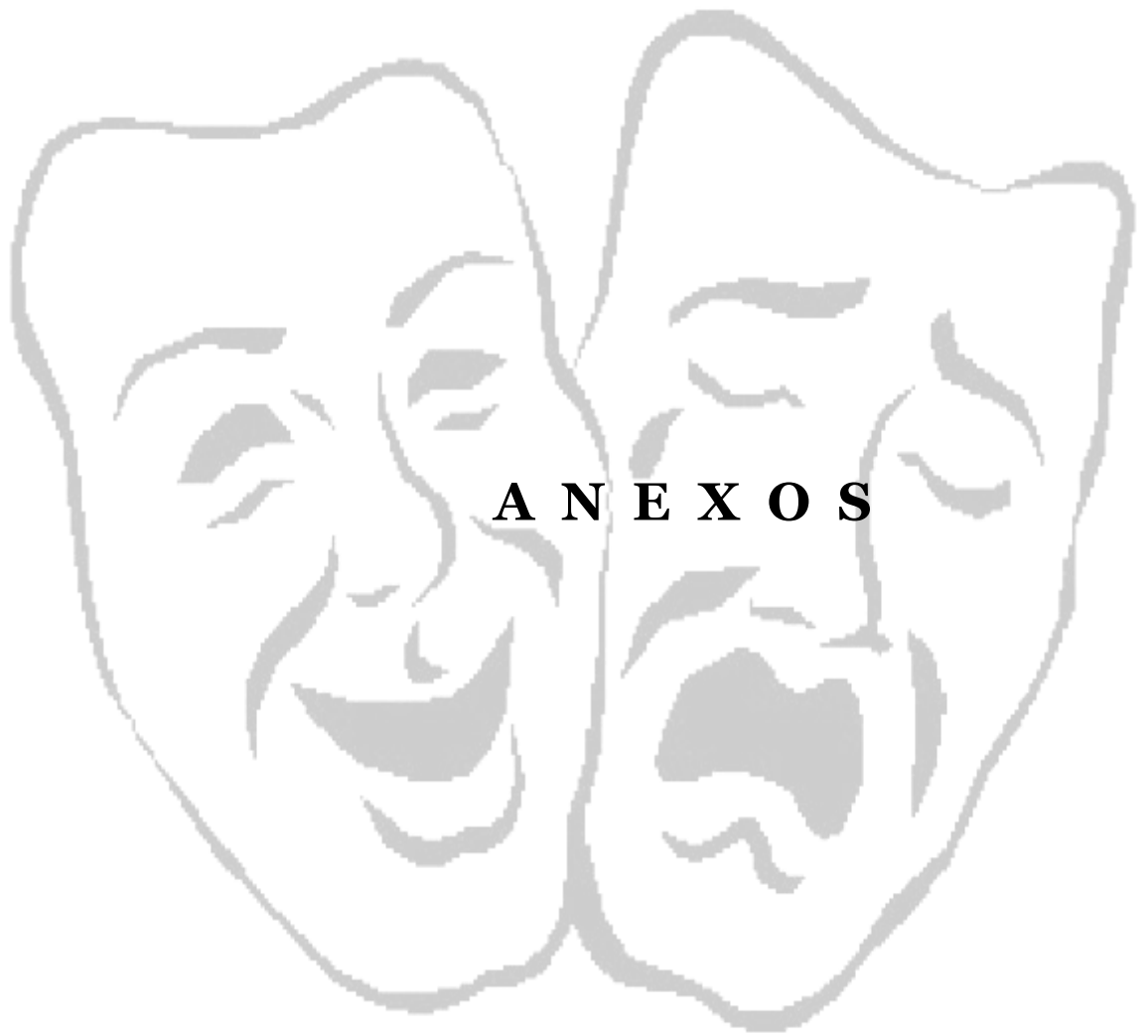
<http://www.webthea.com/actualites/?Les-Coreens-de-Michel-Vinaver,1470>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Vinaver

Y

<http://www.youtube.com/watch?v=ol1joOtniA&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=wAaImQ-MZrA&feature=related>



A N E X O S

I.- DRAMATURGIA
DE

Nina, es diferente de Michel Vinaver

Traducción de Fernando Gómez Grande
Adaptación y dramaturgia M^a José Nocete López

La transformación del *collage* paso a paso

Al estudiar *Nina, c'est autre chose*, vimos la posibilidad de ponerla en escena por tres características idóneas: pocos personajes y muy cercanos, temas interesantes y corta duración.

Aunque en nuestra tesis hemos trabajado en todo momento con el texto original –francés-, optamos por basar la dramaturgia conceptualmente en éste pero utilizando para su adaptación el texto traducido por Fernando Gómez Grande¹. Esta decisión de optar por la traducción española para realizar su dramaturgia se debe principalmente a dos motivos: trabajar con un texto traducido por un gran conocedor del teatro francés contemporáneo y llegar a un campo más vasto de público que si trabajáramos el texto en francés, que restringiría el número de posibles actuaciones y circuitos más cerrados.

En este punto incluiremos los tres pasos principales que hemos trabajado con el texto y su resultado, así como aclaraciones oportunas para poder comprender mejor el proceso que hemos seguido.

La primera puesta en marcha de nuestro proyecto fue la lectura minuciosa y comparativa de los dos textos –francés y español-. Podríamos haber optado por traducir el texto original pero pensamos que hacer una segunda traducción no sería muy lícito existiendo la de un especialista.

Desde el primer momento teníamos claro lo nos interesaba del texto, lo que queríamos que llegara al público y cómo hacerlo llegar, por lo que para nosotros era imprescindible contar con el espacio acotando éste en

¹ Fernando Gómez Grande ha impartido cursos de Expresión Dramática y Formación de actores, teoría del teatro y traducción interviniendo en diversos coloquios y congresos internacionales. Colabora con “Tintas Frescas” de l’AFAA –América Latina- y con “Atelier de la Traduction” –Orléans-; es también miembro de A.D.E y de la SGA. Por su formación - realizó estudios en el Institut d’Etudes Théâtrales y en la Universidad de Vincennes (París)- y como gran conocedor del teatro contemporáneo francés ha traducido obras de muchos autores franceses y otros entre los que destacan: J. L. Lagarce, D. Lescot, E. Cormann, H. Colas, N. Renaude, O. Py, D.-G. Gably, Y. Lebeau, F. Melquiot, M. Redonnet, V. Novarina, Ph. Mynyana y cómo no, el autor que nos ocupa, Michel Vinaver, del que ha traducido y publicado en español nueve de sus obras – El programa de televisión; La petición de empleo; Nina, es diferente; King; Disidente, claro; 11 de septiembre; El objeto; Los trabajos y los días; Boca abajo; Los vecinos; Lo normal; y dos aún inéditas: Escritos sobre teatro y La visita del Canciller Austriaco a Suiza.

diferentes propuestas escénicas que fuimos modificando conforme avanzamos en la dramaturgia, incluyendo los posibles cambios de decorados por escenas.

El proceso se podría describir esquemáticamente en los siguientes pasos:

I.1- Texto-traducción / copia² (1)

En este primer acercamiento a la dramaturgia delimitamos el espacio que queríamos para nuestra adaptación y todo el atrezzo que necesitábamos. Para que fuera más fácil introducir nuestros cambios además de las acotaciones en el texto, tuvimos que reescribirlo guardando exhaustivamente la traducción de Fernando Gómez, la división de Vinaver en doce escenas y los títulos de cada una de ellas. Hicimos una primera propuesta de atrezzo y partimos de un primer decorado que iríamos modificando a medida que nuestro trabajo avanzaba³.

En nuestra opinión, partiendo del texto tal y como Vinaver lo ve y manteniendo su división original, existirían 3 decorados estables durante tres procesos escénicos:

Primer decorado: desde la I escena a la IV.

Segundo decorado: desde la VII escena a la XI.

Tercer decorado: la escena XII (última).

Conforme a ellos ideamos las primeras acotaciones de la obra (**en rojo**). Conservamos algunas de las mínimas que propone Vinaver y prescindimos de otras (todo cambio efectuado **en verde**). También marcamos la intensidad de algunas frases o palabras con subrayado simple o doble, añadimos *barras inclinadas* **-/-** para marcar las pausas – una

² pp.. 405-437

³ Primera propuesta de puesta en escena + atrezzo, pp. 401-404

para pausa breve (-/-) y dos para pausa más larga (-//)-, signos de exclamación para ayudar a la entonación e incluimos algunas X mayúsculas para preveer un cambio futuro o bien una nueva acotación. Eliminamos alguna intervención o palabras que marcamos con un tachado sencillo en azul y algunas acotaciones marcadas en verde con línea entre paréntesis (_____).

I.2.- Texto modificado y adaptado en tres fases.(2)

Al volver a abordar el texto una vez hecha la primera incursión e intervención en él, el trabajo se complicó un poco más ya que observamos que la transferencia de significados que el traductor español le había asignado a algunos términos y frases del texto original no nos convencían demasiado pues, en nuestra opinión, desconfiguraban, en parte, la esencia de sentido que el autor quiere transmitir con ellos. Sabemos que al traducir a otra lengua tenemos que guardar ciertos aspectos mientras que otros quedan sacrificados a expensas de la versión del traductor y de las necesidades que se producen en la lengua traducida. La traducción de Fernando Grande nos parecía demasiado *literal* para incluirla en nuestro proyecto. Estamos en el siglo XXI y teniendo siempre en nuestro horizonte a Nina, Charles y Sébastien, pensamos que trabajamos con personajes de hoy y su habla y sus maneras tienen que ir en consonancia con la época en la que los vemos en escena. Su presencia tiene que ser sincrónica y ajustarse al tiempo que revivimos. Así, partiendo de la traducción, eliminamos lo que para nosotros eran ciertas *deficiencias de sentido* aportando, en algunos casos, una nueva versión.

Procedimos textualmente por medio de tres fases:

I.2.1.- Dramaturgia A⁴:

- ✓ Revisión de la primera aproximación al texto –especificada en punto anterior-.
- ✓ Incorporación de nuevas acotaciones, supresión de algunas efectuadas anteriormente. (siempre en rojo)
- ✓ Omisión de lo que consideramos que sobraba (tachado sencillo).
- ✓ Incorporación de nuevas intervenciones o modificación de las ya existentes (en verde).
- ✓ Traslado de intervenciones a otro momento del texto conservando la opción lingüística original. (doble tachado)
- ✓ Suma de intervenciones. (con signo «+» y flechas en líneas discontinuas)
- ✓ Unión de escenas –la mayoría de las veces invirtiéndolas aprovechando las réplicas. (con signo «+» a principio de adición o doble subrayado en fucsia)
- ✓ Continuación en el subrayado de la intensidad de frases.
- ✓ Conservación de ideas pero transformación de frase. (lo indicamos por medio del signo ©).
- ✓ Actualización de datos como:
 - * China por Turquía
 - * 1966 por 2006
 - * Fecha del terremoto del 1954 al 1984.
- ✓ Añadimos datos:
 - * El nombre del antiguo amor de Sébastien, *Fátima*.
 - * Utilización de italianismos «arrivederci» o bien de la lengua rumana –en nuestra propuesta, Nina utilizará esta lengua para despedirse de los dos hermanos, «la

⁴pp. 441-477

revedere» y hacer constar la presencia de su nuevo novio en su vida con expresiones como «Bună! Ce faci?».

- ✓ Cambio de datos, por ejemplo:
 - * Utilizamos «22 años» en vez de «vigésimo segundo»
 - * Nacionalidad del novio de Nina: en el texto original es «refugiado checo » en el nuestro es «inmigrante rumano».
 - * Una «Peugeot» por una «bicicleta».
- ✓ Conservación de algunas intervenciones (sombreadas en gris) para un posible cambio.

I.2.2.- Dramaturgia B⁵:

Para mostrar el texto a los actores, se desprovee de todas las marcas de corrección conservando las acotaciones (**siempre en rojo**) y las indicaciones de tonos e intensidades (con barras /, // o bien con flechas inclinadas).

Se mantienen algunas intervenciones sombreadas para que puedan opinar sobre su conservación o bien su eliminación además de la adición de escenas.

I.2.3.- Dramaturgia C⁶:

Reescritura del texto, cambiando el número de escenas y los títulos -doce escenas con doce títulos cada una en el texto de Michel Vinaver- simplificándolas a simples números romanos –I, II, III,...- hasta siete. Con ello hemos conseguido uno de nuestros propósitos, reducir aún más no sólo los distintos cambios de decorado sino también el tiempo de desarrollo de la pieza.

⁵ pp. 479-508

⁶ pp. 509-531

En esta reescritura se omiten también las acotaciones efectuadas por nosotros dejando la posibilidad que los propios actores y el mismo director de escena puedan comparar y objetar sus decisiones con respecto al acuerdo o desacuerdo en ello. Sólo se dejan como marcas: las líneas continuas indicando una breve pausa –normalmente marcada por la llegada o partida de alguno de los personajes-, los dobles puntos suspensivos que indicaban los saltos producidos desde una u otra escena y que hemos sumado –normalmente marcan una pausa en la que los personajes prosiguen su conversación pero modificando el tema, es la huella de transición en el discurso ordinario habitualmente acompañada de la fijación de un objeto- y por último los puntos suspensivos sencillos que marcan pausas muy breves en la actuación de los personajes y que marcan breves movimientos en escena en cambios de decorados.

Con las transformaciones sufridas por el texto hasta llegar al propósito que nos marcábamos desde un principio, los decorados incipientes de los que habíamos partido y que hemos reflejado anteriormente quedarían de la siguiente forma, siempre ajustados al nuevo texto nacido de la dramaturgia:

<i>Nina, es diferente</i>				
Traducción de Fernando Gómez				
Transformación de escenas	Texto original		Dramaturgia	
	Desde	Hasta	Desde	Hasta
Primer decorado	escena I	escena IV	escena I	escena III
Segundo decorado	escena VII	escena XI	escena IV	escena VI
Tercer decorado	escena XII		escena VII	
Total de escenas	12 escenas		7 escenas	

Somos conscientes de que aún nos queda mucho por trabajar hasta llegar a ver nuestro trabajo totalmente realizado. Tenemos que contar con nuevas aportaciones que los implicados en ello –director, actores, técnicos,...- puedan darnos así como nuevas visiones que nosotros mismos preveemos. Las ideas de partida son muy válidas pero no son absolutas y están sometidas a cambios esperados e inesperados dependiendo del público, de los que trabajamos en ello y, por qué no decirlo, de la parte económica que es la más difícil de concretar y con la que hay que contar.

I.3.- *Nina, c'est autre chose* : Lyon y París.

Las veces que hemos visto la representación de *Nina, c'est autre chose* aunque existían algunas semejanzas de organización, han sido diferentes:

Lyon enero 2003, Théâtre Les Ateliers, puesta en escena de Gilles Chavassieux y Philippe Mangenot.

- ✚ Un solo plano visual con sensación de profundidad. Centro de la escena delimitado por un círculo.
- ✚ Cuadrado oscuro muy simple a la vista del espectador pero a su vez complicado ya que le obligaba a diferenciar y tomar referencias constantemente de todo lo que se ponía en escena. Montaje del escenario para distintas escenas *a oscuras*.
- ✚ Delimitación de la escena por «patas de cortinaje» que ponían algo de color. Pequeños carteles negros repartidos por todo el escenario con el número romano y el título de las diferentes escenas.
- ✚ Plano abierto sin puertas físicas, ni ventanas –arrojan los objetos al negro del fondo en parte de la escena VI. LES TENTURES, además las «patas de cortinaje» son integradas *en el salón* por parte de los actores arrancándolas en esta misma escena-

✚ Decorado y Accesorios:

- ✓ sillón + chal -----→ desde el principio en escena.
- ✓ Cocina inexistente-----→ todo provenía del fondo de la escena. Se comparte el vino pero se obvia la comida como tal.
- ✓ Mesa + tres pufs -----→ presentes
- ✓ Bañera-----→ objeto físico que aparece después de un *Noir*.
- ✓ Cama -----→ inexistente, sustituida por los tres actores de pie, desnudos y cubiertos por una sábana.
- ✓ No existen apenas accesorios: revistas, discos,..

✚ Luz: blanca o ninguna.

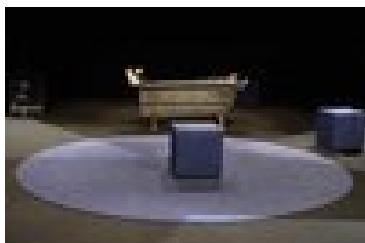
✚ Música: pobreza en este aspecto



Fotografías tomadas en <http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/jpg/2129040831.jpg>

Actores:

Sarah Capony, Daniel Croze y Alain Porta



Paris mayo 2009, Théâtre National de la Colline, puesta en escena de Guillaume Lévêque.

✚ Cuadrante visual oscuro, paredes negras pero delimitadas. Tres planos con dimensión. Una rampa dividiendo dos espacios – salón/cocina, dormitorio- además de un escalón haciendo

referencia a un tercero que termina en puerta de entrada y salida a la calle. En nuestra opinión escenas mucho más elaboradas que las de Chavassieux en Lyon.

- ✚ Dos puertas: de acceso a la calle y al resto de las habitaciones de la casa, las dos se cierran y se abren, de hecho los actores integran asiduamente este elemento como parte de su actuación.
- ✚ Cocina y mesa improvisadas. Las dos en un mismo lugar. Se cocina frente al público, se limpia la verdura, se pone la mesa, se parte la carne y se come.

- ✚ Decorado y Accesorios:
 - ✓ No existe el sillón -----→ siempre mesa y sillas que trasladan –las dos incluso para sentarse-
 - ✓ Cocina inexistente como tal pero sí espacio-----→ todo proviene de la puerta que da acceso al resto de la casa, desde allí se aportan a escena los vasos, platos, comida..... además de preparar la verdura y cortar carne en escena. Como referente los utensilios; la comida no la hacemos desaparecer sino que está presente –tal como pensamos que Vinaver quiere- forman parte del momento –se bebe, se come y se mastica.
 - ✓ Mesa + dos sillas -----→ presentes. A veces la misma mesa sirve para sentarse cuando la apoyan en la pared. También improvisan una mesa con un tablero que apoyan en la bañera.
 - ✓ Bañera-----→ objeto físico el cual aparece en escena después de un *Noir*.
 - ✓ Cama -----→ Tal como Vinaver propone en su texto: dos camas –una de matrimonio + una de una plaza- las dos aparecen después del *Noir*, en el fondo/centro de escena, son llevadas por los actores por medio de un sistema rodante y

son visualizadas perfectamente por el espectador ya que se mantienen en posición inclinada.

- ✓ Accesorios: revistas de la época, cámara de fotos –no referencia textual alguna, nuevo elemento integrado-, utensilios para llenar la bañera –jarra, barreño y manguera (éste último elemento innovador).

✚ Luz: blanca, anaranjada y roja en función de las escenas. También negro.

✚ Música: utilizada cada vez que hay cambio de escena.

1



2



3



Fotografías tomadas en Google imágenes

1) <http://c.photoshelter.com/img-get/I0000LhwpUntTm50/s>

2) <http://c.photoshelter.com/img-get/I0000.NdUrchMQZs/s>

y *EVENE.fr toute la culture*

3) <http://image.evene.fr/img/agenda/evt/g/24989.jpg>

Actores : Léna Bréban, Luc-Antoine Diquéro, Régis Royer.

Para terminar este punto diremos que en nuestra opinión, las dos representaciones se aproximan al texto desde diferentes puntos de vista y diferentes concepciones de la época u épocas, según se mire.

Para nosotros la puesta en escena de Chavassieux y Mangenot, a pesar de las innovaciones espaciales, es mucho más *light* en cuanto al decorado y la representación, obligando en muchos momentos al

espectador a adoptar la intuición como medio para poder proseguir, paso a paso, la estructura y el sentido.

La de Lévêque, a pesar de conservar aún más la esencia del texto, más tradicional en la forma, introduce elementos que nos son más familiares además de guiar al espectador por el sentido y sentimiento de la obra.

A pesar de todo ello, consideramos que las dos puestas en escena son la clara imagen que los directores y todo el equipo técnico junto con los actores tienen y conciben del texto.

I.4.- Propuesta inicial de puesta en escena.

➤ **Situación de partida.**

Escena abierta y espaciosa. Centro delimitado y acotado por el decorado. Dos niveles en fondo de escena e inclinación del segundo nivel donde se colocarán los colchones como referente de dormitorio, siempre en « Noir » hasta su utilización.

➤ **Personajes**

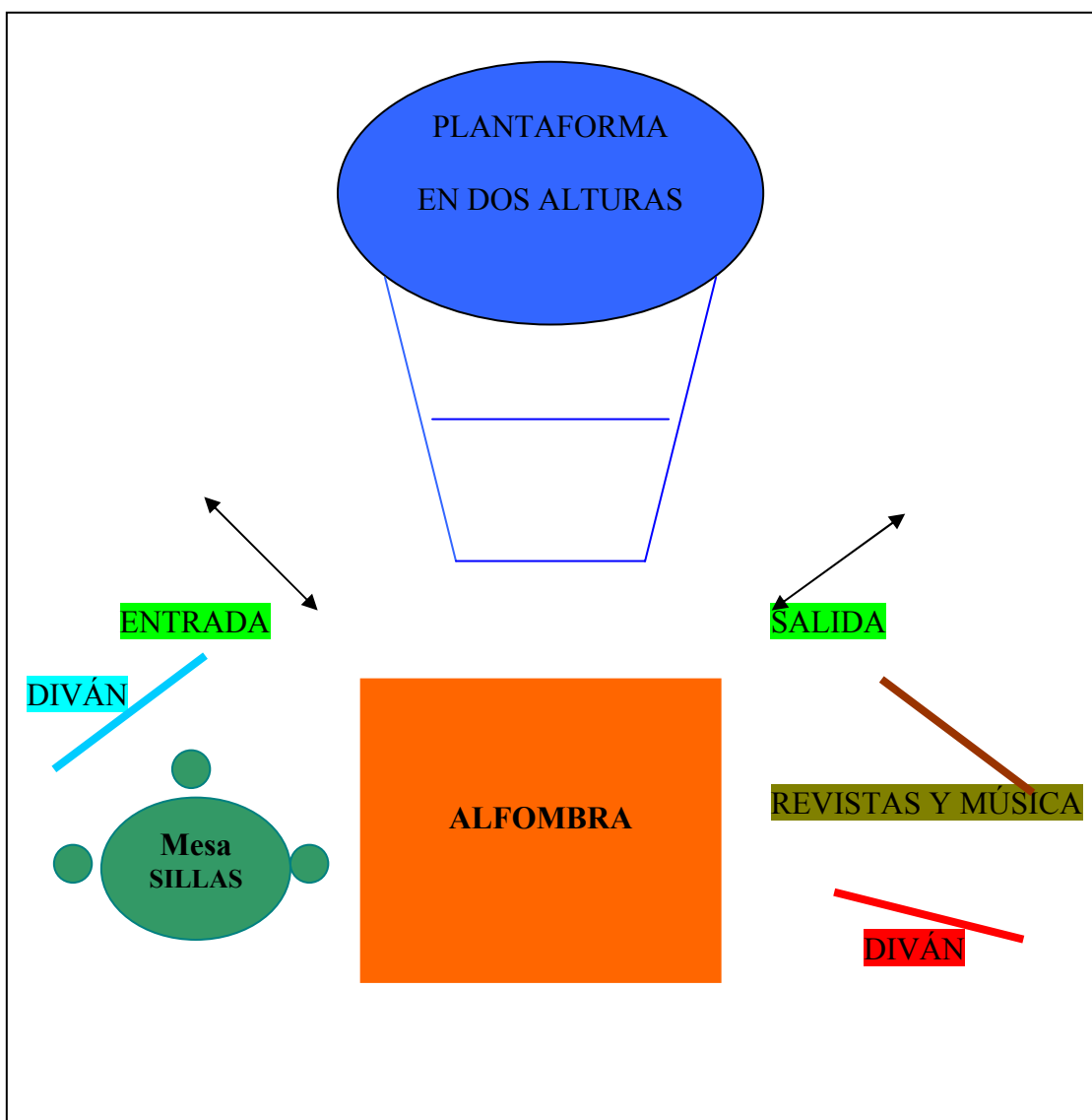
Carlos, 40 años.
Sebastián, su hermano, 42 años.
Nina, 24 años.

➤ **Decorado y accesorios:**

- Diván: Sillón/ diván fundas.
Cojines.
Chal ?
- Cocina: Utensilios cocina (cacerolas, fuentes, vasos, jarra, ...)
Mantel, delantal.
Judías/comida.
- Biombo: sirve para separar espacios.
- Revistero: Periódicos, revistas
- Lámpara de pie y estantería.
- Estantería: se colocan revistas, libros y equipo música (CD'S)
- Alfombra (jarapa)
- Mesa redonda: 3 sillas (vestidas)
Jarrón (para llenar bañera)
Paquete de dátiles.
Cenicero, tabaco, mechero
- Equipo de música: discos/CD'S

- Cortinas (laterales).
- Bañera: llevada a escena por los actores.
- Colchón matrimonio e individual: Sábanas, colchas, almohadas.
- Otros:
 - Maletas
 - LLaves
 - Ropa Sébastien
 - Ropa Nina (lencería, bolso calle, bolsa aseo, productos...)
 - Pijamas ¿?
 - Caja botiquín
 - Latas de pintura, brochas, trapos viejos manchados...

➤ **ESQUEMA BASE**



(1) TEXTO-TRADUCCIÓN / COPIA

I.-LA APERTURA DE LA CAJA DE DÁTILES

Sebastián.- (recostado en el diván, ojea un periódico) Quieren nombrarme jefe de sección

Carlos.- (anda por la habitación secándose las manos) Pero cuéntame

Sebastián.- Ya te lo he contado diez veces

Carlos.- (se sienta en un extremo del diván con el paño en las manos) Cómo te separó las rodillas

Sebastián.- Fue ella la que separó las rodillas

Carlos.- (con intención pícaro) Sí fue ella además uno no puede negarse a ciertas proposiciones (se dirige al paquete de dátiles, deja el paño sobre de la mesa)

Sebastián.- No me gusta mandar

Carlos.- Se abre por aquí (busca la apertura)

Sebastián.- (melancólico, ensoñación) Llevaba unas campanillas que colgaban de sus pulseras y de su collar

Carlos.- (se dirige a su hermano) Me preocupa lo de Nina no es por falta de sitio en nuestra casa ni la notaremos y eso que mide sólo un metro sesenta

Sebastián.- ¡En nuestra casa!

Carlos.- Si te quieren nombrar jefe de sección es porque piensan que vales para eso

Sebastián.- (recostado en el diván, simula el collar vaivén con las manos. Su gesto acompaña sus palabras al mismo tiempo que emite un sonido: ban, ban...) Llevaba un collar muy largo que se bamboleaba sobre mi vientre

Carlos.- (en medio de la alfombra) Una de estas noches el jefe va a seguirla va a subir hasta su pisito// ayer noche disfrutó de lo lindo ¿te diste cuenta no? le encanta el conejo ¡se sirvió dos veces! sería mejor que cambiase de piso (se acerca al revistero)

Sebastián.- (recostado en el diván, vuelve a ojear el periódico) Si no acepto me ponen en la lista negra y lo que buscan es un pretexto cualquiera (se incorpora)

Carlos.- (rebusca entre las revistas) Si aceptas es un ascenso y te aumentarán el sueldo

Sebastián.- Me dijo que me tumbase (se tumba) y se puso a horcajadas sobre mí con sus cascabeles al pie de la palmera/ (simula la escena) sostenía en cada mano sus pechos puntiagudos de vez en cuando apartaba mis manos de sus pechos y le agarraba los muslos o dejaba mi mano en uno de sus muslos y con la otra le acariciaba la raja del culo// (se incorpora lentamente ojeando un artículo) ha sido terrible el terremoto en china ¿no? Y sin embargo la tranquilidad más absoluta si por el contrario hubiese ocurrido aquí o en Inglaterra

Carlos.- (sentado en la alfombra ojea la revista) En Inglaterra no hay terremotos

Sebastián.- No (sentado en el diván, el pie derecho bajo pierna izquierda) pero... imagínate si hubiese ocurrido en nuestro país

Carlos.- (se levanta de la alfombra revista en mano, se acerca a Sebastián) Piensa que

eres muy hermético ¿cuántos años hace ya de eso?

Sebastián.- (melancólico, mirada perdida) Mucho desde la salida de los franceses de Túnez

Carlos.- Estamos en el setenta y seis (se sienta junto a Sebastián)

Sebastián.- Y eso ocurrió en el cincuenta y cuatro

Carlos.- (tono persuasivo) Pero tú le gustas lo sabes y además le encanta la salsa de mostaza/ le expliqué que era una receta de mamá y que tú antes nunca cocinabas se quedó (levantándose) boquiabierto (a Sebastián) le parece estupendo que un hijo haga este tipo de cosas y tú (se vuelve a sentar) ¿cómo la ves? (se levanta) se interesa por todo y no es nada aburrida

Sebastián.- (mirada perdida, melancólico) Este año ya es el vigésimo segundo aniversario

Carlos.- (se acerca a la caja, deja la revista sobre la mesa) Desde hace veintidós años te envía una caja de dátiles por tu cumpleaños

Sebastián.- (mirada perdida, deja el periódico sobre el diván) Eso no significa nada

Carlos.- (a Sebastián) Eso significa muchas cosas

Sebastián.- (se acerca a la caja, sin importancia) Una costumbre como otra cualquiera

Carlos.- (rebusca en la caja) ¿Y siempre sin una nota en la caja? Sólo su nombre ¿sigue poniendo la misma

dirección? ¡Es ya de una fidelidad extrema!

Sebastián.- (va hacia el centro de la alfombra) Después de una sola noche y ni tan siquiera entraba de guardia a las tres de la mañana// (se toca las orejas suavemente, rememora el placer suscitado en ese momento) me mordió las orejas hasta hacerme sangre// (vuelve de su ensoñación a la realidad, banal) no me gustan los dátiles (vuelve al diván)

Carlos.- (junto a la caja de dátiles) ¿Nunca pensaste en invitarla a venir? Tal vez es lo que está esperando sentada en la arena // (banal) a mí tampoco (se aleja de la mesa)

Sebastián.- (pensativo, periódico en mano) A mamá sí que le gustaban// podríamos enviarlos a China para los damnificados (lee en el periódico) han hecho público un comunicado en el que hacen saber que no necesitan ningún tipo de ayuda eso es lo que yo llamo ser orgullosos/ los argelinos también son un pueblo orgulloso y como los tunecinos cuya característica es la flexibilidad

Carlos.- (persuasivo, a Sebastián) ¿Entonces tú estarías de acuerdo?

Sebastián.- Curran y no se montan historias

Carlos.- (insistente) Se viene a vivir con nosotros (entusiasta) a ella sí le gustan los dátiles

Sebastián.- (rotundo a Carlos) No

Carlos.- (se acerca a Sebastián) Cuéntame y después ¿qué hizo?

Sebastián.- Lo que más admiro de los chinos es esa combinación de tranquilidad y espíritu resolutivo los ingleses y los chinos tienen eso en común en el 40 y en el 41 los ingleses no cedieron (se incorpora, gesto) ni un ápice imagínate si eso hubiese ocurrido en nuestro país

Carlos.- Uno de estos días el patrón...

Sebastián.- (se levanta, los gestos siguen las palabras) Imagínatelo en Francia un terremoto en el mismo centro de París

Carlos.- (pensativo) Necesito hablar con él

Sebastián.- Sería un follón indescriptible

Carlos.- (insistente) Entonces ¿qué te parece?

Sebastián.- El pánico salva a quien puede/ ayúdate a ti mismo

II.-EL REDONDO DE TERNERA CON ESPINACAS

(Carlos: Pone la mesa, se mueve constantemente por la habitación, de la cocina a la mesa, intermedios en la alfombra.

Sebastián: Se mantiene la mayor parte del tiempo en la cocina, detrás de la barra, a veces ayuda en la mesa.)

Carlos.- Nunca he dicho semejante cosa sólo dije que tenía una voz de contralto

Sebastián.- Dijiste algo diferente

Carlos.- No es por sustituir a mamá pero una voz femenina en casa....

Sebastián.- (Utensilios de cocina en mano, mirando decorado de la habitación, levantando brazos) ¿Te parece triste como estamos?

Carlos.- Mamá nunca dijo que tuviéramos que (alza la voz, rotundo) vivir aquí como si estuviésemos en un cementerio // hace ya algún tiempo que sistemáticamente le pasa la mano por las piernas mientras trabajan /a las tres chiquillas que lavan la cabeza / es normal (cerca de la cocina) pero, pero Nina es diferente ¿esas espinacas son tan auténticas como las de antes /Sebastián?

Sebastián.- (removiendo las espinacas en una cacerola) Las primeras espinacas frescas de la temporada

Carlos.- (melancólico, a Sebastián) El redondo de ternera con espinacas...

Sebastián.- (hacia la mesa) Era el plato de los miércoles / las he troceado a mano

Carlos.- Tal y como ella lo hacía

Sebastián.- (ausente, en medio de la alfombra) Me quedaba embobado mirándola las troceaba con una rapidez increíble y sobre todo sin apresurarse (hacia la cocina, termina de preparar comida)

Carlos.- (en medio de la alfombra, tono burlón, persuasivo, mirándose las piernas) Tus piernas y las mías harían buena pareja con un par de piernas bonitas que contemplar...

Sebastián.- (a Carlos) ¿Y si no acepto?

Carlos.- (naturalidad) Si aceptas asciendes en el escalafón de la empresa

Sebastián.- En la sección hay discusiones para saber qué actitud debemos X tomar

Carlos.- (Se prepara para comer) Cuando era pequeño ya era mi verdura preferida

Sebastián.- (cuchara de servir en mano, cerca de la mesa) Sabes me pregunto si para que estén untosas he elegido una buena cacerola / a ella le quedaban como (relamiéndose al recordar) si te acariciasen el velo del paladar X /se necesita una cacerola de fondo ancho

(Se sientan a la mesa, abren una botella de vino, trajín de platos, servirse, cacerola...Sebastián sirve, comen)

Carlos.- No nombrarían jefe de sección a alguien que no estuviese capacitado para serlo

Sebastián.- El trabajo de ajustador nunca es monótono hay que ir de un taller a otro los contactos se mantienen continuamente / (pendiente de sus propias palabras, se explica para su hermano) si me nombran jefe de sección me hacen fijo/ me dan la responsabilidad de manejar un presupuesto

de producción /empiezo de alguna manera a formar parte de la dirección de la empresa /**(vuelve a comer)** es un método que utilizan con frecuencia cuando hay alguien al que quieren neutralizar

Carlos.- No hay ningún tipo de seguridad/ vive sola en ese cuartucho de servicio basta con subir tras ella los siete pisos **Sebastián/ (muestra el plato)** ¿puedes servirme un poco más?

Sebastián.- (sirve a Carlos) Quieren que les conteste mañana

Carlos.- (rotundo) Lo que te aterra es el cambio

Sebastián.- Entre los ajustadores hay mucha gente que conoce bien su oficio

Carlos.- Sabe que salgo con ella/ le excita hacerle lo que te he contado y **(enfadado)** que yo lo vea

Sebastián.- Debe **X** haber algo más **(sigue en la mesa comiendo)**

Carlos.- (se levanta indignado, imita a su jefe, baboso, con edad) ¿Cuándo //dijo ayer tarde y en voz alta para que la jefa que estaba en la caja lo oyese y todo el mundo pudiese oírlo claramente// cuándo me devoro a esa maravilla de personita que eres?/ Marie Dominique e Yvonne las otras dos se estaban partiendo de risa y él sigue insistiendo //¿Cuándo la acompaño señorita? ¿Esta noche? //La señora Tonton estuvo a punto de tragarse la dentadura postiza y justo en el momento en que entró una clienta y **(cambia el tono, da importancia a sus palabras)** no una cualquiera/ era la señora Mouchet/ la mujer del director de la sucursal del B.N.P **(se vuelve a sentar)**

Sebastián.- (Quita la tapadera a la cacerola y cucharón en mano, hace amago de servir) ¿Quieres un poco más?

Carlos.- Una polaca/**(pausa)** bueno/ nacida en Polonia **(gesto exagerado con las manos)** un auténtico huracán

Sebastián.- Son ruidosos como nadie debe de ser por su historia/ en la sección nuestra hay un montón de polacos

Carlos.- (con sorna, acercándose al rostro de Sebastián) Que si lo son...

(los dos han terminado de comer, se relajan)

Sebastián.- Han conocido de todo y a fuerza de ser un pueblo invadido constantemente han aprendido a salir a flote

Carlos.- Pero ella...

Sebastián.- Y son unos cabrones con los argelinos cuesta más pero prefiero a los argelinos aunque también ellos son unos cabrones debe de ser algo común a los pueblos que han sido pisoteados y que además se han dejado pisotear/ si los comparas con los chinos al día siguiente del terremoto los supervivientes se instalaron a vivir en la calle **(gesto con las manos apoyando palabras)** como si no hubiese ocurrido nada

Carlos.- Eso es por su régimen político que los han amaestrado **(gesto con las manos apoyando palabras)** como si fueran un rebaño de ovejas

Sebastián.- (a Carlos) A las ovejas no se las amaestra/ no/ es su carácter / **(asegurándolo)** el carácter de ese pueblo

Carlos.- Como jefe de sección nada te impide seguir

Sebastián.- ¿Qué cosa?

Carlos.- Militando

Sebastián.- No está tan claro (se levanta quitando la mesa)

Carlos.- (se levanta, quita la mesa) Tienes más poder

(ponen todo en la barra de la cocina, Sebastián se queda tras ella recogiendo, mientras dice su discurso, Carlos irá de la mesa a la barra atendiendo a las palabras de su hermano y parándose de vez en cuando)

Sebastián.- Cuando una máquina tiene problemas me dedico a ella hasta que hace exactamente lo que le pido/ eso me gusta/ después me voy a otra que también necesita que se ocupen de ella/ me tomo mi tiempo/ comento con el resto del equipo cómo podemos hacerlo/ no mando a nadie/ se es más independiente

Carlos.- Igual que nosotros con el pelo de las clientas/ preguntamos qué quieren que les hagamos pero en definitiva somos nosotros los que juzgamos lo que les va

Sebastián.- Estamos bien así

Carlos.- ¿Cómo?

Sebastián.- Como estamos

Carlos.- Entonces lo vas a rechazar

Sebastián.- (pone dos tazas de café en la barra de la cocina, coge una cafetera eléctrica y las llena) Si me niego me largan a un puesto de mierda ya se lo hicieron a Chandex el mes pasado

Carlos.- (hacia la barra, mira a Sebastián que está echando azúcar en

los cafés) Nina viene mañana a cenar y se traerá sus cosas ¿te parece bien? Ella /que es de poco comer/ ya viste cómo repitió varias veces

Sebastián.- (lo mira a los ojos) No (se dispone a coger las tazas de café, se dirige hacia la mesa con ellas en la mano, Carlos lo persigue con la mirada mientras comienza sus palabras)

Carlos.- (rotundo) Sí /y nos ayudará en la casa tendrás todo el tiempo que quieras para escuchar tus discos

Sebastián.- (busca su tabaco y un cenicero, se sienta en la mesa, mueve su café) Los escucho mientras limpio

Carlos.- (de pie mostrándole todo lo que hará Nina) Te sentará en tu sillón te pondrá las zapatillas// (se va acercando a la mesa) a las clientas como la señora Mouchet que tienen pelas que no miran lo que gastan y que dejan buenas propinas las atiende él / (se sienta y comienza a mover el café) en la mayoría de las peluquerías el jefe reparte las propinas entre los empleados yo que soy el más antiguo de los tres con veintiún años en la casa

Sebastián.- (a Carlos) ¿Era de eso de lo que querías hablar con él? (se enciende un cigarrillo)

Carlos.- Se hizo el loco cuando se trata de dinero nunca tiene tiempo para hablar

Sebastián.- Y los otros dos ¿qué dicen?

Carlos.- Nada con tener trabajo se dan por contentos

III.- LA LLEGADA

(Se abre la escena en el centro de la alfombra. Los tres se saludan.

Nina lleva un bolso, maleta y caja a sus pies.

Sebastián está muy serio, Carlos está eufórico, nervioso, intenta en todo momento adular a su hermano y a Nina)

Nina.- (apesadumbrada) ¿Cuánto hace que murió?

Sebastián.- (triste) Ocho meses

Carlos.- (nervioso, espera beneplácito de su hermano, coge del brazo a Nina) Si ven por aquí (coge el bolso de Nina, lo pone encima de la mesa) deja el bolso

Nina.- (echando un vistazo a la casa, da algunos pasos) Es increíble lo limpio que está todo/ y cada cosa en su sitio /¿os repartís la faenas domésticas?

Carlos.- (a Nina) Los cristales los limpio yo porque Sebastián padece vértigo/ de todo lo demás se ocupa él

Nina.- (sorprendida, a Sebastián) ¿Incluso de planchar?

Sebastián.- (dirigiéndose al diván) Tengo más tiempo libre que Carlos/ por la tarde vuelvo a las cinco y media

Carlos.- Lo que no dices es que por la mañana te vas a las cinco

Nina.- (Se va desplazando hacia la mesa, coge el bolso, saca un pañuelo) Yo nunca podría

Carlos.- (le ofrece una silla a Nina, ella la rechaza) No es como nosotros

que sólo estamos a diez minutos a pie del trabajo él se tiene que hacer tres cuartos de hora por la mañana y una hora y cuarto por la tarde

Nina.- ¿En metro?(Se dirige a Sebastián)

Sebastián.- Tengo una **motocicleta**/ una Peugeot

Nina.- (incrédula) ¿En invierno también? ¿Y cuando llueve?

Sebastián.- (tono seco, agrio) No me molesta

Carlos.- (centro de la habitación, cerca de Nina) No le gustan las aglomeraciones cuando regresa pasa por el mercado y hace la compra

Sebastián.- (ofrece a Nina su diván, cortés, Nina acepta) Póngase cómoda

Carlos.- (En medio de los dos) Os podéis tutear

Sebastián.- (circunspecto, cauto) Ya veremos

Nina.- (mirándolos, sonriéndose) ¡No se parecen en nada! (irónica) gracias de todos modos X

IV.- EL CHAL

(Hay revistas sobre el diván y en medio de la alfombra)

Nina.- (Entra en escena, bolso de viaje en mano. De un lado para otro, prepara sus cosas) Ha estado muy bien me lo he pasado muy bien estos tres días pero me voy

Carlos.- (en la cocina, sale de ésta sorprendido) ¿Te vas?

Nina.- (mirándolo, gesto con los brazos) ¡Es imposible entenderse con Sebastián!

Carlos.- (se acerca a ella reteniéndola) Escucha

Nina.- (rostro, gesto de manos) Le quiero mucho pero es como es

Carlos.- (al lado de ella, persuasivo) No tiene nada contra ti está de los nervios desde que le hicieron jefe de sección y tiene que hacer respetar las cadencias

Nina.- (vuelve a deambular por la habitación) Desde que estoy aquí tú también estás como una mosca cojonera (entra Sebastián) no sé quién de los dos es más insoportable

Sebastián.- (Entra de la calle; visión general del salón; templado, sereno periódico en mano) Deja usted sus revistas tiradas en cualquier sitio

Nina.- (a Carlos, tono alto) ¿Lo ves Carlos? (gesto con las manos) Se acabó

Carlos.- (a Sebastián, apesadumbrado) Nina se va

Sebastián.- (siguiendo a Nina con la mirada, tono irónico, incrédulo) ¿Se marcha usted?

Carlos.- Pensé que os tuteabais

Sebastián.- (sentándose en el sillón) (abre un periódico, sin mirarla) Pues nada nena abriéndose ya

Nina.- (sorprendida, se acerca lentamente a Sebastián, muy cariñosa le acaricia con el dedo índice la cara)(sentándose en las rodillas de Sebastián) No será nada fácil

Sebastián.- (atento a sus palabras, mirándola) ¿Qué cosa?

Nina.- Acostumbrarme a usted (suspirando) (sus ojos siguen a su brazo que da una visión general de la casa) a todo este polvo

Sebastián.- (molesto)¿Al polvo?

Nina.- (levantándose de las rodillas de Sebastián) Sé muy bien que no hay polvo sois (señala a los dos) vosotros los que estáis hechos de polvo ¡en cantidades industriales!

Carlos.- ¿Qué dices Nina?

Nina.- (escenifica la escena) Por ejemplo ayer abrió la puerta para hacer pis me vio sentada en la taza reaccionó como si se le hubiese aparecido el mismísimo diablo y puso pies en polvorosa/ no acostumbro a cerrar la puerta del W.C.

Carlos.- En fin

Nina.- (sigue recogiendo) Lo siento

Carlos.- (A Nina) Podrías esforzarte un poco

Nina.- (replica asombrada, subiendo el tono de voz) ¿Soy yo la que tengo que

esforzarme? Pero si es lo único que he hecho /esforzarme

Sebastián.- (muy tranquilo, no deja de ojear el periódico) Todos nos hemos esforzado

Nina.- (dándose en el pecho) Me pregunto si eso es lo que tenemos que hacer

Carlos.- ¿Qué?

Nina.- (en el centro de la alfombra) Esforzarnos los tres en lugar de seguir cada uno con su historia como hace (lo señala) Sebastián por ejemplo (acercándose a él en actitud cariñosa) ¿y si me dijeras algo amable? (acercando su rostro al de Sebastián, muy persuasiva) ¿No te gusto aunque sólo sea un poquito? Entonces (se aparta) ¿por qué no me lo dices?

(Se va desnudando lentamente)

(delante de él se quita la blusa? que lleva puesta se queda en sujetador y en bragas?, abre las piernas y monta encima de Sebastián; al mismo tiempo Carlos pone cara de sorprendido y celoso)

Carlos.- ¿Por qué te desnudas?

Sebastián.- (burlón e irónico) Tengo la impresión de que no piensa irse

Nina.- (pausa en cada una de las palabras) No / he / dicho / eso

Carlos.- (preocupado) Vas a resfriarte

Sebastián.- Bueno (aparta a Nina y se levanta) ahí os dejo a los dos solitos

Nina.- (a Sebastián) No Sebastián / estamos juntos los tres aunque no se lo crea (se vuelve a acercarse a él en actitud cariñosa) también le necesito a usted (lo besa en la comisura de los labios) la verdad Sebastián es que si prefiero tratarle de usted seguramente es porque me impone // (le ordena) vaya a buscarme el gran chal de su madre y envuélvame en él (*Sebastián lo hace*) (Sebastián vuelve con el chal y se lo coloca alrededor del cuerpo, se sientan en el diván) ¡Ay, me siento bien! /su madre también imponía

Carlos.- (Se dirige hacia la mesa y posa una mano en el respaldo de una silla) No tenía libro de cocina

Sebastián.- (junto a Nina) Tampoco escribía sus recetas

Carlos.- (Señala a su hermano) Él ha recuperado todos sus platos

Sebastián.- Por la noche me sentaba ahí sobre la alfombra

Carlos.- (pensativo mirando al sitio donde está Sebastián) Miraba cómo lo hacía

Nina.- (sigue en el diván pero su postura es más cómoda, pone los pies encima sujetándose las piernas) Para vosotros es una bonita manera de conservar su presencia pero... de vez en cuando podríamos inventarnos algo para nosotros tres

Carlos.- No sé si dejará que te acerques a sus cacerolas

Nina.- (se levanta del diván, mientras que dice sus palabras desaparece de escena) Las ratitas sabemos meternos por cualquier sitio

(Sale Nina)

Carlos.- (a Sebastián) Creo que la has ofendido

V.- EN EL CINE

(Sebastián entra en escena maleta en mano; Nina se encuentra detrás de la barra de la cocina junto a una jarra de agua y un vaso el cual va llenando mientras habla)

Nina.- Parece recién estrenada (bebe agua)

Sebastián.- Sí (poniendo la maleta en el suelo)

Nina.- (soltando el vaso de agua) En cualquier caso es una maleta muy bonita

Sebastián.- Mejor que sea así (hacia el tocadiscos, selecciona discos)

Nina.- ¿Qué lleva dentro? (entristecida)

Sebastián.- (sin mirarla) He alquilado un estudio en Levallois

Nina.- (se dirige al diván, enciende un cigarro) Parece ser que Levallois es muy bonito ¿está en la costa?

Sebastián.- (algunos discos seleccionados en la mano se dirige hacia la maleta, se pone de rodillas, la abre y los mete) Mi fábrica está muy cerca hace ya mucho tiempo que lo tenía pensado

Nina.- (conformista) Claro los viajes son agotadores

Sebastián.- Cuando llego a casa por la noche estoy rendido

Nina.- (fuma sin apartar la mirada de Sebastián) Sobre todo desde que tiene nuevas responsabilidades

Sebastián.- (cierra la maleta lentamente, y se va incorporando) Con tanta distancia no participo como debiera en la agrupación imprimir los panfletos distribuirlos eso sin hablar de las reuniones

Nina.- (mesita con lamparita, cenicero, apaga el cigarrillo, sarcásticamente) No sabía me daba la impresión de que tenía la cara de alguien que está pensando en el veraneo por eso creí

Sebastián.- (de pie, la mira) ¿Qué?

Nina.- (se incorpora, con las manos en la cintura) ¿No se estará inventando todo Sebastián?

(Entra Carlos)(Puerta de la calle, llaves en mano)

Carlos.- (sorprendido) ¿A dónde vas?

Nina.- (a Carlos, exagerando gestos) Sebastián se va acaba de explicármelo todo no intentes detenerlo

Carlos.- (incrédulo, a Sebastián) ¿Qué significa eso?

Nina.- (pasea por toda la habitación mientras gesticula exageradamente) Tiene razón / está convencido de que nos molesta y de que estamos mejor sin él /se pasa el santo día detrás de mí /ordenando lo que yo dejo tirado por las habitaciones eso sin contar que (señala a Carlos y a sí misma) tú y yo no tenemos intimidad /es un hombre (gesticula, cada cosa en su sitio) muy ordenado y con horario rígidos / ayer llegué tarde a cenar /Sebastián lo único que no funciona en su razonamiento es que yo no me sentiría tranquila si usted se marcha me voy con usted (determinante se dirige hacia la puerta que da a las habitaciones, los dos hermanos se quedan mirándola desconcertados después de su discurso; Nina se para en seco ante las palabras de Carlos)

Carlos.- (se dirige hacia la mesa, sonriendo, sarcásticamente, suelta las llaves) ¿Te vas con él? Me parece muy bien (se sienta en una silla)

Nina.- (se vuelve hacia ellos, se dirige hacia la maleta) Os daré de puente aéreo entre los dos /(a Sebastián) abra esta maleta (ella misma la pone en el suelo la abre; aparta los discos, los pone en el suelo, va cogiendo todo lo que está en su interior mientras habla) qué sorpresa las camisas lavadas y planchadas los pañuelos los jerséis los pijamas /la bolsa de aseo un poquito gastada deberá comprarse otra Sebastián (se incorpora con todo entre los brazos, se dirige hacia dentro) vamos a colocar cada cosa en su sitio y(hacia ellos, resuelta) después nos vamos al cine ¡hoy invito yo!/ no podemos estar siempre haciéndonos la puñeta! /esperadme un momento /voy a arreglarme (desaparece)

(Sale)
(Sebastián se dirige al diván, Carlos sigue sentado en la silla)

Carlos.- ¿Qué pasó por fin con el argelino?

Sebastián.- Nada todavía nada

Carlos.- Pero tendrás que largarlo

Sebastián.- El asunto aún no está resuelto

Carlos.- (hacia otro lado) Hace ya tres días que el jefe no me dirige la palabra /ni siquiera para embromarme

Sebastián.- (Se tiende, manos bajo la nuca) Lo único cierto es que el material se deteriora un poco pero al

contraestante le da igual /el argelino le importa un pito /es a mí al que quiere joder

Carlos.- Después de las broncas siempre nos reíamos

Sebastián.- Pero no tiene pruebas

Carlos.- (se levanta) Nina no se lo toma muy en serio pero seguro que está tramando algo

(Entra Nina) (Vestido abierto-cremallera o botones atrás-, zapatos de tacón en mano, maquillada, diferente peinado)

Nina.- (de espaldas a Carlos) ¿Quieres subirme la cremallera?

Carlos.- (le abrocha el vestido) ¿No es cierto Nina que al menos me echaba la bronca tres veces al día?

(Sebastián se incorpora; Nina imita con voz, gestos y miradas a su jefe; se vuelve hacia Carlos y se miran, Carlos la sigue con su parlamento; los dos a la vez; rompen en risas)

Nina.- Me cago en diosle Charlie te está durmiendo Charlie la siguiente me cago en la puta

Carlos.- Me cago en diosle Charlie las clientas haciendo cola y tú gilipollas de mierda mirando al tendido me cago en la puta

Sebastián.- (sorprendido) ¿Y dice eso delante de las clientas?

Nina.- (termina de recomponerse) Joder te lo dice al oído pero todo el mundo lo oye

Carlos.- (sentado en una de las sillas) Me cago en diosle Charlie contigo es el cuento de nunca acabar/ grandísimo gilipollas /no es de extrañar que perdamos la clientela ¡me cago en la puta!

Nina.- (con los zapatos en mano)
Fácilmente podrías hacer dos clientas más al día mamonazo de mierda ¿sí o no?(se pone los zapatos esperando respuesta)

Carlos.- (mirándola, se acerca, la coge por atrás) Sin embargo el último retoque es esencial

Nina.- Es por eso por lo que las clientas te prefieren a ti para que las peines ...(más melosa)

Carlos.- Aún así no es un mal tipo (Pone su barbilla en el cuello de Nina)

Nina.- (con sus manos en las muñecas de Carlos) Le gusta gastar bromas (se aparta)

Carlos.- (da un manotazo a Nina en el culo) Meterle mano a las chicas sólo por gastar bromas

(Nina va a buscar la chaqueta de Sebastián y la rebeca para Carlos)

Sebastián.- (en la cocina) Nosotros le explicamos a las jóvenes obreras que no deben tolerar ese tipo de bromas

Nina.- (llega con la chaqueta y la rebeca, ésta última la deja caer en el diván, se acerca a Sebastián) Eso es fácil de decir pero hay que atreverse si se trata del jefe

Sebastián.- (Nina le pone la chaqueta, él se deja llevar) Se les dice que lo denuncien al enlace sindical aunque es cierto que no son muchas las que se atreven de cualquier manera un jefe no tiene esa clase de derechos

Nina.- (se dirige al diván coge la rebeca de Carlos y se dirige hacia él

para ponérsela) Pero nosotras en la peluquería no tenemos enlaces ¿cómo quiere usted que nos opongamos?

Carlos.- (Nina le pone la rebeca, él se deja llevar) Eso forma parte de las condiciones normales de trabajo igual que para nosotros el que nos echen la bronca a troche y moche

Nina.- (va a buscar su bolso) Aún así realmente no es un mal tipo

Carlos.- (se va acercando a la salida) No pero seguro que está preparando alguna putada Nina no se lo cree mucho pero hace tres días que no me ha soltado ni un solo ¡me cago en la puta o un grandísimo gilipollas!

Sebastián.- (se recompone) Hay jefecillos que se permiten esas cosas nosotros nos oponemos

Nina.- (se cuelga el bolso y coge a los dos por el brazo) Pero nosotros ¿qué podemos hacer? ¿Nos vamos?

VI.- LAS CORTINAS

(Sebastián está seleccionando discos; Carlos da vueltas por la habitación con un cigarro en la mano)

Carlos.- (a Sebastián, lo señala con la misma mano del cigarro) Díselo tú

Sebastián.- (hacia los discos, sin mirarlo) Es mejor que se lo digas tú (deja los discos, va hacia la cocina)

Carlos.- (se vuelve hacia él, lo señala) Te teme más a ti

Sebastián.- (poniéndose el delantal que hay encima de la barra de la cocina) Sin embargo te pertenece a ti

Carlos.- (resignado) Ya no lo sé

Sebastián.- (detrás de la barra de la cocina cucharón en mano, se dirige a Carlos, énfasis en sus palabras) Tú la trajiste /Carlos/ te toca hacerlo a ti

Carlos.- (se va acercando a la barra de la cocina mientras habla) Ahora es de los dos (se apoya en la barra y le da fuerza a sus palabras) hagámoslo juntos quiero decir (se da la vuelta y se aleja) que podríamos hablarle los dos

Sebastián.- (rotundo) Pero siempre deberá empezar uno

Carlos.- (hacia otro lado) Nina eres mucho más joven que nosotros

Sebastián.- (lo mira) Sigue

Carlos.- (tono apesadumbrado) Tienes la vida entera por delante y y...nosotros (se vuelve hacia Sebastián) ya hemos consumido una buena parte de ella y /bueno ¡ya está bien!

Sebastián.- (desde la barra de la cocina, actitud incrédula ante las últimas palabras de Carlos) ¿Cómo que ya está bien?

Carlos.- (retoma tono apesadumbrado) Quiero decir que Sebastián y yo no estamos de acuerdo en que todo lo dejes manga por hombro/ (enfadado, molesto) ¡tú también podrías decir algo! ¿No?

Sebastián.- (muy serio) Sí bueno todo eso/ nuestro pasado/ nuestras costumbres nuestras personalidades...

Carlos.- (se vuelve con ímpetu) ¡Si no fueses tan egoísta!

Sebastián.- (le responde con el mismo tono) ¡Si tuviese un poco más de consideración con nuestra forma de vida!

Carlos.- (se enfada más por momentos, sube el tono de voz en la que se vislumbra también celos) Si no se hubiese interesado tanto por ti /la cosa habría funcionado: ella y yo en el primer piso /tú en la planta baja/ como antes/ sin cambios excepto para comer// evidentemente

Sebastián.- (sale de detrás de la barra con el delantal puesto, hacia Carlos sarcástico, irónico, enfadado) ¿Del tipo buenos días y aquí está el chico para todo?

Carlos.- (rotundo) Sabes muy bien lo que quiero decir

Sebastián.- (se sienta en una silla, se enciende un cigarro, el dedo índice acompaña a sus palabras) Ya te lo había advertido

Carlos.- (un poco crispado, celoso) ¡Si no la hubieras seguido como un perro desde el primer día!

Sebastián.- (se levanta, duramente) ¿Te has vuelto loco?

Carlos.- (templado) Digo lo que pienso

Sebastián.- (más tranquilo) Me he mantenido al margen como he podido

Carlos.- (emite una sonrisa burlona) Como has podido...

Sebastián.- (enlaza sus palabras con las de Carlos) No me dejaba en paz y tú la **gesto con las manos hacia delante)** azuzabas **(apaga el cigarro)**

Carlos.- (a Sebastián) ¡No nos íbamos a dar la espalda!

(Entra Nina) **(Muy energética, coloca unas llaves en el bolso)**

Nina.- (gesto) Hummm ¡qué olor! realmente te traspasa la nariz

Carlos.- Sebastián está preparando un saladillo de cerdo con coles

Nina.- (Sebastián sentado con las manos en la cabeza está) Un beso Sebastián y perdón por el retraso **(Sebastián se levanta y se dirige a la cocina muy serio)** **(ella muy alegre, entre risitas)** ¿Queréis saber de dónde vengo? **(Gesto con las manos)** No me lo digáis os traigo una sorpresa que es un bombazo ¿Sabéis lo que más echaba de menos en esta casa? ¡Una bañera! y la he encontrado **(afirma)**

Carlos.- (asombrado) ¿Qué? **(Sebastián sigue preparando la comida, como si no fuera con él, como si ignorara todo lo que ocurre alrededor, pensativo)**

Nina.- (entusiasmada) En un almacén de material de derribo y tiene patas como las de antes **(su tono cambia,**

preocupada, mira a Sebastián) ¿Le ocurre algo Sebastián?

Carlos.- Tiene problemas de conciencia

Nina.- (vuelve a su actitud entusiasta, se recrea en lo que dice mientras que no para de caminar por el salón) Y es grande/ aunque el esmalte está un poco desconchado

Carlos.- Ha despedido al argelino

Nina.- En el trabajo siempre hay problemas

Carlos.- (comedido) ¿Comemos ya Sebastián?

Sebastián.- (rotundo) No/ **(sale de la cocina)** antes hay que hablar con ella

Carlos.- (asiente) Está bien

Sebastián.- Nina

Nina.- ¡Ah! **(se sienta en el diván, los mira atentamente)** No tengo la intención de acoplarme **(las palabras de Sebastián y de Carlos se unirán como si fuera una sola réplica, los dos serán trascendentales)**

Sebastián.- (hacia ella, serio pero paternalista) Carlos no es el mismo desde que está usted aquí /se siente un poco alicaído hemos estado pensando y...

Carlos.- Es Sebastián el que piensa que nuestro modo de vida no funciona...

Sebastián.- No a mí no me molesta es Carlos el que no lo soporta

Carlos.- Yo no tengo problemas...

Nina.- (se levanta del diván) Los dos tenéis problemas y os voy a ayudar a resolverlos

(Tira de las cortinas, las hace una bola con ellas y las lanza hacia fuera –quizás hacia el público–)

(Los dos hermanos se quedan atónitos ante tal reacción)

Sebastián.- *(se anima, como si se tratara de un juego)* Las fundas de los cojines y del diván

Nina.- Las fundas también
(Quitan las fundas)

Carlos.- Y la lámpara

Sebastián.- *(más contento)* También está la habitación de mamá la cama es mayor puede quitar los cuadros viejos

Nina.- No en esa habitación no hay que cambiar nada

Sebastián.- Allí estaréis mejor

Nina.- O si no podríamos transformarla en cuarto de estar sin duda es la habitación más luminosa en lugar de dejarla tal y como está desocupada y con las contraventanas cerradas la vaciamos de todos los muebles y haré unos cojines ¡cientos de cojines!

Sebastián.- ¿No tenéis hambre?

Nina.- *(salta de contenta)* ¡Me muero de hambre!

Carlos.- *(va a buscar el mantel)*
¡A la mesa!

VII.- EL CAMPO LIBRE

(Terminando de comer)

Carlos.- ¿Te vas a quedar?

Nina.- (preocupada) Lo sé muy bien Carlos pero no nos vamos a ir al paro los dos

Sebastián.- (rotundo, con seguridad) Has caído en su trampa

Carlos.- (con la vista fija en la mesa) Es verdad y ahora tiene el campo libre

Nina.- (dirigiéndose a Carlos, le coge la mano derecha, se la aprieta como gesto de tranquilidad y seguridad) No dejaré que se burle de mí no te preocupes

Carlos.- (la mira, recrimina) Hasta ahora bien que te dejabas tomar el pelo y yo estaba contigo

Nina.- (le suelta la mano, sincera, paciente, calmada) Era tu presencia la que le daba ánimo

Carlos.- (enfadado, pega puñetazo en la mesa al mismo tiempo que se levanta) Esta vez no fue únicamente el tener la mano tonta //(se pone de espaldas a Nina y a Sebastián) nada más irse la última clienta se desabrochó la bragueta

Nina.- (serena, resuelta) Me cogió la mano y la llevó donde todos sabemos pero yo me resistí

Carlos.- (volviéndose hacia ella) ¡Me llamaste! (va hacia la mesita que hay al lado del sillón, coge un cigarro y lo enciende)

Nina.- (rotunda) Me equivoqué

Sebastián.- (en actitud relajada) Pero eso se puede denunciar en la Magistratura de Trabajo incluso en cualquier tribunal

Carlos.- (hacia Sebastián) Intenta probarlo (mira hacia el proscenio)

Sebastián.- Las otras dos compañeras estaban allí

Carlos.- (se vuelve) Y crees que van a declarar como testigos

Nina.- (jugando con la migas de pan que hay en la mesa) Carlos le golpeó y le tumbó / la jefa empezó a chillar

Sebastián.- (Se levanta quitando la mesa) No tenías que haberle puesto las manos encima (idas y venidas desde la mesa hacia la barra de la cocina)

Carlos.- (hacia el diván) Bueno estas cosas no se piensan ahora podrá contratar un joven ahorrándose el treinta por ciento del sueldo (se echa sobre el diván)

Nina.- (Se levanta) Fuimos poco pícaros tenía que haberle dejado seguir

Carlos.- (se incorpora) ¿Y luego?

Nina.- (desde la silla, recogiendo lo que queda en la mesa) Le hubiera hecho una pajilla y ya está

Sebastián.- (gesticula con las manos) ¡Vaya por dios!

Nina.- Mientras que ahora....

Sebastián.- (a Carlos) Entonces ¿te ha despedido?

Carlos.- (desde el diván) Y sin indemnización (se vuelve a echar) por falta grave

Sebastián.- (desde la cocina)

Después de veintiún años

Carlos.- (se incorpora, apaga el cigarro) Los cargos agresión brutal al empresario

Sebastián.- En Magistratura lo condenan a él (se acerca a Sebastián)

Carlos.- (se levanta) Ya y entretanto

Sebastián.- (le acaricia el pelo alborotándose) No hay mal que por bien no venga Carlos eres un buen profesional y (gesto cariñoso y de apoyo apretándole el hombro derecho) fácilmente encontrarás una empresa en la que puedas trabajar con dignidad

Carlos.- (se desquita enfadado y desaparece de escena) Es como si me estuviera hablando mamá

VIII.- LA BAÑERA

(Nina y Carlos transportan la bañera, la arrastran desde la entrada a la casa hasta colocarla en medio del salón. Mientras, Sebastián está en el diván leyendo el periódico totalmente indiferente a lo que ocurre)

Nina.- (mirándola) Es muy bonita

Sebastián.- (dirigiéndose a Nina) Es antigua

Carlos.- (con manos en la cintura) ¿Y cómo vamos a llenarla?

Nina.- (acariciando la bañera a lo largo) Con alguna jarra o con cubos

Sebastián.- (como si no fuera con él sigue leyendo y pasando las hojas del periódico) En la habitación de mamá hay un jarrón grande debajo del tocador

Carlos.- (preocupado, le sigue el juego a Nina) ¿Y para vaciarla?

Nina.- No he pensado en ello/ Sebastián que es un manitas podrá instalar/nos un de/sa/güe (divide sílabas dirigiéndose a Sebastián irónicamente)

Sebastián.- (se levanta del diván, suelta el periódico) ¿Dónde vamos a colocarla?

Nina.- La dejamos aquí (señala el centro de la alfombra) (Sebastián se vuelve a sentar incrédulo ante lo que está oyendo. Retoma la lectura del periódico)

Carlos.- (sorprendido) ¿En medio de la habitación?

Nina.- (rodeándola, danzando...) Una bañera necesita espacio libre a su alrededor para poder circular

Carlos.- (mirando a su alrededor) Normalmente se colocan contra la pared

Nina.- La nuestra se pondrá como yo digo (énfasis en las dos últimas palabras, ríe)

(Se disponen a llenar la bañera: Carlos viene con una cubeta y Nina con una jarra de la habitación de la madre)

(Van y vienen llenando la bañera)

Carlos.- ¿Qué le dice a mis clientas?

Nina.- No sé

Carlos.- ¿Cómo que no sabes? (sorprendido) ¿No preguntan?

Nina.- Les dice que las cosas ya no iban bien

Carlos.- (se queda inmóvil) ¿Qué es lo que no iba bien?

Nina.- Es la jefa la que ha inventado la historia que hay que contarles pero no hablemos de eso ahora Carlos (soltando la jarra en el suelo) ya te lo contaré mañana /hoy quisiera... (Hacia él contorneándose)

Carlos.- (increpa) ¿Qué?

Nina.- Que estemos alegres (se va acercando a él acariciándose hasta la cintura)

Carlos.- (cariñoso) Cuéntame esa historia

Nina.- (cogiéndose a su cuello) Vale/ es que Carlos/ bueno ya sabe usted señora se había aficionado un poco a la bebida (se va apartando de él. Carlos muestra un rostro de sorpresa e incredulidad ante lo que oye) y un peluquero no debe tener mal aliento... (Se va a por toallas al cuarto de baño, es

decir, desaparece por unos instantes del salón)
(Mientras Carlos se queda atónito y se acerca a la barra de la cocina donde suelta, enfadado y de un golpe la jarra)

Carlos.- ¿Ese cabronazo va contando eso de mí (apuntando a su pecho)?

Nina.- Es ella la que lo dice (vuelve con las toallas)

Carlos.- ¿Y los demás se callan? (incrédulo y subiendo el tono de voz) (Sebastián que estaba absorto en su lectura parece sorprendido por lo que se está desarrollando y pone atención a lo que se dice)

Nina.- En boca cerrada no entran moscas incluso mis dos compañeras/ créeme que el ambiente no ha mejorado pero hay clientas que se dan media vuelta y que no quieren que las peine nadie si no estás tú... (Coloca las toallas cerca de la bañera, encima de un taburete que ha traído al salón: Se dirige otra vez al baño, trae sales o jabón, dos esponjas grandes, va y viene preparándolo todo)

Carlos.- (enfadado indignado, va de un lado para otro) Lo voy a joder vivo

Sebastián.- (soltando el periódico) Ya iréis a Magistratura

Carlos.- (se para se dirige a Sebastián) No creo en la justicia lo voy a dejar seco (sigue de un lado para otro)

Sebastián.- Tampoco hay que decir una bobada detrás de otra (dirigiéndose a Carlos, intentando convencerlo)

Nina.- (muy contenta, toca el agua) Bueno ya está preparado el baño

Carlos.- (más tranquilo, cerca de la bañera) Pidamos la vez

Sebastián.- Yo no (rotundo, se levanta del diván y va hacia los discos con la intención de poner alguno)

Nina.- (mezcla de ironía e incredulidad) ¿Tú no?

Sebastián.- No nunca (mantiene su rotundidad)

Nina.- Nos vamos a bañar los tres juntos (más rotunda aún que Sebastián y no admitiendo discusión alguna) // (se quita los zapatos) tu sustituto ya ha empezado esta mañana es un macarroni

Sebastián.- (pone un disco y se dirige a ella) Yo no

Nina.- (lo retiene) Claro que sí

Sebastián.- (intenta desembarazarse de Nina) Os dejo

Nina.- Te voy a desnudar (con seguridad comienza el ritual, él se deja hacer, se queda inmóvil)

Carlos.- Y encima un extranjero (se dirige al diván, coge un cigarro y lo enciende, se va a mantener de pie fumando y acercándose de vez en cuando a la mesita donde se encuentra el cenicero)

Nina.- (sigue desnudando a Sebastián) Charlatán como él solo y tan canijo y enclenque que parece un polichinela

Sebastián.- (dejándose desnudar) Italia es la cuna de la peluquería

(Sebastián se mete en la bañera lentamente)

Nina.- (imitando el acento y los ademanes) Gino me chiamo Gino soy napolitano/ te hace un corte en cinco minutos y la vieja se queda flipada (exagera) y van pasando todas/ la primera fue la hija de la señora Bossard/ la rubia esa grandota (exagera) que lleva flequillo ya sabes esa que siempre pide que se lo recorten/ bueno pues le ha recortado medio centímetro de más por los lados pero ella... (Cambia de tono, a Carlos) ¿No te desnudas?

Carlos.- (apagando el cigarrillo y enfadado) No tengo el cuerpo yo para verbenas

Nina.- Entonces desnúdame (la desnuda) (le desabrocha el vestido mientras que ella se sujeta el pelo con una pinza) sabes..., Sebastián, Carlos se va a quedar mirándonos y tal vez le entren ganas/ (ella se termina de quitar el sujetador y las bragas) el mayor placer que conozco es darse un baño (se va introduciendo en el agua) si uno se lo da bien

Carlos.- (ingenuo) No veo a dónde quieres ir a parar

Nina.- (disfrutando del momento único para ella, mojando su cuerpo con una esponja) A ningún sitio sólo es darse un placer no tenéis ni idea

Sebastián.- (en la bañera completamente estático) A mí no me dice gran cosa

Nina.- Todo se aprende en la vida no digo que la primera vez funcione / () después le tocó la vez a la señora Barberat/ una de tus clientas más antiguas (sigue mojándose y comienza a mojar a Sebastián lentamente, es todo un ritual)

Carlos.- Una de las primeras (se agacha por detrás de Nina y le moja la espalda)

Nina.- En efecto (siente el placer del baño, del agua cayendo por su espalda)

(Nina comienza frotar a Sebastián que sigue como inmobilizado, mientras Carlos hace pausas en la acción de frotar a Nina, cuando habla)

Carlos.- Recuerdo que cuando yo estaba empezando me hablaba continuamente de su divorcio quería a toda costa que yo le dijera si tenía que divorciarse o no

Nina.- Y a una clienta no hay que decirle nunca que ese es su problema

Carlos.- No nunca y eso que ya era una señora mayor y yo un chiquillo su marido le golpeaba/ me comprende usted me decía

()

Nina.- (imita a la clienta) ¿Me comprende usted?

Carlos.- Ya sabe es una cuestión de piel tenía un pelo estupendo

Nina.- Incluso blanco/ como lo tiene ahora/ es estupendo

Carlos.- Siempre pedía un moldeado/ (cambia el tono de voz imitando a la clienta) ya sabe es un hombre que de joven sufrió mucho que nunca consiguió liberarse de una madre posesiva (deja de frotar a Nina, se incorpora, se seca las manos)

Sebastián.- ¿Se divorció? (se prepara para salir, de espaldas al proscenio, de pie en la bañera, coge la toalla y se la coloca por la cintura, sale)

Carlos.- No le bastaba con hablar del tema una decena de años más tarde murió de cáncer de laringe fumaba sin parar odiaba el humo (se desnuda; se mete en la bañera,

lava a Nina) (Nina se coloca de espaldas a Carlos, cogiéndose las rodillas, en postura fetal, para que le frote la espalda) ¿no preguntó por mí?

(Sebastián se ha secado un poco con la toalla aún en su cintura se acerca a la mesita que hay al lado del diván, coge un pitillo lo enciende, se tumba placentemente)

Nina.- Naturalmente *(la mejilla sobre las rodillas)*

Carlos.- ¿Te hago daño?

Nina.- Frótame la espalda *(actitud placentera, excitante)* sí más fuerte

Carlos.- Esta mañana he ido a la oficina del paro

Sebastián.- *(tumbado en la diván fuma)* En la fábrica hay algunos italianos/ enseguida se hacen especialistas e incluso buenos profesionales

Nina.- *(se incorpora un poco)* Después le tocó el turno a la señorita Colin

Sebastián.- Es una gente muy despierta y emprendedora

Nina.- *(Carlos le pasa la esponja, se rotan, esta vez Nina frente a la espalda de Carlos y este en posición fetal)* ¿Y tenéis muchos portugueses?

Carlos.- En la oficina del paro me las he tenido que ver con una tía que tenía el pelo rizado eran dos las que me preguntaban/ la otra era una abuela cegata y coja para más señas

Nina.- *(extrañada de haber descubierto algo, sigue frotándole la espalda)* ¿Cuándo estuviste?

Carlos.- Ya te he dicho que esta mañana *(Nina deja de frotarlo y sale de la bañera, de espaldas al proscenio coge una toalla y se envuelve en ella)* no les ha hecho mucha gracia cuando les he dicho en qué trabajaba

Nina.- *(Secándose y recogiendo su ropa)* ¿Por qué?

(Sebastián se incorpora en el diván y apaga el cigarrillo)

Carlos.- Hay mucho paro *(comienza a incorporarse de la bañera)* me han hecho rellenar un montón de instancias*(de espaldas al proscenio, coge una toalla y la lía a su cintura)* querían saber si me interesaría reciclarme en la metalurgia// *(va saliendo de la bañera)* reflexione/ le podemos enviar para que haga un cursillo de tres meses con los gastos pagados en Poitiers

IX.- LA PARTIDA DE CARTAS

(Sentados en la alfombra)

(Sebastián, con la cabeza ensangrentada, deja que Nina le limpie la herida y le practique una cura)

Sebastián.- Te manejas muy bien

(Intenta curarlo arrodillada en la alfombra)

Nina.- (pensativa) Enfermera /ese era mi sueño/ estuve en la Escuela de Enfermería durante un curso// ¿te estaba esperando?

Sebastián.- Sí a la salida de la fábrica (gesto de dolor)

Nina.- (trajina con el botiquín y la herida) Como chica de peluquería se gana una miseria pero con las propinas compensa un poco más

Sebastián.- (contemplándola) Sigues teniendo mano

Nina.- (se detiene, sigue como si no fuera con ella) ¿Y te agredió directamente?

Sebastián.- No quería hablar

Nina.- Tú tampoco eres muy hablador (sonríe)

Sebastián.- Caminamos un rato juntos yo llevaba (gesticula) la bici de la mano

Nina.- (lo sujeta, sobre todo de la cabeza) Tranquilo vas a volver a desmayarte
(Ella lo escuchará atentamente, mirándolo)

(Sebastián no sólo está herido físicamente sino moralmente)

Sebastián.- Iba a mi lado charlábamos tranquilamente /Tahar! oye! /le dije/ no tenía elección y por otra parte sabía que querías volverte a Argelia /entonces/ ¡qué más da dos meses antes o después! //lo entiendo// me dijo /tiene a su mujer y a los hijos allá/ oye!/ le dije/ ese asunto del desperdicio de material ignoro si eres tú o no/ quiero creer que tú no eres/ lo entiendo me dijo dos veces /me repitió... lo entiendo y luego/ sentí el (gesticula) puñetazo que me alcanzaba// me fastidiaba por la bicicleta/ cuando pude reincorporarme ya no había nadie//(aquí se siente mal moralmente) Tahar era un tipo tranquilo/ poco hablador/ un número uno técnicamente /cuando estaba en la cadena nunca había que intervenir (al terminar Sebastián su intervención, Nina sigue mirándole, afectada por cada una de las palabras de éste, callada, pensativa, interviene)

Nina.- Y Carlos sin volver (enojada por la tardanza de Carlos)

Sebastián.- Por la noches vuelve más tarde y más pea (bebido, borracho)

(Sebastián se va incorporando lentamente ayudado por Nina)

Nina.- ¿Y has vuelto en bici desde la fábrica en este estado?

Sebastián.- Tahar/ tú militas sindicalmente/ tienes que entenderlo/ no ha sido una decisión a la ligera de los camaradas

(Nina lo dirige al diván)

Nina.- Te hubiera podido dar un patatús y que te hubieran atropellado

Sebastián.- No tenía el más mínimo interés

(Le ayuda a sentarse)

Nina.- No pero...

Sebastián.- Estaba decidido a llegar a casa

(Le ayuda a tumbarse)

Nina.- En esos casos (se pone un poco seria) se entra en la primera farmacia

Sebastián.- En esos casos no precisamente

Nina.- Eres rarito eh! Sebastián

Sebastián.- El farmacéutico llama a la policía (se resiente de sus heridas) te llevan a urgencias /te interrogan /levantan un atestado/ te piden que interpongas una denuncia // ¡ya es bastante lo que pasó!

Nina.- ¿En tu cabeza? (va hacia la barra de la cocina, coge una bolsa con judías, un cuchillo y una fuente honda. Se sienta en el suelo al lado de Sebastián, se dispone a partir las judías)

Sebastián.- En la realidad

(XXXXXXXXXXXXXXXXXX)

Carlos.- (bastante ebrio y dando tumbos no exagerados. Su voz también denota que está bebido. Va hacia Nina) Cincuenta francos pásame cincuenta francos necesito cincuenta francos

Nina.- (ella sonríe, muestra su rostro rogando su saludo) Dame un beso (Nina suelta lo que tiene entre manos y se levanta dirigiéndose a Carlos)

Carlos.- (la señala con el dedo índice) Cincuenta francos

Nina.- (cerca de él y cariñosa) ¿No me besas?

Carlos.- Un borracho no besa a las señoras los borrachos tenemos mal aliento (en este momento abre la boca y echa el aliento a Nina, en gesto gracioso) cincuenta francos o veinte

Nina.- Bésame (lo besa y lo acompaña hacia el diván) y acompañanos, estoy limpiando las judías

Carlos.- (asombrado viendo el aspecto de Sebastián, lo mira) ¿Qué ocurre?

Nina.- (acomoda a Carlos en el diván, logra sentarlo. Éste no aparta la mirada de su hermano, se deja llevar. Nina vuelve a sentarse con sus judías) Ha sido un poco cómico/ Sebastián ha abierto la puerta de la calle y se ha desplomado a mis pies/ ¡ya ves he hecho progresos con Sebastián! ¡me deja ayudarlo! ¡limpio sus judías verdes!

Carlos.- (con voz mucho más tenue. No entiende muy bien) Veinte francos (Se levanta)

Nina.- ¿Te vas? (deja las judías, amago de levantarse)

Carlos.- (contesta a Nina dirigiéndose a la puerta) Estoy a mitad de una partida de cartas

Nina.- (se levanta rápidamente, intenta retenerlo) Quédate te necesitamos

Sebastián.- (intenta incorporarse, gesticula con un brazo) Deja que se vaya

Nina.- (vuelve a intentar retenerlo, se coloca delante de él) No sólo por las judías

Carlos.- (se vuelve) Para las judías no contéis conmigo

(Nina lo agarra lo sienta en una silla y le quita la cazadora,...)

Nina.- (quitándole los zapatos) El argelino aquel al que despidió le ha zurrado

Carlos.- ¿Y a qué esperan para largar a su país (con desprecio, alzando la voz, gesticulando y levantándose) a todos esos moros de mierda?

Sebastián.- (sentado en el diván y con las manos en la cabeza) No quiero verlo ni en pintura ¡que se largue! (con gesto de dolor y a la vez gesticulando con el brazo la acción de “largarse”) ¡vuélvete al bar!

(Nina mira a Sebastián sin poder creer lo que dice)

Carlos.- (enfadado, reacciona. Se vuelve a levantar y descalzo se dirige a Sebastián con voz subida de tono) ¿No puedo estar en mi propia casa?

Sebastián.- (gesto con el brazo, le grita a Nina) ¡¡Dale sus veinte francos!!

Carlos.- (vuelve a la silla. Nina lo acompaña) Unos vagos y unos degenerados que están apestando nuestra /querida/ patria eso es lo que son

Sebastián.- (manos en el rostro) Dáselos

(Nina va a la cocina y coge una cubeta o una jarra de agua)

Carlos.- (va hacia el centro de la alfombra, grita y gesticula) Los auténticos franceses ya no podemos vivir en nuestro país nos han robado el trabajo (...) ni siquiera la oficina de empleo te consigue un trabajo de

peluquero// (cae de rodillas en la alfombra mirando al proscenio) en el bar/ ahí es donde se consiguen los enchufes// tal vez haya algo en la calle Henri-Barbusse (Nina derrama el agua por su cabeza, seria. En ese momento Carlos va bajando la voz sin dejar de hablar. Nina desaparece de escena dejando la jarra o el cubo en el suelo o mesa depende posibilidades de salida) en la esquina con la Av. de Víctor Hugo/ mañana me voy a pasear el culo por ahí

X.- EL DESPERTAR

(La siguiente acotación es perfectamente variable debido a que la dramaturgia se ha hecho en base a cómo concibo yo la escena, por ello no es definitivo)

(Un colchón de matrimonio y uno pequeño. En el de matrimonio vemos a Carlos y a Nina; en el pequeño a Sebastián, los dos colchones unidos)

(En cuanto a la disposición, sería conveniente que apareciera en el siguiente orden: Sebastián en la cama pequeña; Nina en la grande a la izquierda de Sebastián y por último Carlos al lado de Nina también en la grande –Seb. Ni+Car.-

En cuanto a la ropa: los chicos llevarán boxer (Sebastián), camisola (Nina) y slip (Carlos)
Debería haber ropa tirada por el suelo)

Sebastián.- ¿Has dormido bien? (se incorpora un poco)

Carlos.- Muy bien (se estira) ¿y tú?

Nina.- De maravilla (besa a Carlos, se vuelve hacia Sebastián y se acurruca)¿y tú Sebastián?

Sebastián.- Muy bien hoy es mi último día de baja (se estira)

Carlos.- Quizás sea el mío también/ (mira hacia el techo con las manos detrás de la nuca) hoy lo deciden a mediodía

Sebastián.- (apesadumbrado)
Mañana me reincorporo

Nina.- (se coloca por debajo de las sábanas, en medio de los dos, coge la cabeza de Carlos y a Sebastián lo rodea por el cuello, se los acerca:

Maternal, cariñosa) Mis dos pajaritos van ahuecar el ala

Carlos.- En cualquier caso hay posibilidades (sonríe)

Sebastián.- (asienta) Todo irá bien Carlos

Nina.- Bueno al final va a tener gracia...(contenta)

Carlos.- Nina /¡es la hora!

Nina.- (reiterativa) ¡Levántate Nina!
¡Levántate! (entre risas y cosquillas, se alborota el pelo entre las sábanas) pero vosotros os quedáis tan calentitos y tan a gusto en la cama

Sebastián.- (más serio se incorpora en la cama; Carlos se queda mirando hacia el techo después de las risas, con la sábana cogida entre sus manos; Nina en la cama boca abajo) Mañana a las siete Leduc cruzando sus manitas regordetas (hace el gesto) a la espalda hará que retomemos la conversación en el punto en que la dejamos/ Pélissier! le ruego que se muestre más firme con sus hombres /hay mucha relajación en esta sección Pélissier! (entretanto Nina se va levantando, xxx se viste, 1º se quitará la camisola, buscará y se pondrá el sujetador; 2º busca y decide vestido?; 3º coge un foulard, una vez cree haber terminado, hace un gesto hacia el trasero (AH! Las bragas), se mira debajo del vestido, las busca por todos sitios mientras Sebastián no deja de hablar –cuando reproduce las palabras de su jefe lo imita- y su hermano no cesa de escucharlo) perdóneme pero ...hemos alcanzado un 12% más en la tasa de producción ¿cierto o no?/ Si controlase a sus hombres Pélissier habría alcanzado más del 12% //¡no ejerce la autoridad debida sobre sus hombres! (Carlos se apoya en la almohada sobre un codo mirando a Sebastián)//le pedí que me dijese cómo se medía la autoridad debida/ basta con pasearse por el taller/ me dijo /sus hombres

son los que hacen más descansos para charlar// (Carlos se incorpora medio cuerpo por la sábana, se sienta en la cama) la autoridad se mide por la cantidad y la calidad de la producción/ le dije /mi sección consigue los mejores resultados de toda la fábrica/ ¡por supuesto! dijo/ dispone de la mejor maquinaria// si tengo la mejor maquinaria /le dije /tal vez se deba a que es la que está mejor regulada

Nina.- (rebusca) Carlos/ (esperará respuesta) mis bragas

Carlos.- (la mira y señala el lugar) Las dejaste a los pies de la cama

Nina.- (las encuentra, se recompone) ¿Estoy guapa?

Carlos.- (Carlos la mira rápidamente y asiente con la cabeza) ¿Quién es ese tal Leduc?

Nina.- (de un lado para otro, coge el bolso) El encargado (mira dentro del bolso, lo mira, lo remira, sale, entra...)

Sebastián.- (comienza a levantarse mientras habla) Un antiguo sindicalista/ fue él quien fundó la primera célula del partido (se sienta en la cama y se queda mirando hacia un lado) /lo ascendieron y me hizo despedir a Tahar /pensaba que no me atrevería// (se vuelve hacia el proscenio) cuando se enteró de que lo había hecho no le sentó muy bien/ creía que me tenía dominado (sonríe, comienza a vestirse)

Carlos.- (se incorpora) Ahora te van a obligar a despedir a uno o dos tipos (se levanta) /después te nombrarán jefe del taller (vestiéndose) te estás labrando un porvenir brillante ¿no es cierto Nina?

Nina.- (escoge sus zapatos, se los pone, recogiendo algunas cosas) ¿Y si os dijese que entre los dos ya me tenéis aburrida?

Carlos.- (sigue vistiéndose, se pone calcetines y zapatos sentado en la cama) En mi caso /por el contrario/ buscan a un joven con uno o dos años de experiencia/tal vez me contraten// tendré que aceptar el salario que ellos quieran / (sonríe) es como retroceder veinte años

(Sale Nina) (Se oye una puerta)

Sebastián.- Se ha ido sin despedirse (casi vestido sin zapatos)

Carlos.- (bostezando) Iba a llegar tarde (se dirige hacia el salón)

Sebastián.- (se dirige hacia la cocina) Hay algo que no funciona

Carlos.- (a Sebastián) Hace quince días que no pruebo ni una gota de alcohol / ¿se acabó! te jure que se acabó

Sebastián.- Lo sé (prepara el café)/ pero el asunto no tiene nada que ver contigo/ es con los dos

Carlos.- (sentado en el diván y pensativo) ¿En qué nos hemos equivocado?

Sebastián.- (sacando dos tazas) No hemos querido saberlo

Carlos.- (a Sebastián) ¿Qué dices?

Sebastián.- No lo sé (sonríe, no le da importancia)

XI.- LA PARTIDA

(Una maleta abierta en medio del salón, Sebastián fumando un cigarro sentado en el diván, los codos apoyados sobre las rodillas. Nina va y viene haciendo la maleta. Carlos acaba de llegar de la calle, sorprendido al ver la escena que se desarrolla, con el abrigo puesto y las llaves en la mano.)

Carlos.- (muy sorprendido) ¡Pero si es tu maleta está nueva!

Sebastián.- (sigue fumando mirando al proscenio al mismo tiempo que le contesta a Carlos) Quería que se la prestase/ le he dicho que podía quedársela

Nina.- (llega al salón con ropa en la mano, se para al ver a Carlos, lo mira, prosigue haciendo la maleta mientras da órdenes) Carlos/ mis blusas están en el cajón de arriba/ Sebastián/ mis camisetas de manga corta

Carlos.- (incrédulo, asombrado se deja caer en una silla) (rotundo) No te creo

(Sebastián, suelta el cigarro, sale de la habitación y va a por sus camisetas)

Nina.- (va de un lado a otro mientras habla, de vez en cuando se para y se recrea en sus palabras) ¿No me crees? Voy a presentároslo/ es cinco años más joven que yo/ ¡es un bebé! ¡Es guapísimo! /no habla francés/ Carlos mis jerséis

Carlos.- (sereno)¿Pero qué le ves?

Nina.- (se detiene gesticula) No se puede explicar

Sebastián.- (le da sus camisetas) ¿De dónde ha salido?

Nina.- (sin importancia) De Checoslovaquia es un refugiado

Sebastián.- Entonces ¿no tiene trabajo?

Carlos.- (levantándose de la silla) Se lo está inventando (sonríe, va hacia el diván incrédulo)

Nina.- (mirando a Carlos) En absoluto (con tristeza, se acerca a Carlos y le acaricia el pelo) os quiero tiernamente

Sebastián.- (directo)¿Volverás?

Nina.- No creo// (frente a la maleta repasa todo lo que lleva) todos mis zapatos/ mis cuatro pares de zapatos/ mis botas// pero os haré alguna visita// mis zapatillas

Carlos.- (enfadado. Tono de voz alto) No aguanto más

Nina.- (manos en jarra, a Carlos)¿Qué es lo que no aguantas más?(Carlos coge la maleta por el asa, la lanza y todo lo que hay dentro se desparrama por la habitación. Nina se deja caer en el diván y cierra los ojos, respira hondo, deja transcurrir un tiempo, luego se levanta mira hacia la maleta y sonríe) ¿Sabéis una cosa? La verdad es que lo había hecho mal primero los zapatos después los jerséis y la ropa interior (recoge con tranquilidad todas las prendas desparramadas y vuelve a rehacer la maleta) //y hasta que no obtenga el permiso de residencia.../ ¡pero no es grave! el viejo me ha hecho una buena subida de sueldo (deja la maleta cerrada en el suelo)

(Sebastián se dirige a la cocina, mira a Nina fijamente, se echa un café, azúcar, bebe lentamente... mirando la escena que se desarrolla ante sus ojos)

Carlos.- (la agrede con la mirada)
¿Te has enrollado con él?

(Carlos la seguirá mirando con atención mientras habla)

Nina.- Todo lo contrario/ (se pasea lentamente por la habitación) las manos las tiene más quietas que nunca// un 25% de aumento// me costó mucho conservar una actitud seria/ (a Carlos) me llamó para decirme solemnemente que me nombraba primera oficiala/ yo le dije/ (desvía la mirada) pero señor Fretton no debería hacer eso/ últimamente cada vez hay menos trabajo// precisamente Nina/ me dijo/(vuelve a mirar a Carlos) quiero que me ayudes a remontar la peluquería/ vamos a renovar todo y (con intensidad) tú tienes buen gusto

Carlos.- Demasiado tarde/ ya la jodió (vuelve la mirada hacia otro lado, enfadado)

Nina.- (mira a Sebastián de reojo y se dirige al baño mientras habla) Mi frasco de agua de lavanda Sebastián /me lo iba a dejar

Carlos.- (aún está que no se lo cree, se pasea por el salón lentamente)
Tendrá que recuperar cincuenta años

Nina.- (vuelve con el frasco en la mano) En el armarito de las medicinas y los frascos del esmalte de uñas me dejo todo

Carlos.- (incrédulo) Y con su mentalidad

(Sebastián se dirige al diván, enciende un cigarrillo, hace como que pasa del tema)

Nina.- Pero si le puedo influir porque es cierto (segura de lo que dice, haciéndose valer) tengo la cabeza llena de ideas

Carlos.- (a Sebastián, furioso, indignado por todo) A ti todo te da igual Sebastián (señala a Nina, con la misma actitud hasta el final de sus palabras) nos deja tirados y tú sin decir nada// yo después de dos meses saco tanto como ganaba con el viejo después de veintiún años/ (baja el tono de voz, mira hacia otro lado, sin dirección fija) lo que hacemos es repartir todas las propinas y además es otro tipo de clientela

Nina.- (se pone abrigo, chaqueta, coge su bolso y la maleta) Sin hablar de tus antiguas clientas que te han reencontrado Carlos/ (con rotundidad) eso es lo que le he explicado al viejo y es eso lo que le ha hecho cambiar// bueno hasta la vista

Sebastián.- Adiós (la mira ensimismado)

Nina.- (mirando a Carlos sonriendo)
Arrivederci Carlos

Carlos.- Vale adiós (ni la mira, la ignora) (Nina cambia la actitud en su rostro, se va con paso firme pero triste por la respuesta de Carlos)

XII.- LA VISITA

(Sebastián está terminando de poner un plástico en el diván, lleva un mono manchado de pintura; no está la alfombra ni la lámpara, aunque sí el tocadiscos abierto, suena música de la época. Las sillas encima de la mesa... Carlos, con un delantal puesto, prepara la cena detrás de la barra de cocina. Llamam a la puerta, Sebastián va a abrir entra con Nina que zarandea el paraguas. Sebastián se queda detrás de ella, Nina se dirige hacia Carlos y lo besa en la frente)

Nina.- (olfateando lo que cocina Carlos) ¿Has hecho tú el puré?

Carlos.- Salchichas con puré de patatas no tiene ningún secreto si el puré lo haces de sobre (remueve la cacerola)

Nina.- Otro beso Sebastián

Sebastián.- ¿Estás bien? (le coge el impermeable)

Carlos.- (sigue hablando desde la cocina) No tiene tiempo de nada ahora vuelve muy tarde por la noche

Nina.- (suelta el bolso donde pilla y echa un vistazo a la habitación) Estáis reformando la casa/ ¡qué revolución!

Carlos.- Casi todas las noches tiene reuniones pero el domingo (con las manos en la barra de la cocina) es él quien cocina/ deberías venir un domingo

Nina.- (se sienta en un extremo del diván, se coge las rodillas con las manos) Los domingos nos vamos en tren

Carlos.- ¿Con tu refugiado? (suelta la cacerola y coge un paño de cocina)

Nina.- (se levanta hacia el proscenio, acompaña sus palabras de gestos que ejemplifican sus palabras) Pinta paisajes con unos personajes aterradores/ pinta casas que estallan y cosas así

Sebastián.- ¿Es artista? (hacia el tocadiscos, quita la música y lo cierra)

Nina.- (con entusiasmo) Y el interior de los trenes// es un disidente que se fugó de los campos de refugiados

Sebastián.- (hacia la cocina para coger el mantel, van a poner la mesa) ¿Pinta en el tren?

Nina.- Pinta el interior de los vagones de los trenes (hacia la mesa y va quitando las sillas que están encima de ésta, ayuda a Sebastián a poner la mesa) pinta trenes que parecen mujeres y animales que parecen trenes// (entusiasmada) me he comprado una máquina de fotos y mientras él pinta yo hago fotos/ le saco fotos a todo/ él me ha enseñado a ver (serena y sonriente, voz dulce, pensando en él)

Sebastián.- (idas y venidas a la cocina llevando cosas a la mesa) (dulce, muy dulce y melancólico) Igual que tú nos enseñaste a ver las cosas con ojos nuevos

Nina.- (hacia él, burlona) Pero tú no quisiste enseñarme ni la más mínima receta

Sebastián.- Sí habría que volver a empezar y además hubo aquel conflicto... (Se detiene pensativo)

Carlos.- (terminando en la cocina. A Nina) La dirección estaba esperando el momento/ tuvo que elegir y se unió a los huelguistas/ de hecho llegó a ser uno de los líderes del movimiento// después la dirección intentó cambiarle de destino él se negó y se produjo

un movimiento de solidaridad que estuvo a punto de terminar en una nueva huelga// (pone la cacerola en la barra de la cocina. Nina se acerca a la barra) la dirección se lo tragó y ahora Leduc le deja tranquilo

Nina.- Hasta la próxima ocasión (mete el dedo en el puré)

Sebastián.- (poniendo la mesa) No ahora las cosas han cambiado

Nina.- (se chupa el dedo) Esta bueno este puré

Carlos.- (con una cuchara de servir en la mano que introduce en la cacerola) Le he añadido una cucharita de nata

Nina.- (sorprendida, entre irónica y burlona, pero cariñosa) ¡No me digas! ¡no me lo puedo creer!

Sebastián.- (sonriente, con una botella de vino hacia la mesa) Es que por primera vez a Carlos se le reconoce lo que vale

Carlos.- (a Nina, ella lo escuchará atentamente) En esta peluquería el trabajador puede entregarse a fondo/ es un nuevo estilo de peluquería/ uno puede inventar cosas y el tiempo no cuenta/ puedes quedarte con una clienta media jornada si está justificado

Sebastián.- (se acerca a ella para sorprenderla) De postre hay dátiles

Carlos.- (apostilla) Nos acaba de llegar un paquete

Sebastián.- (dando el beneplácito a la elección de Nina) Los checoslovacos son un pueblo muy

culto y muy inteligente a ellos también los han pisoteado

Carlos.- (trae el paquete de dátiles, lo pone sobre la mesa) De Túnez como todos los años

Sebastián.- (mira el paquete fijamente, lo abre) A los tunecinos también

Nina.- (curiosa) ¿Son de allí?

Carlos.- Todos los años (sonríe)

Nina.- Sí /ya lo recuerdo Sebastián (vuelve a mirar el paquete)

Carlos.- (intrigante, recordando) Pasó una noche

Nina.- Sí

Carlos.- (animando a Sebastián, entre risas) Cuenta

Sebastián.- (resignado) Ya lo he contado

Carlos.- (confesiones a Nina, tono de voz bajo y risueño) Y no te he dicho que ahora tiene una amiguita

Nina.- (anima a Sebastián) ¡Vamos cuéntame! (coge un dátil)

(Los tres alrededor de la caja)

Sebastián.- (recuerda, mira hacia el infinito) Llevaba unas campanillas que colgaban de sus pulseras y de su collar

Nina.- (sigue comiendo dátiles) Mmm se deshacen en la boca

(Los dos la observan, se la comen con la mirada. Ella saborea dulce y placenteramente los dátiles)

Carlos.- A nosotros no nos gustan mucho

Sebastián.- Puedes llevártelos si os gustan a vosotros, claro

FIN

TELÓN

(2) Texto modificado y adaptado en tres fases:

(2) 1.- Dramaturgia A

(2) 2.- Dramaturgia B

(2) 3.- Dramaturgia C

(2) 1.- Dramaturgia A

I. LA APERTURA DE LA CAJA DE DÁTILES

Sebastián.- (recostado en el diván, ojea un periódico) Quieren nombrarme jefe de sección

Carlos.- (anda por la habitación secándose las manos) Pero cuéntame...

Sebastián.- (con intensidad y alargando la negación) ¡Qué no...!

Carlos.- (se sienta en un extremo del diván con el paño en las manos) ¡Anda...! ¿Cómo te separó las rodillas?

Sebastián.- ¡Ya te lo he contado diez veces! (con intensidad) Fue ella la que separó las rodillas

Carlos.- (con intención pícaro) Sí, fue ella además uno no puede negarse a ciertas proposiciones (se dirige al paquete de dátiles, deja el paño sobre de la mesa)

Sebastián.- Detesto mandar

Carlos.- A ver, a ver..., se abre por aquí (busca la apertura)

Sebastián.- (melancólico, ensoñación) Llevaba en sus pulseras y su collar unas campanillas que colgaban...

Carlos.- (se dirige a su hermano) Me preocupa lo de Nina no es por falta de sitio en nuestra casa ni la notaremos y eso que mide sólo un metro sesenta, total, sólo mide 1m 60

Sebastián.- ¡En nuestra casa!

Carlos.- Si te quieren nombrar jefe de sección es porque piensan que vales para eso

Sebastián.- (recostado en el diván, simula el collar vaivén con las manos.

Su gesto acompaña sus palabras al mismo tiempo que emite un sonido: ban, ban...) Llevaba un collar muy lar...go que se bamboleaba sobre mi vientre

Carlos.- (en medio de la alfombra) Una de estas noches el jefe va a seguirla va a subir hasta su pisito...// ayer noche disfrutó de lo lindo ¿te diste cuenta no? le encanta el conejo ¡se sirvió dos veces! sería mejor que cambiase de piso (se acerca al revistero)

Sebastián.- (recostado en el diván, vuelve a ojear el periódico) Si no acepto creo que me ponen en la lista negra y lo que buscan es un pretexto cualquiera quizás para largarme (mientras se incorpora)

Carlos.- (rebusca entre las revistas) Si aceptas es un ascenso y te aumentarán el sueldo

Sebastián.- Me dijo que me tumbase al pie de la palmera (se tumba) y se puso a caballo sobre mí con sus cascabeles / (simula la escena) yo sostenía en cada mano sus pechos puntiagudos,/ de vez en cuando apartaba mis manos de sus pechos y le agarraba los muslos o dejaba mi mano en uno de ellos sus muslos y con la otra le acariciaba la raja del culo// (se incorpora lentamente ojeando un artículo) ha sido terrible el terremoto en China Turquía ¿no? Y sin embargo la tranquilidad más absoluta si por el contrario pero como se repone esta gente, ¿eh?, están acostumbrados; si hubiese ocurrido aquí o en Inglaterra, el país vecino...

➤ **Carlos.-** (sentado en la alfombra ojea la revista) En Inglaterra Allí no hay terremotos

Sebastián.- No (sentado en el diván, el pie derecho debajo pierna izquierda)

~~pero... imagínate si hubiese ocurrido en nuestro país~~

Carlos.- ~~(se levanta de la alfombra revista en mano, se acerca a Sebastián) Piensa que eres muy hermético ¡Eres más cerrado...!~~ ¿cuántos años hace ya de eso?

Sebastián.- ~~(melancólico, mirada perdida) Mucho, desde la salida de los franceses de Túnez~~ bueno, al menos me lo parece

Carlos.- Estamos en el ~~setenta y seis~~ 2006 ~~(se sienta junto a Sebastián)~~

Sebastián.- Y eso ocurrió en el ~~noventa y cuatro~~ 84

Carlos.- ~~(tono persuasivo) Pero tú le gustas lo sabes y además le encanta la salsa de mostaza cebolla/ le expliqué que era una receta de mamá y que tú antes nunca cocinabas/ se quedó (levantándose) boquiabierto (a Sebastián) le parece estupendo que un hijo haga este tipo de cosas y tú (se vuelve a sentar) ¿cómo la ves? (se levanta) se interesa por todo y no es nada aburrida~~

Sebastián.- ~~(mirada perdida, melancólico) Este año ya es el vigésimo segundo aniversario Se cumplen ya 22 años~~

Carlos.- ~~(se acerca a la caja, deja la revista sobre la mesa) Desde hace veintidós años te envía una caja de dátiles por tu cumpleaños~~

Sebastián.- ~~(mirada perdida, deja el periódico sobre el diván) Eso no significa nada~~

Carlos.- ~~(a Sebastián) Eso significa muchas cosas~~

Sebastián.- ~~(se acerca a la caja, sin importancia) Una costumbre como otra cualquiera~~

Carlos.- ~~(rebusca en la caja) ¿Y siempre sin una nota en la caja? Sólo su nombre, Fátima ¿sigue poniendo la misma dirección? ¡Es ya de una fidelidad extrema!~~

Sebastián.- ~~(va hacia el centro de la alfombra) Después de una sola noche y ni tan siquiera entraba de guardia a las tres de la mañana// (se toca las orejas suavemente, rememora el placer suscitado en ese momento) me mordió las orejas hasta hacerme sangre// (vuelve de su ensoñación a la realidad, banal) no me gustan los dátiles (vuelve al diván)~~

Carlos.- ~~(junto a la caja de dátiles) ¿Nunca pensaste en invitarla a venir? Tal vez es lo que está esperando sentada en la arena // (banal) a mí tampoco (se aleja de la mesa)~~

Sebastián.- ~~(pensativo, periódico en mano) A mamá sí que le gustaban// podríamos enviarlos a China para los damnificados (lee en el periódico) han hecho público un comunicado en el que hacen saber que no necesitan ningún tipo de ayuda eso es lo que yo llamo ser orgullosos/no sé a cualquier país, a cualquiera que lo necesite los argelinos también son un pueblo orgulloso y como los tunecinos cuya característica es la flexibilidad excepto a Argelia o a Túnez~~

Carlos.- ¡Qué explícito! ¿Y a esos dos por qué no?

Sebastián.- A parte de que tienen en abundancia son pueblos bastante orgullosos, sobre todo maleables.

Carlos.- ~~(persuasivo, a Sebastián) ¿Entonces tú estarías de acuerdo?~~

Sebastián.- ~~Curran~~ Trabajan duro y no se montan historias de ningún tipo

Carlos.- (insistente) Se viene a vivir con nosotros (entusiasta) a ella sí le gustan los dátiles

Sebastián.- (rotundo a Carlos) No

~~Carlos.-~~ Cuéntame y después ¿qué hice?

~~Sebastián.-~~ Lo que más admiro de los chinos es esa combinación de tranquilidad y espíritu resolutivo los ingleses y los chinos tienen eso en común en el 40 y en el 41 los ingleses no cedieron (se incorpora, gesto) ni un ápice imagínate si eso hubiese ocurrido en nuestro país

→ **Carlos.-** Uno de estos días el patrón... (se acerca a Sebastián) Cuéntame y después ¿qué hizo?

Sebastián.- (se levanta, los gestos siguen las palabras) Imagínate en Francia un terremoto así, en el mismo centro de París

Carlos.- (pensativo) Necesito hablar con él

Sebastián.- Sería un follón indescriptible

Carlos.- (insistente) Entonces ¿qué te parece?

Sebastián.-- El pánico salva a quien puede/ ayúdate a ti mismo (desaparece)

II.-EL REDONDO DE TERNERA CON ESPINACAS + III.- LA LLEGADA

(Carlos: Pone la mesa, se mueve constantemente por la habitación, de la cocina a la mesa, intermedios en la alfombra.

Sebastián: Se mantiene la mayor parte del tiempo en la cocina, detrás de la barra, a veces ayuda en la mesa.)

Carlos.- Nunca he dicho ~~semejante cosa~~ eso sólo dije que tenía una voz de ~~contralto~~ **enérgica, con personalidad**

Sebastián.- Dijiste algo diferente

Carlos.- No es por sustituir a mamá pero **reconoce** que una voz femenina en casa....

Sebastián.- (Utensilios de cocina en mano, mirando decorado de la habitación, levantando brazos) ¿Te parece triste como estamos?

Carlos.- Mamá nunca dijo que tuviéramos que (alza la voz, rotundo) vivir aquí como si estuviésemos en un **☉ cimiterio** // hace ~~ya algún~~ tiempo que, **por costumbre, a las tres que lavan la cabeza,** le pasa la mano **sistemáticamente** por las piernas mientras trabajan / es normal (cerca de la cocina) pero, **pero** Nina es diferente /¿esas espinacas son ~~tan auténticas~~ como las de **antes** /Sebastián?

Sebastián.- (removiendo las espinacas en una cacerola) Las primeras ~~espinacas~~ **frescas** de la temporada

Carlos.- (melancólico, a Sebastián) El ~~redondo~~ de la ternera con espinacas, **¡hum...!**

Sebastián.- (hacia la mesa) Era el plato de los miércoles / las he troceado a mano

Carlos.- ~~Fa~~ y como ella lo hacía

Sebastián.- (ausente, en medio de la alfombra) Me quedaba embobado mirándola las troceaba con una increíble rapidez y **pero** sobre todo sin ~~apresurarse~~ **prisas** (hacia la cocina, termina de preparar comida)

Carlos.- (en medio de la alfombra, tono burlón, persuasivo, mirándose las piernas) Tus piernas y las mías harían buena pareja con ~~un~~ **otro** par de piernas bonitas que contemplar...

Sebastián.- (a Carlos) ¿Y si no acepto?

Carlos.- (naturalidad) Si aceptas asciendes en el escalafón de la empresa

Sebastián.- En la sección hay discusiones para saber qué actitud debemos **X** tomar

Carlos.- (Se prepara para comer) ~~Cuando era~~ **De** pequeño ya eran mi verdura preferida

Sebastián.- (cuchara de servir en mano, cerca de la mesa) Sabes me pregunto si para que estén ~~untosas~~ **suaves** **he** **habré** elegido una buena cacerola / a ella le quedaban como (relamiéndose al recordar) si te acariciasen el velo del paladar **X** /se necesita una cacerola ~~de fondo ancho~~ **con más fondo**

(Se sientan a la mesa, abren una botella de vino, trajín de platos, servirse, cacerola...Sebastián sirve, comen)

Carlos.- No nombrarían jefe de sección a alguien que no estuviese capacitado para serlo

Sebastián.- El trabajo de ajustador nunca es monótono hay que ir de un taller a otro los contactos se mantienen continuamente **/(pendiente de sus propias palabras, se explica para su hermano)** si me nombran jefe de sección me hacen fijo/ ~~me dan la responsabilidad~~ sería responsable de manejar un presupuesto de producción /empiezo de alguna manera a formar parte de la dirección de la empresa **/(vuelve a comer)** es un método que utilizan con frecuencia cuando hay alguien al que ~~quieres~~ es necesario neutralizar

Carlos.- No hay ningún tipo de seguridad/ vive sola en ese cuartucho de servicio basta con subir ~~tras ella~~ los siete pisos **Sebastián/ (muestra el plato)** ¿puedes servirme **sírveme** un poco más?

Sebastián.- (sirve a Carlos) Quieren que les conteste mañana

Carlos.- (rotundo) Lo que te ~~aterra~~ da miedo es el cambio

Sebastián.- Entre los ajustadores obreros de mi especialidad hay mucha gente que conoce bien su oficio

Carlos.- Saber que ~~salgo~~ **estoy** con ella/ le excita, **sobre todo** hacerle lo que te he contado y **(enfadado)** ~~que yo lo vea~~ delante de mi

Sebastián.- Debe **X** haber algo más **(sigue en la mesa comiendo)**

Carlos.- (se levanta indignado, imita a su jefe, baboso, con edad) ¿Cuándo //dijo ayer tarde y en voz alta para que la jefa que estaba en la caja lo oyese y todo el mundo pudiese oírlo claramente dijo ayer a voces para que todo el mundo lo oyese inclusive la jefa // ¿¿cuándo me devoro a esta maravilla de personita mujercita que eres!/? **Marie-Dominique e Yvonne** las otras dos chicas se estaban

partiendo de risa y él ~~sigue insistiendo~~ **dale que te pego**//¿Cuándo la acompaño señorita? ¿Esta noche? //La señora Tonton estuvo a punto de tragarse la dentadura postiza y justo en el momento en que entró una clienta y **/(cambia el tono, da importancia a sus palabras)** ~~no una cualquiera~~ **¡qué clienta!** era la señora Mouchet/ ~~la~~ mujer del director de la sucursal del B.N.P **(se vuelve a sentar)**

Sebastián.- **(Quita la tapadera a la cacerola y cucharón en mano, hace amago de servir)** ¿Quieres un poco más?

Carlos.- Una polaca/**(pausa)** bueno/ nacida en Polonia **(gesto exagerado con las manos)** un auténtico huracán

Sebastián.- ¡Son ruidosos como nadie!
⊙ ~~debe de ser por su historia/ en la sección nuestra hay un montón de polacos~~

Carlos.- (con sorna, acercándose al rostro de Sebastián) Que si lo son...

(los dos han terminado de comer, se relajan)

Sebastián.- En nuestra sección hay un montón de polacos ~~Han conocido de todo y a fuerza de ser un pueblo invadido constantemente han aprendido~~ **¡ya se sabe!**, los pueblos que son subyugados aprenden a salir a flote

Carlos.- Pero ella...

Sebastián.- Y son unos ~~cabrones~~ **cabroncillos**// con los argelinos cuesta más pero **los** prefiero a ~~los argelinos~~ aunque también ellos son unos ~~cabrones~~ **bribones** debe de ser algo común a los pueblos que han sido pisoteados ~~y que demás se han dejado pisotear/ si los comparas~~ **por ejemplo** con los chinos que al día siguiente ~~del terremoto los supervivientes se instalaron a vivir en la~~ **calle de cualquier catástrofe** **(gesto con**

las manos apoyando palabras) aparecen como si no hubiese ocurrido nada

Carlos.- Eso es por su régimen político que los han amaestrado (gesto con las manos apoyando palabras) como si fueran un rebaño de ovejas como ovejitas

© **Sebastián.-** (a Carlos) A las ovejas no se las amaestra no se amaestra a las ovejas/ (asegurándolo) es el carácter de ese pueblo/ es su carácter

Carlos.- Como jefe de sección nada te impide seguir

Sebastián.- ¿Seguir qué? esa?

Carlos.- Militando

Sebastián.- No está tan claro, es más que eso (se levanta quitando la mesa)

Carlos.- (se levanta, quita la mesa) Tienes más poder

(ponen todo en la barra de la cocina, Sebastián se queda tras ella, recogiendo, mientras dice su discurso, Carlos irá de la mesa a la barra atendiendo a las palabras de su hermano y parándose de vez en cuando)

Sebastián.- Cuando una máquina tiene problemas me dedico a ella hasta que hace exactamente lo que le pido/ eso me gusta/ después me voy a otra y así una y otra vez que también necesita que se ocupen de ella/ me tomo mi tiempo/ comento con el resto del equipo cómo podemos hacerlo/ no mando a nadie/ se es más independiente (con intensidad)

Carlos.- Igual que nosotros con el pelo de las clientas/ preguntamos lo que quieren que les hagamos pero en definitiva somos nosotros los que juzgamos decidimos lo que les va

Sebastián.- Estamos bien así

Carlos.- ¿Cómo?

Sebastián.- Como estamos

Carlos.- Entonces lo vas a rechazar

Sebastián.- (pone dos tazas de café en la barra de la cocina, coge una cafetera eléctrica y las llena) Si me niego me largan-relegan a un puesto de mierda basura ya se lo hicieron con a-Chandex un compañero el mes pasado

Carlos.- (hacia la barra, mira a Sebastián que está echando azúcar en los cafés) Nina viene mañana hoy a cenar y se traerá /le he dicho que traiga sus cosas ¿te parece bien? Ella /que es de poco comer/ ya viste cómo repitió varias veces

Sebastián.- (lo mira a los ojos) No (se dispone a coger las tazas de café, se dirige hacia la mesa con ellas en la mano, Carlos lo persigue con la mirada mientras comienza sus palabras)

Carlos.- (rotundo) Sí /y nos ayudará en la casa tendrás/ todo el tiempo que quieras para escuchar tus-diseos tu música

Sebastián.- (busca su tabaco y un cenicero, se sienta en la mesa, mueve su café) Los Ya la escucho mientras limpio

Carlos.- (de pie mostrándole todo lo que hará Nina) Te sentará en tu sillón te pondrá las zapatillas// (se va acercando a la mesa) a las clientas como la señora Mouchet que tienen pelas pasta que no miran lo que gastan y que dejan buenas propinas las atiende él / (se sienta y comienza a mover el café) en la mayoría de las peluquerías el jefe reparte las propinas entre los empleados yo que soy el más antiguo de los tres con veintidós

años en la casa ¿Y qué pillo yo, aún siendo el que más años lleva? ¡Nada!

Sebastián.- (a Carlos) ¿Era de eso de lo que querías hablar con él? (se enciende un cigarrillo)

Carlos.- ~~Se hizo el loco~~ se escabulló/ cuando se trata de dinero nunca tiene tiempo para hablar

Sebastián.- Y los otros dos ¿qué dicen?

Carlos.- Nada con tener trabajo se dan por contentos

Sebastián.- ¿Por qué hoy? ¿Qué esperas como respuesta? Me niego

(Se escucha el timbre)

Carlos.- ¡Oh, llaman! (contentísimo) ¡Ya está aquí!

(Nina lleva un bolso, maleta y caja a sus pies.

Sebastián está muy serio, Carlos está eufórico, nervioso, intenta en todo momento adular a su hermano y a Nina)

Carlos.- Entra, entra...

Nina.- ¡Hola! (se queda cerca de la puerta)

Sebastián.- Muy buenas (mirando de reojo)

Carlos.- Pero entra y acomódate.

(Nina pasa lentamente echando un vistazo, recreando su vista)

Nina.- ¡Qué extraño! No me había fijado antes cómo tenéis todo esto!? Pero, ¿Hace mucho que se ha muerto?

Nina.- (~~apesadumbrada~~) ¿Cuánto hace que murió?

Sebastián.- (triste) Ocho meses

Carlos.- (nervioso, espera beneplácito de su hermano) ~~Sí ven por aquí~~ deja el bolso (coge el bolso de Nina, lo pone encima de la mesa)

Nina.- (echando un vistazo a la casa, da algunos pasos) ~~Es increíble lo limpio que está todo~~ Está todo reluciente, y cada cosa en su sitio... /¿os repartís las faenas ~~domésticas~~ de la casa?

Carlos.- (a Nina) Los cristales ~~los limpio yo~~ porque son míos porque Sebastián ~~padece~~ tiene vértigo/ de todo lo demás del resto se ocupa él

Nina.- (sorprendida, a Sebastián) ¿~~Incluso de planchar?~~ ¿También de la plancha?

Sebastián.- (sin mirarla) Tengo más tiempo libre que Carlos/ por la tarde vuelvo a las cinco y media

Carlos.- Lo que no dices es que por la mañana te vas a las cinco

Nina.- (Se va desplazando hacia la mesa, coge el bolso, saca un pañuelo) Yo ~~no~~ podría

Carlos.- (le ofrece una silla a Nina, ella la rechaza) No es como nosotros ¿verdad? que sólo estamos a diez minutos a pie del trabajo/ él ~~se tiene que hacer~~ se chupa tres cuartos de hora de camino por la mañana y una hora y cuarto por la tarde

Nina.- ¿En metro? (Se dirige a Sebastián)

Sebastián.- Tengo una bicicleta ~~una~~ Peugeot

© **Nina.-** (incrédula) ¿ También la utiliza en invierno? ~~¿Y cuando llueve?~~ ¿Y lloviendo?

Sebastián.- (tono seco, agrio) No me molesta

Carlos.- (centro de la habitación, cerca de Nina) No le gustan las aglomeraciones cuando regresa ~~pasa por~~ el mercado y hace la compra

Sebastián.- Pero deje sus cosas y (ofrece a Nina su diván, cortés, Nina acepta) Póngase cómoda

Carlos.- (En medio de los dos) Os podéis tutear ¡eh!?

Sebastián.- (circunspecto, cauto) Ya veremos

Nina.- (mirándolos, sonriéndose) ¡No se parecen en nada! (irónica) gracias ~~de~~ todos modos ~~X~~

IV.- EL CHAL + V.- EN EL CINE

(Hay revistas sobre el diván y en medio de la alfombra)

Nina.- (Entra en escena, bolso de viaje en mano. De un lado para otro, prepara sus cosas) Ha estado muy bien me lo he pasado ~~muy bien~~ **bomba** en estos ~~tres~~ días /pero me voy

Carlos.- (en la cocina, sale de ésta sorprendido) ¿Te vas?

Nina.- (mirándolo, gesto con los brazos) ¡Es imposible entenderse con ~~Sebastián~~ tu hermano! ¡C'est fini!

Carlos.- (se acerca a ella reteniéndola) Escucha

Nina.- (rostro, gesto de manos) No hay nada que escuchar, ~~Le~~ lo quiero mucho pero él es ~~como~~ así

Carlos.- (al lado de ella, persuasivo) No tiene nada contra ti está ~~un poco de los nervios~~ **nervioso** desde que lo hicieron jefe de sección ~~y~~ tiene ~~el respeto por meta~~ que hacer respetar las cadencias

Nina.- (vuelve a deambular por la habitación) ¿¡Ah, sí!? ¡Pues lo lleva al límite. ¿Y tú? Que desde que ~~estoy~~ vivo aquí tú también estás ~~de un pesado como una mosca cojonera~~ (entra Sebastián (escucha las palabras de Nina atentamente)) no sé quién de los dos es más insoportable

Sebastián.- (visión general del salón; templado, sereno periódico en mano) ~~Deja usted sus revistas tiradas en cualquier sitio~~ Va dejando las revistas tiradas por doquier

Nina.- (a Carlos, tono alto) ¿Lo ves Carlos? (gesto con las manos) Se acabó

Carlos.- (a Sebastián, apesadumbrado) Nina se va

Sebastián.- (siguiendo a Nina con la mirada, tono irónico, incrédulo)

←..... + ¿Se marcha usted?

Carlos.- Pensé que os tuteabais

..... → **Sebastián.-** (sentándose en el sillón) (abre un periódico, sin mirarla) Pues nada nena **arrivederci**

Nina.- (sorprendida, se acerca lentamente a Sebastián, muy cariñosa le acaricia con el dedo índice la cara) ¡Ah! ¿con que esas tenemos, no? (desafiante) (sentándose en las rodillas de Sebastián) No será nada fácil

Sebastián.- (atento a sus palabras, mirándola) ¿Qué cosa? ¿El qué?

Nina.- Deshacerse de mí y...acostumbrarme a usted (suspirando) (sus ojos siguen a su brazo que da una visión general de la casa) a todo este polvo

Sebastián.- (molesto) ¿Al polvo?

Nina.- (levantándose de la rodillas de Sebastián) Sé muy bien que no hay polvo sois (señala a los dos) vosotros los que estáis hechos de polvo (manos hacia arriba) ¡en cantidades industriales!

Carlos.- ¿Qué dices Nina?

Nina.- (escenifica la escena) Por ejemplo ayer abrió la puerta del baño, ~~para hacer pis~~ me vio sentada en el ~~váter~~ la taza ~~reaccionó~~ y salió corriendo como si se le hubiese visto ~~aparecido~~ el mismísimo diablo ~~y puso pies en polvorosa~~ /no acostumbro a cerrar la puerta del W.C.

+Carlos.- En fin

Nina.- (sigue recogiendo) Lo siento

Carlos.- (A Nina) ¿Y qué? Podrías esforzarte poner un poco de tu parte ¿no?

Nina.- (replica asombrada, incrédula, subiendo el tono de voz) ¿Poner de mi parte? ¿Soy yo la que tengo que esforzarme en esta relación? Pero si es lo único que he hecho es eso /esforzarme

Sebastián.- (muy tranquilo, no deja de ojear el periódico) Todos nos hemos hecho un esfuerzo esforzado

Nina.- (dándose en el pecho) Me pregunto si eso es lo que tenemos que hacer Quizás es eso, precisamente, lo que deberíamos hacer

Carlos.- ¿Qué?

Nina.- (en el centro de la alfombra) Esforzarnos los tres en lugar de seguir ir cada uno por su lado con su historia como hace (lo señala) Sebastián por ejemplo (acercándose a él en actitud cariñosa) ¿y si me dijeras algo amable? (acercando su rostro al de Sebastián, muy persuasiva) ¿No te gusto aunque sólo sea un poquito? Entonces (se aparta) ¿por qué no me lo dices demuestras?

(Se va desnudando lentamente)

(delante de él se quita la blusa? que lleva puesta se queda en sujetador y en bragas?, abre las piernas y monta encima de Sebastián; al mismo tiempo Carlos pone cara de sorprendido y celoso)

Carlos.- ¿Por qué te desnudas?

Sebastián.- (burlón e irónico) Tengo la impresión de que no piensa irse

Nina.- (pausa en cada una de las palabras) No / he / dicho / eso No esté tan seguro (acaricia con un dedo el rostro hacia la garganta y el pecho de Sebastián)

Carlos.- (preocupado) Vas a resfriarte coger una pulmonía

Sebastián.- Bueno (aparta a Nina y se levanta) ahí os quedáis deo a los dos solitos

Nina.- (a Sebastián) No Sebastián / estamos juntos los tres aunque no se lo crea (se vuelve a acercarse a él en actitud cariñosa) también le necesito a usted (lo besa en la comisura de los labios) la verdad Sebastián es que sí prefiero tratarle hablarle de usted seguramente es porque me impone más, por eso del respeto... // (le ordena, pero con dulzura) vaya a buscarme el gran chal de su madre y envuélvame en él (Sebastián lo hace) (Sebastián vuelve con el chal y se lo coloca alrededor del cuerpo, se sientan en el diván) ¡Ay, me siento bien! /su madre también imponía, ¿eh?

Carlos.- (Se dirige hacia la mesa y posa una mano en el respaldo de una silla) No tenía libro de cocina

Sebastián.- (junto a Nina) Tampoco escribía sus recetas

Carlos.- (Señala a su hermano) Él ha recuperado todos sus platos

Sebastián.- (pensativo mirando al sitio donde se ponía) Por la noche me sentaba ahí sobre la alfombra y miraba cómo lo hacía

+Carlos.- (pensativo mirando al sitio donde está Sebastián) Miraba cómo lo hacía

Nina.- (sigue en el diván pero su postura es más cómoda, pone los pies encima sujetándose las piernas) No dudo que para vosotros esa es una bonita manera más de conservar su presencia de sentirla presente pero... de vez en cuando podríamos inventarnos algo para nosotros tres ¿no?

Carlos.- No sé si dejará que te acerques a sus cacerolas

Nina.- (se levanta del diván, mientras que dice sus palabras desaparece de escena) Con paciencia se gana el cielo y las ratitas como yo sabemos despistar al gato y meternos por cualquier sitio

(Sale Nina)

© **Carlos.-** (a Sebastián) Creo que no le ha sentado muy bien la has ofendido

Sebastián.- ¿Y ella a mí qué? Siempre la defiendes...

Carlos.- No seas quejica, pero Sebastián ...pero no te pongas así, mira...

(Sebastián desaparece y Nina entra en escena con una bata puesta y una jarra en la mano, se dirige hacia la cocina, se coloca detrás de la barra junto a la jarra y a un vaso que va llenando mientras habla)

Nina.- ¿Y Sebastián?

Carlos.- Se ha largado como alma que lleva el diablo...Algunas veces se pone un poco infantil, no pasa ni una.

Nina.- Es su carácter. El también es un poco indomable

Carlos.- Quizás todos tengamos nuestra parte salvaje

=====

(Sebastián entra en escena maleta en mano)

~~(Sebastián entra en escena maleta en mano; Nina se encuentra detrás de la barra de la cocina junto a una jarra de agua y un vaso el cual va llenando mientras habla)~~

Nina.- Parece nueva recién estrenada (bebe agua)

Sebastián.- Sí (poniendo la maleta en el suelo)

Nina.- (soltando el vaso de agua, irónica) En cualquier caso es una maleta muy bonita

Sebastián.- Mejor que sea así (hacia el tocadiscos equipo de música, selecciona discos)

Nina.- ¿Qué lleva dentro? (entristecida)

→ **Sebastián.-** (sin mirarla) He alquilado. Voy a alquilar un estudio en Levallois en las afueras, cerca de mi fábrica, además lo llevo pensando tiempo atrás.

~~+Nina.- (se dirige al diván, enciende un cigarro) Parece ser que Levallois es muy bonito ¿está en la costa?~~

→ ~~+Sebastián.- (algunos discos seleccionados en la mano se dirige hacia la maleta, se pone de rodillas, la abre y los mete) Mi fábrica está muy cerca hace ya mucho tiempo que lo tenía pensado~~

Nina.- (conformista) Claro los viajes las idas y venidas son agotadores llegan a agotarte

Sebastián.- Cuando llego a casa por la noche estoy rendido

Nina.- (fuma sin apartar la mirada de Sebastián) Sobre todo desde que tienes nuevas responsabilidades

Sebastián.- (cierra la maleta lentamente, y se va incorporando) Con el tiempo que pierdo en la ida y la vuelta tanta distancia no participo como debiera en el sindicato la agrupación imprimir los panfletos distribuirlos eso sin hablar de las reuniones

Nina.- (~~mesita con lamparita, cenicero, apaga el cigarrillo, sarcásticamente~~) No sabía me daba la impresión de que tenía la cara de alguien que está pensando en el veraneo por eso creí

Sebastián.- (~~de pie, la mira~~) ¿Qué?

Nina.- Más bien pensaba que se iba de vacaciones (se incorpora, con las manos en la cintura) ¿No se estará inventando todo Sebastián? (irónica) ¡Y todo lo que dice se lo cree!

(Entra Carlos)(puerta de la calle, llaves en mano)

• **Carlos.-** (sorprendido) ¿A dónde vas? (incrédulo, a Sebastián) ¿Qué significa eso?

Nina.- (a Carlos, exagerando gestos) Sebastián se va /acaba de explicármelo explicarme por qué todo no intentes detenerlo y creo que no se va a dejar detener

• **Carlos.-** (~~incrédulo, a Sebastián~~) ¿Qué significa eso?

(Pausa, los tres se miran)

Nina.- (pasea por toda la habitación mientras gesticula exageradamente) Y tiene razón / está convencido de que nos molesta y de que estemos mejor sin él /se pasa el santo día detrás de mí

/ordenando todo lo que yo dejo tirado ~~por las habitaciones~~ eso sin contar que (señala a Carlos y así misma) tú y yo no tenemos intimidad /es un hombre (gesticula, cada cosa en su sitio) muy ordenado, /exhaustivo en todo lo que hace y con horarios rígidos /ayer llegué tarde a cenar y qué cara puso /Sebastián lo único que no ha pensado funciona en su razonamiento es que yo no me encontraré medio vacía sentiría tranquila si usted se marcha así que me voy con usted (determinante se dirige hacia la puerta que da a las habitaciones, los dos hermanos se quedan mirándola desconcertados después de su discurso; Nina se para en seco ante las palabras de Carlos)

Carlos.- (se dirige hacia la mesa, sonriendo, sarcásticamente) Ni contigo ni sin ti, ¡esto es estupendo! (suelta las llaves)¿Te vas con él? Me parece muy bien (se sienta en una silla)

Nina.- (se vuelve hacia ellos, se dirige hacia la maleta) ~~Os haré de puente aéreo entre los dos haré de mediadora, a ver.../~~(a Sebastián) abra esta maleta (ella misma la pone en el suelo la abre; aparta los discos, los pone en el suelo, va cogiendo todo lo que está en su interior mientras habla)qué sorpresa las camisas lavadas y planchadas los pañuelos los jerséis los pijamas /la bolsa de aseo un poquito gastada (mirando a Sebastián) deberá comprarse otra Sebastián (se incorpora con todo entre los brazos, se dirige hacia dentro) vamos a colocar cada cosa en su sitio y(hacia ellos, resuelta) después nos vamos al cine hoy invito yo ¡no podemos estar siempre haciéndonos la puñeta fastidiándonos! / esperadme un momento que voy a arreglarme ¡no tardo nada!(desaparece)

(Sale)

(Sebastián se dirige al diván, Carlos sigue sentado en la silla)

Carlos.- ~~¿Qué pasó por fin con el argelino? ¿Y el argelino, qué?~~

➔ Sebastián.- Nada todavía nada/ el asunto aún no está resuelto

Carlos.- Pero tendrás que largarlo

⊕ Sebastián.- El asunto aún no está resuelto

Carlos.- (hacia otro lado) Hace ya tres días que el jefe no me dirige la palabra /ni siquiera para liármela embroncarme

⊙ Sebastián.- (Se tiende, manos bajo la nuca, mirando hacia el techo) Lo único cierto es que el material se deteriora estropea un poco pero al contramaestre encargado le da igual le importa un pito lo del material y el argelino /es a mí al que quiere joder a quien fastidia

Carlos.- Después de las broncas siempre nos reíamos (se sonríe)

Sebastián.- Pero no tiene hay pruebas

Carlos.- (se levanta) Nina no se lo toma muy en serio pero seguro que está tramando algo maquina

(Entra Nina) (Vestido abierto-cremallera o botones atrás-, zapatos de tacón en mano, maquillada, diferente peinado)

Nina.- (de espaldas a Carlos)¿Quieres subirme la cremallera abrocharme?

Carlos.- (le abrocha el vestido)¿No es cierto Nina que al menos me echaba la bronca tengo derecho a tres broncas al día? tres veces al día?

(Sebastián se incorpora; Nina imita con voz, gestos y miradas a su jefe; se

vuelve hacia Carlos y se miran, Carlos la sigue con su parlamento; los dos a la vez; rompen en risas)

Nina.- Me cago en diosle , Charlie, ¡que te está durmiendo duermes, coño!/ Charlie, la siguiente, me cago en la puta

➔ Carlos.- Me cago en diosle ,Charlie, las clientas haciendo cola esperan y tú grandísimo gilipollas de mierda mirando al tendido¿qué haces? me cago en la puta no me extraña que vayámos perdiendo clientela, ¡me cago en la puta!

Sebastián.- (sorprendido)¿Y dice eso delante de las clientas?

➔ Nina.- (termina de recomponerse) Joder ¿Qué si lo dice?, te lo dice al oído pero todo el mundo lo oye (con los zapatos en mano) Fácilmte podrías hacer dos clientas más al día mamonazo de mierda ¿sí o no?(se pone los zapatos esperando respuesta)

⊕ Carlos.- (~~sentado en una de las sillas~~)Me cago en diosle Charlie contigo es el cuento de nunca acabar/grandísimo gilipollas /no es de extrañar que perdamos la clientela ¡me cago en la puta!

⊕ Nina.- (~~con los zapatos en mano~~) Fácilmte podrías hacer dos clientas más al día mamonazo de mierda ¿sí o no?(se pone los zapatos esperando respuesta)

Carlos.- (mirándola, se acerca, la coge por atrás)Sin embargo el último retoque es eseneial el más importante (Pone su barbilla en el cuello de Nina)

→ **Nina.-** Es por eso por lo que las clientas te aprecian y ... (más melosa) prefieren a ti para que tú las peines (con sus manos en las muñecas de Carlos) Le gusta gastar bromas (se aparta)

Carlos.- Aún así no es un mal tipo (Pone su barbilla en el cuello de Nina)

→ **Nina.-** (con sus manos en las muñecas de Carlos) Le gusta gastar bromas (se aparta)

Carlos.- (da un manotazo a Nina en el culo) Meterle mano a las chicas sólo por gastar bromas. ¿Ponerle la mano en el culo a las chicas sólo en broma!?

(Nina va a buscar la chaqueta de Sebastián y la rebeca para Carlos)

Sebastián.- (en la cocina) Nosotros en la fábrica le explicamos a las jóvenes obreras chicas que no deben tolerar consentir ese tipo de bromas

⊙ **Nina.-** (llega con la chaqueta y la rebeca, ésta última la deja caer en diván, se acerca a Sebastián) Eso es fácil de decir pero si se trata del jefe ¡hay que atreverse echarle cojones!

⊙ **Sebastián.-** (Nina le pone la chaqueta, él se deja llevar) Se les dice que lo denuncien al enlace sindical aunque es cierto que no son muchas no se atreven ¡Hay que denunciar!, las que de cualquier manera un jefe no tiene esa clase de derechos no hay que tolerar tales libertades a un jefe, bueno, ni a un jefe ni a nadie. ¡Fijaos cuántas denuncias hay por malos tratos hoy día!

Nina.- (se dirige al diván coge la rebeca de Carlos y se dirige hacia él para ponérsela) Pero nosotras en la peluquería no tenemos enlaces somos tan fuertes ¿cómo luchamos contra el

más fuerte? quiere usted que nos opongamos?

Carlos.- (Nina le pone la rebeca, él se deja llevar) al igual que a para nosotros el que nos echamos la bronca a troche y moche. Es un derecho que Eso forma parte de las condiciones normales de trabajo,

Nina.- (va a buscar su bolso) Es un cabrón pero Aún así realmente no es del todo un mal tipo

Carlos.- (se va acercando a la salida) Sí, eso se piensa siempre de cualquier maltratador. No pero No te fies seguro que está tramando algo preparando alguna putada Nina no se lo cree mucho pero hace tres días que no me ha soltado ni un solo ¡me cago en la puta o un grandísimo gilipollas!

Sebastián.- (se recompone) Hay jefecillos que se permiten esas cosas... nosotros nos oponemos

Nina.- (se cuelga el bolso y coge a los dos por el brazo) Pero nosotros ¿qué podemos hacer? Ahora no podemos hacer nada. ¿Nos vamos?

VI.- LAS CORTINAS +VIII.- LA BAÑERA + VII.- EL CAMPO LIBRE

(Sebastián está seleccionando CD; Carlos da vueltas por la habitación con un cigarro en la mano)

Carlos.- (a Sebastián, lo señala con la misma mano del cigarro) Díselo tú

Sebastián.- (hacia los CD, sin mirarlo) Es mejor si eres tú quien se lo dice que se lo digas tú (deja los CD, va hacia la cocina)

Carlos.- (se vuelve hacia él, lo señala) Te teme más que a mí a ti

Sebastián.- (detrás de la barra de la cocina cucharón en mano, se dirige a Carlos, énfasis en sus palabras) Tú la trajiste /Carlos/ ~~te toca~~ tienes que hacerlo tú a ti

Sebastián.- (poniéndose el delantal que hay encima de la barra de la cocina) Sin embargo te pertenece a ti

Carlos.- (resignado) Ya no lo sé pero (se va acercando a la barra de la cocina mientras habla) Ahora es de los dos (se apoya en la barra y le da fuerza a sus palabras) hagámoslo juntos quiero decir (se da la vuelta y se aleja) que podríamos hablarle los dos

~~Sebastián.- (detrás de la barra de la cocina cucharón en mano, se dirige a Carlos, énfasis en sus palabras) Tú la trajiste /Carlos/ ~~te toca~~ hacerlo a ti~~

~~Carlos.- (se va acercando a la barra de la cocina mientras habla) Ahora es de los dos (se apoya en la barra y le da fuerza a sus palabras) hagámoslo juntos quiero decir (se da la vuelta y se aleja) que podríamos hablarle los dos~~

Sebastián.- (rotundo) Pero siempre tendrá que comenzar a hablar uno, ¿no? ~~deberá empezar uno~~

Carlos.- (hacia otro lado) Mira Nina, eres mucho más joven que nosotros
Sebastián.- (lo mira) Sigue

Carlos.- (tono apesadumbrado) Tienes la vida entera por delante y y..nosotros (se vuelve hacia Sebastián) ya hemos vivido consumido una buena parte de ella y /bueno ¡es suficiente! ¡ya está bien!

Sebastián.- (desde la barra de la cocina, actitud incrédula ante las últimas palabras de Carlos) ¿Cómo que ya está bien?

Carlos.- (retoma tono apesadumbrado) A ver, quiero decir que Sebastián y yo no, no podemos consentir que echas a perder nuestra vida, estamos de acuerdo en que todo lo dejes todo manga por hombro/... (enfadado, molesto) ¡tú también podrías decir algo! ¿no?

Sebastián.- (muy serio) Sí bueno todo eso de nuestro pasado/ nuestras costumbres nuestras personalidades ...

Carlos.- (se vuelve con ímpetu) ¡Si no fueses tan egoísta!

Sebastián.- (le responde con el mismo tono) ¡Si tuviese un poco más de consideración con nuestra forma de vivir vida!

Carlos.- (se enfada más por momentos, sube el tono de voz en la que se vislumbra también celos) Si no se hubiese interesado tanto por ti /la cosa habría funcionado mejor: ella y yo en el primer piso /tú en la planta baja/ como antes/ sin cambios excepto para comer// evidentemente claro

Sebastián.- (sale de detrás de la barra con el delantal puesto, hacia Carlos sarcástico, irónico, enfadado) ¿Del tipo buenos días y aquí está el chico para todo?

Carlos.- (rotundo) Sabes muy bien lo que quiero decir

Sebastián.- (se sienta en una silla, se enciende un cigarro, el dedo índice acompaña a sus palabras) Ya te lo había advertido

Carlos.- (un poco crispado, celoso) ¡Si no la hubieras andando pegado a ella como (imitando jadeo) un perrito faldero seguido como un perro desde el primer día!

→ **Sebastián.-** (se levanta, duramente) ¿Te has vuelto loco? (más tranquilo) Me he mantenido al margen como he podido

Carlos.- (templado) ¿Ah, sí? Digo lo que pienso

† ~~**Sebastián.-** (más tranquilo) Me he mantenido al margen como he podido~~

~~**Carlos.-** (emite una sonrisa burlona) Como has podido...~~

Sebastián.- (enlaza sus palabras con las de Carlos) No me dejaba en paz y tú la gesto con las manos hacia delante) animabas por detrás azuzabas (apaga el cigarro)

Carlos.- (a Sebastián) ¡ Si te parece no nos íbamos a dar la espalda!

(Entra Nina) (Muy enérgica, coloca unas llaves en el bolso)

Nina.- (gesto) Hummm ¡qué olor! realmente te traspasa la nariz

Carlos.- Sebastián está preparando un ~~saladillo de cerdo con coles~~ con salsa de setas

Nina.- (Sebastián sentado con las manos en la cabeza está) Un beso Sebastián y perdón por el retraso (Sebastián se levanta y se dirige a al cocina muy serio) (ella muy alegre, entre risitas) ¿Queréis saber de dónde vengo? //(gesto con las manos) ~~No me lo digáis os traigo tengo~~ una sorpresa para los tres que es un ~~bombazo~~ ¿Sabéis lo que más echaba de menos en esta casa? ¡Una bañera! ¡y la he encontrado! (afirma contenta)

Carlos.- (asombrado) ¿Qué? (Sebastián sigue preparando la comida, como si no fuera con él, como si ignorara todo lo que ocurre alrededor, pensativo)

Nina.- (entusiasmada) En un almacén de ~~material de derribo~~ y tiene unas patas pequeñas ~~patas como las de antes~~ (su tono cambia, preocupada, mira a Sebastián) ¿Qué le ocurre algo Sebastián?

Carlos.- Tiene problemas de conciencia

Nina.- (vuelve a su actitud entusiasta, se recrea en lo que dice mientras que no para de caminar por el salón) Y es grande/ aunque el esmalte está un poco desconchada, me han ayudado a traerla justo a la puerta

Carlos.- Ha despedido al argelino

Nina.- En el trabajo siempre hay problemas, tenéis que ayudarme a meterla dentro...

Carlos.- (comedido) ¿Comemos ya Sebastián?

Sebastián.- (rotundo) No/ (sale de la cocina) antes hay que hablar con ella

Carlos.- (asiente) Está bien

Sebastián.- Nina

Nina.- ¡Ah, no! (se sienta en el diván, los mira atentamente, resolutiva) No tengo la intención de acoplarme pienso acostumbrarme

(las palabras de Sebastián y de Carlos se unirán como si fuera una sola réplica, los dos serán trascendentales)

Sebastián.- (hacia ella, serio pero paternalista) Carlos no es el mismo desde que está usted aquí /se siente un poco alicaído hemos reflexionado estado pensando y...

Carlos.- Es Sebastián el que piensa que nuestro modo de vida no funciona...

Sebastián.- No a mí no me molesta es Carlos el que no lo soporta la situación

Carlos.- Yo no tengo problemas...

Nina.- (se levanta del diván) Los dos tenéis problemas y os voy a ayudar a resolverlos

(Tira de las cortinas, las hace una bola con ellas y las lanza hacia fuera -quizás hacia el público-)

(Los dos hermanos se quedan atónitos ante tal reacción)

Sebastián.- (se anima, como si se tratara de un juego) Las fundas de los cojines y del diván

Nina.- Las fundas también (Quitan las fundas)

Carlos.- Y la lámpara

Sebastián.- (más contento) También está la habitación de mamá la cama es

mayor puede quitar los cuadros viejos, allí estaréis mejor

Nina.- No, en esa habitación no hay que cambiar nada./ O si no... ¡podríamos transformarla en cuarto de estar!, sin duda es la habitación más luminosa en lugar de dejarla tal y como está desocupada y con las contraventanas cerradas/ la vaciamos de todos los muebles y haré unos cojines ¡cientos de cojines! ¡Ah, la bañera! ¡vamos a traerla!

~~Sebastián.- Allí estaréis mejor~~

~~Nina.- O si no podíamos transformarla en cuarto de estar, sin duda es la habitación más luminosa en lugar de dejarla tal y como está desocupada y con las contraventanas cerradas/ la vaciamos de todos los muebles y haré unos cojines ¡cientos de cojines!~~

Sebastián.- ¿No tenéis hambre?

Nina.- (salta de contenta) ¡Me muero de hambre!

Carlos.- (va a buscar el mantel) ¡A la mesa!

VIII.- LA BAÑERA

(Nina y Carlos transportan la bañera, la arrastran desde la entrada a la casa hasta colocarla en medio del salón. Mientras, Sebastián está en el diván leyendo el periódico totalmente indiferente a lo que ocurre hace espacio)

Nina.- (mirándola) Es muy bonita

Sebastián.- (dirigiéndose a Carlos) Es antigua (se va)

Carlos.- (con manos en la cintura) ¿Y cómo vamos a llenarla?

Nina.- (acariciando la bañera a lo largo)
Con alguna jarra o con cubos

Sebastián.- (desde bastidores, casi gritando) En la habitación de mamá hay un jarrón grande debajo del tocador

Carlos.- (preocupado, le sigue el juego a Nina) ¿Y para vaciarla?

Nina.- No he pensado en ello/ Sebastián que es un manitas podrá instalar/nos ~~un~~ de/sa/güe algún artificio para vaciarla.

Sebastián.- (se levanta del diván, suelta el periódico) ¿Dónde vamos a colocarla?

Nina.- La dejamos aquí (señala el centro de la alfombra)
(Sebastián se vuelve a sentar incrédulo ante lo que está oyendo. Retoma la lectura del periódico)

Charles.- (sorprendido) ¿Aquí? ¿En medio de la habitación?

Nina.- (rodeándola, danzando..) Una bañera necesita espacio libre a su alrededor para poder circular

Carlos.- (mirando a su alrededor) Pues normalmente se colocan ~~contra~~ pegada a la pared

Nina.- La nuestra se quedará así ~~pondrá como yo digo~~ (énfasis en las dos últimas palabras, ríe)

(Se disponen a llenar la bañera: Carlos viene con una cubeta y Nina con una jarra de la habitación de la madre)

(van y viene llenando la bañera)

Carlos.- ¿Qué le dice a mis clientas?

Nina.- No sé

Carlos.- ¿Cómo que no sabes?
(sorprendido) ¿No preguntan?

Nina.- Les dice que las cosas ya no iban bien

Carlos.- (~~se queda inmóvil~~) ¿Qué es lo que no iba bien?

Nina.- Es la jefa la que ha inventado la historia que hay que contarles pero no hablemos de eso ahora Carlos (~~soltando la jarra en le suelo~~) ya te lo contaré mañana /hoy quisiera... (~~hacia él contorneándose~~)

Carlos.- (~~increpa~~) ¿Qué?

Carlos.- ¿Cómo estás?

Nina.- Bien...

Carlos.- ¿Se lo contaremos a Sebastián?

Nina.- ¡Claro! Pero hoy no! Hoy quiero que estemos alegres (~~se va acercando a él acariciándose hasta la cintura~~)

Carlos.- (~~cariñoso~~) Cuéntame ~~esa historia~~ ¿Qué dice de mí?

Nina.- (~~cogiéndose a su cuello~~) ¡Vale! es que Carlos/ mire bueno ya sabe usted señora se había ~~aficionado~~ cogido la ~~constumbre~~ de beber un traguito de vez en cuando ~~poco a la bebida~~ (~~se va apartando de él. Carlos muestra un rostro de sorpresa e incredulidad ante lo que oye~~) y un peluquero no debe tener mal aliento... (~~se va a por toallas al cuarto de baño, es decir, desaparece por unos instantes del salón~~)
(mientras Carlos se queda atónito y se acerca a la barra de la cocina donde suelta, enfadado y de un golpe la jarra)

Carlos.- ¿Ese ~~cabronazo~~ va contando eso de mí (~~apuntando a su pecho~~)? ¿Eso les dice de mí?

Nina.- Es ella la jefa que ~~quién~~ lo dice
(vuelve con las toallas)

Carlos.- ¿Y los demás no dicen nada se callan? ¿Se callan?(incrédulo y subiendo el tono de voz)
(Sebastián que estaba absorto en su lectura parece sorprendido por lo que se está desarrollando y pone atención a lo que se dice)

Sebastián.- (volviendo a escena) ¿Quién calla? ¿Qué callan?

Nina.- ¡Es mejor tener la boca cerrada! ~~en boca cerrada no entran moscas~~ incluso mis dos compañeras/ créeme/ ~~que~~ el ambiente no ha mejorado pero hay clientas que se dan media vuelta y que no quieren que las peine ~~otro que no seas tú nadie si no estás tú...~~ (coloca las toallas cerca de la bañera, encima de un taburete que ha traído al salón: Se dirige otra vez al baño, trae sales o jabón, dos esponjas grandes, va y viene preparándolo todo)

Sebastián.- Y Tú, ¿Por qué no estás?

Carlos.- (enfadado indignado, va de un lado para otro) ~~Lo voy a joder vivo ¡Me lo cargo!~~

Sebastián.- ~~(soltando el periódico)~~ Ya iréis a Magistratura

Sebastián.- ¿Quieres ...o mejor dicho queréis explicarme!?

Carlos.- ~~(se para se dirige a Sebastián)~~ No creo en la justicia lo voy a dejar seco ~~(sigue de un lado para otro)~~

Sebastián.- ~~Tampoco hay que decir una bobada detrás de otra (dirigiéndose a Carlos, intentando convencerlo)~~

VII.- EL CAMPO LIBRE

=====

(se acercan hacia la puerta, se disponen a meter la bañera)
~~(terminando de comer)~~

Carlos.- ¿Te vas a quedar?

Nina.- (rotunda a Sebastián) Carlos está en paro.

Sebastián.- (incrédulo) ¿Qué está en paro?

Carlos.- (rotundo) Sí, en paro ¿y tú? ¿Te quedarás?

Nina.- (preocupada) ~~Lo sé muy bien Carlos pero~~ ¡no nos vamos a ir al paro los dos! ¡no te jode!

Sebastián.- ~~(rotundo, con seguridad)~~ Has caído en su trampa Pero ¿qué pasó?

Carlos.- (con la vista fija en la mesa) ~~Es verdad y~~ ahora tiene el campo libre

Nina.- (dirigiéndose a Carlos, le coge la mano derecha, se la aprieta como gesto de tranquilidad y seguridad) No me dejaré llevar ~~que se burle de mí no te preocupes, me equivoqué al llamarte~~

Sebastián.- Entiendo, habéis caído en su trampa.

Carlos.- (la mira, recrimina) Hasta ahora bien que te dejabas ~~tomar el pelo y yo estaba contigo~~ estando yo contigo

Nina.- (le suelta la mano, sincera, paciente, calmada) Era tu presencia la que ~~le lo daba ánimo~~ incitaba

Carlos.- (enfadado, pega puñetazo en la mesa al mismo tiempo que se levanta) Esta vez no fue sólo únicamente el tener la mano ~~larga tonta~~ //(se pone de espaldas a Nina y a Sebastián) nada más irse la última clienta ~~tardó poco en desabrocharse se desabroché~~ la bragueta

Nina.- (serena, resuelta) Me cogió la mano y la llevó donde todos sabemos pero yo me resistí

Carlos.- (volviéndose hacia ella) ¡Me llamaste! (va hacia la mesita que hay al lado del sillón, coge un cigarro y lo enciende)

Nina.- (rotunda) Me equivoqué

Sebastián.- (en actitud relajada) Pero eso se puede denunciar en la Magistratura de Trabajo incluso en cualquier tribunal, abusos, maltrato físico, despido improcedente...

Carlos.- (hacia Sebastián) Intenta probarlo (mira hacia el proscenio)

Sebastián.- ¿Las otras dos compañeras estaban allí?

Carlos.- (se vuelve) Y crees que van a declarar como testigos testificar

Nina.- (jugando con la migas de pan que hay en la mesa) Carlos le lo golpeó y le lo tumbó / la jefa empezó a chillar gritar como una energúmena

Sebastián.- (Se levanta quitando la mesa) No tenías que haberle puesto las manos encima (idas y venidas desde la mesa hacia la barra de la cocina)

Carlos.- (hacia el diván) Bueno estas cosas no lo pensé se piensan ahora podrá contratar a un joven ahorrándose el treinta por ciento menos del sueldo (se echa sobre el diván)

Nina.- (Se levanta) No fuimos nada listos parece tenía que haberle dejado seguir

Carlos.- (se incorpora) ¿Y luego?

Nina.- (desde la silla, recogiendo lo que queda en la mesa) Le hubiera hecho una pajilla y ya está

Sebastián.- (gesticula con las manos) ¡Vaya por dios! ¡Ah, sí! ¡Jo...!

Nina.- Mientras que ahora...

Sebastián.- (a Carlos) Entonces ¿te ha despedido?

→ **Carlos.-** (desde el diván) Y sin indemnización (se vuelve a echar) por falta grave agresión brutal al empresario

+ **Sebastián.-** (desde la cocina) Después de veintiún años

+ **Carlos.-** (se incorpora, apaga el cigarro) Los cargos agresión brutal al empresario

Sebastián.- En Magistratura lo condenan a él (se acerca a Sebastián)

Carlos.- (se levanta) Ya y entretanto

→ **Sebastián.-** ¡Después de veintiún años!

Quizás sea lo mejor (le acaricia el pelo alborotándose) No hay mal que por bien no venga/ Carlos eres un buen profesional y (gesto cariñoso y de apoyo apretándole el hombro derecho) seguro que encuentras otra peluquería donde trabajos fácilmente encontrarás una empresa en la que puedas trabajar con dignidad

Carlos.- (se desquita enfadado y desaparece de escena) Es como si Parece que me estuviera hablando mamá madre

VIII.- LA BAÑERA (bis)

Nina.- (muy contenta, toca el agua)
Bueno ya está preparado el baño, vamos a relajarnos

Carlos.- (más tranquilo, cerca de la bañera) Pidamos la vez ¿quién se mete primero?

Sebastián.- Yo no, desde luego (rotundo, se levanta del diván y va hacia los discos con la intención de poner alguno)

Nina.- (mezcla de ironía e incredulidad)
¿Tú no? Nos vamos a bañar los tres juntos (más rotunda aún que Sebastián y no admitiendo discusión alguna) // (se quita los zapatos) tu sustituto ya ha empezado esta mañana es un maccaroni italiano

Sebastián.- No nunca (~~mantiene su rotundidad~~)

Nina.- Nos vamos a bañar los tres juntos (~~más rotunda aún que Sebastián y no admitiendo discusión alguna~~) // (~~se quita los zapatos~~) tu sustituto ya ha empezado esta mañana es un maccaroni

Sebastián.- (pone un disco y se dirige a ella) ~~Yo no~~ ¿Yo? ¡Ni hablar!

Nina.- (lo retiene) Claro que sí. ¡Ven para acá que te voy a desnudar! (con seguridad comienza el ritual, él se deja hacer, se queda inmóvil)

Sebastián.- (intenta desembarazarse de Nina) Os dejo

Nina.- Te voy a desnudar (~~con seguridad comienza el ritual, él se deja hacer, se queda inmóvil~~)

Carlos.- ~~Y encima~~ Para colmo un extranjero (se dirige al diván, coge un cigarro y lo enciende, se va a mantener

de pie fumando y acercándose de vez en cuando a la mesita donde se encuentra el cenicero)

Nina.- (sigue desnudando a Sebastián) Charlatán como él solo Charla por los codos ¡Y tan canijo! Un saco de huesos ¡vamos! ~~y enlengu que parece un polichinela~~

Sebastián.- (*dejándose desnudar*) Italia es la cuna de la peluquería tiene fama de tener buenos peluqueros

(Sebastián se mete en la bañera lentamente)

Nina.- (imitando el acento y los ademanes) Gino me chiamo Gino soy de Nápoles napolitano/ ~~te hace se despacha~~ un corte en cinco minutos y la jefa ~~vieja se queda flipada~~ flipa, se queda con la boca abierta, pero no sólo ella, no, hasta la hija de la (exagera) ~~y van pasando todas/ la primera fue la hija de la señora Bossard/ la rubia esa grandota~~ (exagera) que lleva flequillo ~~ya sabes esa que la que siempre pide que se lo recorten/ bueno pues le ha recortado medio centímetro de más por los lados pero ella...(hace el gesto de embobada, cambia de tono, a Carlos)~~ ¿no te desnudas?

Carlos.- (apagando el cigarrillo y enfadado) ~~No tengo el cuerpo yo para verbenas~~ Se me han quitado las ganas

Nina.- Entonces desnúdame (*la desnuda*) (le desabrocha el vestido mientras que ella se sujeta el pelo con una pinza) Sebastián, Carlos se va a quedar mirándonos seguro que le entran ~~y tal vez le entren~~ ganas de bañarse/ (ella se termina de quitar el sujetador y las bragas) este es el mayor placer que conozco es darse un baño (~~se va introduciendo en el agua~~) ~~si uno se lo da bien~~

Carlos.- (ingenuo) No veo a dónde nos lleva todo esto quieres ir a parar

Nina.- (disfrutando del momento único para ella, mojando su cuerpo con una esponja) A ningún sitio sólo es el placer por el placer ~~darse un placer~~ ¡no tenéis ni idea!

Sebastián.- (en la bañera completamente estático) A mí no me dice nada ~~gran cosa~~

Nina.- Todo se aprende en esta la vida/ no digo que la primera vez funcione... /() después le tocó la vez a la señora Barberat/ una de tus clientas más antiguas (sigue mojándose y comienza a mojar a Sebastián lentamente, es todo un ritual)

Carlos.- Una de las primeras, sino la primera (se agacha por detrás de Nina y le moja la espalda)

Nina.- En efecto (siente el placer del baño , del agua cayendo por su espalda)

(Nina comienza frotar a Sebastián que sigue como inmovilizado, mientras Carlos hace pausas en la acción de frotar a Nina, cuando habla)

© **Carlos.-** Recuerdo que cuando yo estaba empezando me hablaba continuamente de su divorcio quería a toda costa que yo le dijera si tenía o no que divorciarse

Nina.- Y a una clienta no hay que decirle nunca que ese es su problema

Carlos.- No podemos aconsejarle ~~nunca~~ y eso que ya era una señora mayor y yo un chiquillo/ su marido le golpeaba pegaba/ me comprende usted me decía (recordando) tenía un pelo estupendo ()

Nina.- (~~imita a la clienta~~) ¿Me comprende usted?

~~Carlos.-~~ Ya sabe es una cuestión de piel tenía un pelo estupendo

Nina.- Incluso blanco/ como lo tiene ahora/ es estupendo

Carlos.- Siempre pedía una permanente fuerte un moldeado /(cambia el tono de voz imitando a la clienta) me contaba que su marido había sido un hombre dominado por su madre ~~ya sabe es un hombre que de joven sufrió mucho que nunca consiguió liberarse de una madre posesiva~~ (deja de frotar a Nina, se incorpora, se seca las manos)

Sebastián.- ¿Se divorció? (se prepara para salir, de espaldas al proscenio, de pie en la bañera, coge la toalla y se la coloca por la cintura, sale)

Carlos.- No/ le bastaba con hablar del tema ~~una decena~~ de años más tarde murió de cáncer de laringe/ fumaba sin parar y eso que ella odiaba el humo (se desnuda; se mete en la bañera, lava a Nina)(Nina se coloca de espaldas a Carlos, cogiéndose las rodillas, en postura fetal, para que le frote la espalda) ¿no preguntó por mí después?

(Sebastián se ha secado un poco con la toalla aún en su cintura se acerca a la mesita que hay al lado del diván, coge un pitillo lo enciende, se tumba placentemente)

Nina.- Naturalmente (la mejilla sobre las rodillas)

Carlos.- ¿Te hago daño?

Nina.- Frótame la espalda(actitud placentera, excitante) sí más fuerte

Carlos.- Esta mañana he ido a la oficina del paro

Sebastián.- (tumbado en la diván fuma)
En la fábrica hay algunos italianos, son bastante avispados/ enseguida se hacen especialistas e incluso buenos profesionales/ Es una gente muy despierta y emprendedora

Nina.- (se incorpora un poco) Después le tocó el turno a la señorita Colin

~~Sebastián.- Es una gente muy despierta y emprendedora~~

Nina.- (Carlos le pasa la esponja, se rotan, esta vez Nina frente a la espalda de Carlos y este en posición fetal) ¿Y tenéis muchos portugueses?

Carlos.- En la oficina del paro me las he tenido que ver con dos una tías que me torturaban a preguntas/ una tenía con el pelo rizado /eran dos las que me preguntaban/ la y otra era una abuela medio ciega cegata y coja para más señas

Nina.- (extrañada de haber descubierto algo, sigue frotándole la espalda)
¿Cuándo estuviste?

Carlos.- Ya te he dicho que esta mañana (Nina deja de frotarlo y sale de la bañera, de espaldas al proscenio coge una toalla y se envuelve en ella) parece que no les ha hecho mucha gracia cuando les he dicho en lo qué trabajaba

Nina.- (Secándose y recogiendo su ropa)
¿Por qué?

(Sebastián se incorpora en el diván y apaga el cigarrillo)

Carlos.- Está todo atestado. Hay mucho paro (comienza a incorporarse de la bañera) me han hecho rellenar un

montón de instancias(de espaldas al proscenio, coge una toalla y la lía a su cintura) querían saber si me interesaría reciclarme en la metalurgia// (va saliendo de la bañera) reflexione/ le podemos enviar para que haga un cursillo de tres meses con los gastos pagados en a Poitiers/ ¡No te jode!

Sebastián.- Sigo pensando de deberíais denunciar.

Carlos.- Tema cerrado. No creo para nada en la justicia.

(final VI.- Cortinas)

Sebastián.- ¿No teniáis hambre?

Nina.- ¡Me muero de hambre!

Carlos.- Pues hala, ¡a la mesa!

IX.- LA PARTIDA DE CARTAS +
X.- EL DESPETAR

(Sentados en la alfombra)

(Sebastián, con la cabeza ensangrentada, deja que Nina le limpie la herida y le practique una cura)

Sebastián.- Lo haces Te manejas muy bien

(intenta curarlo arrodillada en la alfombra)

⊙ Nina.- (pensativa) Enfermera / estuve en la Escuela de Enfermería durante un curso// ese era mi sueño ¿te estaba esperando esperaba?

Sebastián.- Sí/ a la salida de la fábrica (gesto de dolor)

Nina.- (~~trajina con el botiquín y la herida~~) Como chica de peluquería se gana una miseria pero con las propinas compensa un poco más

Sebastián.- (~~contemplándola~~) Sigues teniendo mano

Nina.- (se detiene, sigue como si no fuera con ella) ¿Y te agredió directamente? ¿Te saltó encima?

Sebastián.- No/ quería hablar

Nina.- Tú tampoco eres muy demasiado hablador (sonríe)

Sebastián.- Caminamos un rato juntos/ yo llevaba (gesticula) la bici de la mano

Nina.- (lo sujeta, sobre todo de la cabeza) Tranquilo vas a volver a hincar el pico desmayarte (Ella lo escuchará atentamente, mirándolo)

(Sebastián no sólo está herido físicamente sino moralmente)

⊙ Sebastián.- Iba a mi lado charlábamos tranquilamente /Tahar Rachid/le dije/ ¡oye! no tenía elección otra opción y por otra parte sabía que querías volverte a Argelia /entonces ¿qué más da dos meses antes o después! //lo entiendo// me dijo /tiene a su mujer y a los hijos allá/ oye!/ le dije/ no sé si estás metido en lo del desperdicio de mercancía ese asunto del desperdicio de material ignoro si eres tú o no/ quiero creer que tú no eres/ lo entiendo me dijo dos veces /me repitió... lo entiendo y luego/ sentí el (gesticula)puñetazo que me alcanzaba// me fastidiaba por la bicicleta/ cuando pude reincorporarme ya no había nadie//(aquí se siente mal moralmente) Tahar él era un tipo tranquilo/ poco hablador/ un número uno en lo suyo técnicamente /cuando estaba en su trabajo la cadena nunca había que intervenir llamarle la atención

(al terminar Sebastián su intervención, Nina sigue mirándole, afectada por cada una de las palabras de éste, callada, pensativa, interviene)

Nina.- Y Carlos sin volver (enojada por la tardanza de Carlos)

Sebastián.- Por la noches Cada día vuelve más tarde y más pea (bebido, borracho)

(Sebastián se va incorporando lentamente ayudado por Nina)

⊙ Nina.- ¿Y has vuelto así? ¿Y en bici? desde la fábrica en este estado? Podían haberte atropellado o haberte dado un patatús

Sebastián.- Tahar/ tú militas sindicalmente/ tienes que entenderlo/ no ha sido una decisión a la ligera de los camaradas

(Nina lo dirige al diván)

~~Nina.- Te hubiera podido dar un patatús y que te hubieran atropellado~~

~~Sebastián.- No tenía el más mínimo interés~~

(Le ayuda a sentarse)

~~Nina.- No pero...~~

~~Sebastián.- Estaba decidido a llegar a casa Tenía que llegar por mi propio pie~~

(Le ayuda a tumbarse)

~~Nina.- En esos casos (se pone un poco seria) se entra para uno en la primera farmacia que vea~~

© ~~Sebastián.- En esos casos precisamente no~~

~~Nina.- Eres raro eh! ¡No hay quien te entienda Sebastián!~~

~~Sebastián.- El farmacéutico llama a la policía (se resiente de sus heridas) la policía te llevan a urgencias /te interrogan /levantan un atestado/ te piden que interpongas una denuncia // ya es bastante lo que pasó ¡Ya es suficiente con el hecho en sí!~~

~~Nina.- ¿En tu cabeza? ¿Con el golpe? (va hacia la barra de la cocina, coge unas bolsa con judías, un cuchillo y una fuente honda. Se sienta en el suelo al lado de Sebastián, se dispone a partir las judías)~~

~~Sebastián.- En Con la realidad~~

~~(Sebastián, tumbado, y Nina, sentada, están quitando la hebra a unas judías. Entra Carlos)~~

~~Carlos.- (bastante ebrio y dando tumbos no exagerados voz también denota que está bebido. Va hacia Nina) Cincuenta francos euros/ pásamelos cincuenta francos necesito cincuenta francos euros~~

~~Nina.- (ella sonríe, muestra su rostro rogando su saludo) Dame un beso (Nina suelta lo que tiene entre manos y se levanta dirigiéndose a Carlos)~~

~~Carlos.- (la señala con el dedo índice) Cincuenta francos euros~~

~~Nina.- (cerca de él y cariñosa)¿No me besas?~~

~~Carlos.- Un borracho no besa a las señoras los borrachos tenemos mal aliento (en este momento abre la boca y echa el aliento a Nina, en gesto gracioso) cincuenta francos euros o veinte~~

~~Nina.- Bésame (lo besa y lo acompaña hacia el diván) y acompáñanos, estamos limpiando las judías~~

~~Carlos.- (asombrado viendo el aspecto de Sebastián, lo mira) ¿Qué ocurre?~~

~~Nina.- (acomoda a Carlos en el diván, logra sentarlo. Éste no aparta la mirada de su hermano, se deja llevar. Nina vuelve a sentarse con sus judías) Ha sido un poco cómico/ Sebastián ha abierto la puerta de la calle y se ha desplomado a mis pies/ ¡ya ves he hecho progresos con Sebastián! ¡me deja ayudarlo! ¡limpio sus judías verdes!~~

~~Carlos.- (con voz mucho más tenue. No entiende muy bien) Veinte francos euros (Se levanta)~~

~~Nina.- ¿Te vas? (deja las judías, amago de levantarse)~~

Carlos.- (contesta a Nina dirigiéndose a la puerta) Estoy a mitad de una partida de cartas

Nina.- (se levanta rápidamente, intenta retenerlo) Quédate te necesitamos

Sebastián.- (intenta incorporarse, gesticula con un brazo) Deja que se vaya

Nina.- (vuelve a intentar retenerlo, se coloca delante de él) No sólo por las judías

Carlos.- (se vuelve) Para las judías no contéis conmigo

(Nina lo agarra lo sienta en una silla y le quita la cazadora,...)

Nina.- (quitándole los zapatos) El argelino aquel al que despidió le ha ~~zurrado~~ dado para ir pasando

Carlos.- ¿Y a qué esperan para largar a su país (con desprecio, alzando la voz, gesticulando y levantándose) a todos esos moros ~~de mierda~~ y a los italianos también!?

Sebastián.- (sentado en el diván y con las manos en la cabeza) ¡Anda, quítate de mi vista! ~~No quiero verlo ni en pintura~~ ¡lárgate al bar que se largue! (con gesto de dolor y a la vez gesticulando con el brazo la acción de “largarse”) ~~vuélvete al bar~~

(Nina mira a Sebastián sin poder creer lo que dice)

Carlos.- (enfadado, reacciona. Se vuelve a levantar y descalzo se dirige a Sebastián con voz subida de tono) ¿No puedo estar en mi propia casa?

Sebastián.- (gesto con el brazo, le grita a Nina) ¡¡Dale sus veinte ~~francos~~ euros!!

Carlos.- (vuelve a la silla. Nina lo acompaña) Unos vagos y unos degenerados que están apestando nuestra /querida/ patria eso es lo que son todos los extranjeros

Sebastián.- (manos en el rostro) ¡Dáselos!

(Nina va a la cocina y coge una cubeta o una jarra de agua)

Carlos.- (va hacia el centro de la alfombra, grita y gesticula) Los auténticos franceses ya no podemos vivir en nuestro país/ nos quitan hasta ~~han robado~~ el trabajo (...) ni siquiera encuentras un asqueroso puesto de peluquero ~~la oficina de empleo te consiguen un trabajo de peluquero//~~ (cae de rodillas en la alfombra mirando al proscenio) en el bar/ ahí es donde se consiguen los enchufes// tal vez haya encontrado algo en la avenida Víctor Hugo ~~haya algo en la calle Henri Barbusse~~ (Nina derrama el agua por su cabeza, seria. En ese momento Carlos va bajando la voz sin dejar de hablar. Nina desaparece de escena dejando la jarra o el cubo en el suelo o mesa depende posibilidades de salida) ~~en la esquina con la Av. de Víctor Hugo/ mañana moveré el culo y me pasaré por allí me voy a pasear el culo por ahí~~

Nina.- ¿Más fresquito? ¡Anda, ve y te cambias!

(Carlos desaparece)

Sebastián.- Ahora tendré que estar unos días de baja...

Nina.- ¡Estoy arreglada! Uno de baja y otro en el paro... ¡parezco la matriarca!

X.- EL DESPERTAR (FINAL)

=====

Sebastián.- Cualquiera aguanta a Leduc a la vuelta... ¡Cómo no es nadie!...

(la siguiente acotación es perfectamente variable debido a que la dramaturgia se ha hecho en base a cómo concibo yo la escena, por ello no es definitivo)

(Un colchón de matrimonio y uno pequeño. En el de matrimonio vemos a Carlos y a Nina; en el pequeño a Sebastián, los dos colchones unidos)

(En cuanto a la disposición, sería conveniente que apareciera en el siguiente orden: Sebastián en la cama pequeña; Nina en la grande a la izquierda de Sebastián y por último Carlos al lado de Nina también en la grande Seb. Ni+Car.)

En cuanto a la ropa: los chicos llevarán boxer (Sebastián), camiseta (Nina) y slip (Carlos)

Debería haber ropa tirada por el suelo)

Sebastián.- ¿Has dormido bien? *(se incorpora un poco)*

Carlos.- Muy bien *(se estira)* ¿y tú?

Nina.- De maravilla *(besa a Carlos, se vuelve hacia Sebastián y se acurruca)* ¿y tú Sebastián?

Sebastián.- Muy bien hoy es mi último día de baja *(se estira)*

Carlos.- Quizás sea el mío también/ *(mira hacia el techo con las manos detrás de la nuca)* hoy lo deciden a mediodía

Sebastián.- *(apesadumbrado)* Mañana me reincorporo

Nina.- *(se coloca por debajo de las sábanas, en medio de los dos, coge la cabeza de Carlos y a Sebastián lo rodea por el cuello, se los acerca: Maternal, cariñosa)* Mis dos pajaritos van ahuecar el ala

Carlos.- En cualquier caso hay posibilidades *(sonríe)*

Sebastián.- *(asienta)* Todo irá bien Carlos

Nina.- Bueno al final va a tener gracia... *(contenta)*

Carlos.- Nina ¡es la hora!

Nina.- *(reiterativa)* ¡Levántate Nina! ¡levántate! *(entre risas y cosquillas, se alborota el pelo entre las sábanas)* pero vosotros os quedáis tan calentitos y tan agusto en la cama

Sebastián.- *(más serio se incorpora en la cama; Carlos se queda mirando hacia el techo después de las risas, con la sábana cogida entre sus manos; Nina en la cama boca abajo)* Mañana a las siete Leduc cruzando sus manitas regordetas *(hace el gesto)* a la espalda hará que retomemos la conversación en el punto en que la dejamos/ Pélissier! le ruego que se muestre más firme con sus hombres /hay mucha relajación en esta sección Pélissier! *(entretanto Nina se va levantado, xxx se viste, 1º se quitará la camiseta, buscará y se pondrá el sujetador; 2º busca y decide vestido?; 3º coge un foulard, una vez cree haber terminado, hace un gesto hacia el trasero (AH! Las bragas), se mira debajo del vestido, las busca por todos sitios mientras Sebastián no deja de hablar cuando reproduce las palabras de su jefe lo imita y su hermano no cesa de escucharlo)* perdóneme pero ...hemos alcanzado un 12% más en la tasa de producción ¿cierto o no?/ Si controlase a

~~sus hombres Pélissier habría alcanzado más del 12% //; no ejerce la autoridad debida sobre sus hombres! (Carlos se apoya en la almohada sobre un codo mirando a Sebastián) // le pedí que me dijese cómo se medía la autoridad debida/ basta con pasearse por el taller/ me dijo /sus hombres son los que hacen más descansos para charlar// (Carlos se incorpora medio cuerpo por la sábana, se sienta en la cama) la autoridad se mide por la cantidad y la calidad de la producción/ le dije /mi sección consigue los mejores resultados de toda la fábrica/ ¡por supuesto! dijo/ dispone de la mejor maquinaria// si tengo la mejor maquinaria /le dije /tal vez se deba a que es la que está mejor regulada~~

~~Nina.- (rebusca) Carlos/ (esperará respuesta) mis bragas~~

~~Carlos.- (la mira y señala el lugar) Las dejaste a los pies de la cama~~

~~Nina.- (las encuentra, se recompone) ¿Estoy guapa?~~

~~Carlos.- (se incorpora a escena secándose la cabeza) ¿Quién es ese tal Leduc?~~

~~Nina.- (de un lado para otro, coge el bolso) El encargado (mira dentro del bolso, lo mira, lo remira, sale entra...)~~

~~Sebastián.- (comienza a levantarse mientras habla) Un antiguo sindicalista/ fue él quien fundó la primera célula del partido (se sienta en la cama y se queda mirando hacia un lado) /lo ascendieron y me hizo despedir a Tahar Rachid/pensaba que no me atrevería// (se vuelve hacia el proscenio) cuando se enteró... de que lo había hecho no le sentó muy bien/ creía que me tenía dominado (sonríe, comienza a vestirse)~~

~~Carlos.- (se incorpora) Ahora te van a obligar a despedir a más uno o dos tipos (se levanta) /después te nombrarán jefe del taller (vistiéndose) ... a ver si me sale bien lo de mañana y ... te estás labrando un porvenir brillante ¿no es cierto Nina?~~

~~Nina.- (escoge sus zapatos, se los pone, recogiendo algunas cosas) ¿Y si os dijese que entre los dos ya me tenéis aburrída? Creo que os lo diré, ¡me tenéis aburrída, uno preocupado por su propio jefe y otro encontrando trabajo en el bar...~~

~~Sebastián.- Es que Leduc creía que me tenía dominado...~~

~~Nina.- ¿Y qué? Siempre lo vuestro, lo vuestro... ¿Y tú? ¿Te has despabilado, no?~~

~~Carlos.- Me ha venido bien el refrescón~~

~~Sebastián.- Venías insoportable...~~

~~Nina.- ¡Qué manía con los euros!~~

~~Carlos.- Gracias por devolverme a la realidad ¡Prometo que no probaré una gota más de alcohol! ¡Se acabó!~~

~~Nina.- Decididamente me agotáis...~~

~~Carlos.- (sigue vistiéndose, se pone calcetines y zapatos sentado en la cama) En mi caso /por el contrario/ buscan a un joven con uno o dos años de experiencia/tal vez me contraten// tendré que aceptar el salario que ellos quieran / (sonríe) es como retroceder veinte años~~

~~(Sale Nina) (se oye un portazo)~~

~~Sebastián.- Se ha ido sin despedirse (casi vestido sin zapatos)~~

Carlos.- (bostezando) ~~Iba a llegar~~ irá tarde (se dirige hacia el salón)

→ **Sebastián.-** (se dirige hacia la cocina)
Hay algo que no funciona el asunto no tiene nada que ver contigo/ es con los dos / esto se pone feo

Carlos.- (a Sebastián) Hace quince días que no pruebo ni una gota de alcohol / ~~se acabó!~~ te juro que se acabó

→ **Sebastián.-** Lo sé (~~prepara el café~~) / pero ~~el asunto no tiene nada que ver contigo/ es con los dos~~

Carlos.- (sentado en el diván y pensativo) ¿En qué nos hemos equivocado?

Sebastián.- (sacando dos tazas) No hemos querido saberlo

Carlos.- (a Sebastián) ¿Qué dices?

Sebastián.- No lo sé (sonríe, no le da importancia)

XI.- LA PARTIDA

(Una maleta abierta en medio del salón, Sebastián fumando un cigarro sentado en el diván, los codos apoyados sobre las rodillas. Nina va y viene haciendo la maleta. Carlos acaba de llegar de la calle, sorprendido al ver la escena que se desarrolla, con el abrigo puesto y las llaves en la mano.)

Carlos.- (muy sorprendido) ¡Pero si es tu maleta ~~está nueva!~~

Sebastián.- (sigue fumando mirando al proscenio al mismo tiempo que le contesta a Carlos) Quería que se la ~~prestase~~ prestara y le he dicho que podía quedársela

Nina.- (llega al salón con ropa en la mano, se para al ver a Carlos, lo mira, prosigue haciendo la maleta mientras da órdenes) Carlos, / coge mis blusas están en el cajón de arriba/ por favor, Sebastián,/ mis camisetas de manga corta

Carlos.- (incrédulo, asombrado se deja caer en una silla) (rotundo) No te creo

(Sebastián, suelta el cigarro, sale de la habitación y va a por sus camisetas)

Nina.- (va de un lado a otro mientras habla, de vez en cuando se para y se recrea en sus palabras) ¿No me crees? Voy a presentároslo/ es cinco años más joven que yo/ ¡es un bebé! ~~¡es guapísimo!~~ ¡con una boquita y un culito! ¡Uy...! /no habla francés/ Carlos mis jerséis

Carlos.- (le da los jerséis, sereno)¿Pero qué le ves?

Nina.- (se detiene gesticula) Pues chico, ni lo sé. No se puede explicar

Sebastián.- (le da sus camisetas) ¿De dónde ha salido?

Nina.- (sin importancia De ~~Checoslovaquia~~ Rumanía. Es un refugiado inmigrante rumano.

Sebastián.- Entonces ¿no tiene trabajo?

Carlos.- (levantándose de la silla) Se lo está inventando todo (sonríe, va hacia el diván incrédulo)

Nina.- En absoluto, estaba en la esquina ~~de una~~ calle sin saber a dónde ir

Carlos.- ~~¿Nos odias?~~ ¿Estás resentida con nosotros?

Nina.- (mirando a Carlos) ~~En absoluto~~ Ni mucho menos (con tristeza, se acerca a Carlos y le acaricia el pelo) os quiero tiernamente

Sebastián.- (directo)¿Volverás algún día?

Nina.- No creo// (frente a la maleta repasa todo lo que lleva) ~~todos mis zapatos~~ mis cuatro pares de zapatos/ mis botas// pero os haré alguna visita// mis zapatillas...

Carlos.- (enfadado. Tono de voz alto) No aguanto más

Nina.- (manos en jarra, a Carlos)¿Qué es lo que no aguantas más? (Carlos coge la maleta por el asa, la lanza y todo lo que hay dentro se desparrama por la habitación. Nina se deja caer en el diván y cierra los ojos, respira hondo, deja transcurrir un tiempo, luego se levanta mira hacia la maleta y sonríe) ¿Sabéis ~~una cosa?~~ La verdad es que lo había hecho mal desde el principio./ primero los zapatos después los jerséis y la ropa interior (recoge con tranquilidad todas las prendas desparramadas y vuelve a rehacer la maleta) //y hasta que

~~no obtenga~~ mientras no le den el permiso de residencia.../ ¡pero da igual ~~no es grave!~~ el viejo me ha ~~hecho una buena subida de~~ subido el sueldo (~~deja la maleta cerrada en el suelo~~)

(Sebastián se dirige a la cocina, mira a Nina fijamente, se echa un café, azúcar, bebe lentamente... mirando la escena que se desarrolla ante sus ojos)

Carlos.- (~~la agrade con la mirada~~)¿Te has enrollado con él, no?

(Carlos la seguirá mirando con atención mientras habla)

Nina.- Todo lo contrario/ (~~se pasea lentamente por la habitación~~) ~~las manos las tiene más quietas que nunca~~ no me ha vuelto a poner sus manazas encima// me ha subido un 25% ~~de aumento~~// me ha constado ~~esté~~ mucho ~~conservar~~ mantener una actitud seria/ (~~a Carlos~~) me llamó y me dijo con una gran solemnidad ~~para decirme solemnemente~~ que me nombraba primera oficiala/ yo le dije/ (~~desvía la mirada~~) que ~~pero señor Fretton no debería~~ debía hacer eso/ últimamente ~~el negocio no está muy bollante~~ cada vez ~~hay menos trabajo~~// precisamente Nina/ me dijo/(~~vuelve a mirar a Carlos~~) quiero que me ayudes a remontar la peluquería/ vamos a renovar todo y (~~con intensidad~~) tú tienes buen gusto

Carlos.- Demasiado tarde/ ~~lo echó todo a perder~~ ya ~~la jodió~~ (~~vuelve la mirada hacia otro lado, enfadado~~)

Nina.- (~~mira a Sebastián de reojo y se dirige al baño mientras habla~~) Mi ~~fraseo de agua~~ colonia de lavanda Sebastián /me lo ~~iba a dejar~~ dejaba

Carlos.- (aún está que no se lo cree, se pasea por el salón lentamente) Tendrá que recuperar ~~cinuenta~~ algunos años

Nina.- (~~vuelve con el frasco en la mano~~) En el armarito de las medicinas y los frascos del esmalte de uñas me dejo todo

Carlos.- (~~incrédulo~~) Y con su mentalidad

(Sebastián se dirige al diván, enciende un cigarrillo, hace como que pasa del tema)

Nina.- Pero si le puedo influir porque es cierto ~~que~~ (~~segura de lo que dice, haciéndose valer~~) ~~tengo la cabeza llena de~~ por mi cabeza pululan muchas ideas

Carlos.- (~~a Sebastián, furioso, indignado por todo~~) ~~A ti todo~~ ¡te da igual Sebastián! (~~señala a Nina, con la misma actitud hasta el final de sus palabras~~) nos deja tirados plantados y tú sin decir nada, como si no fuera contigo// ~~yo~~ después de dos meses ~~de trabajo~~ ~~saco tanto como ganaba~~ gano lo mismo que con el viejo después de veintiún años/ (~~baja el tono de voz, mira hacia otro lado, sin dirección fija~~) ~~lo que hacemos es repartir todas nos~~ repartimos las propinas y además es otro tipo de clientela

Nina.- (~~se pone abrigo, chaqueta, coge su bolso y la maleta~~) Sin hablar de tus antiguas clientas que te han reecontrado Carlos/ (~~con rotundidad~~) eso es lo que le he explicado al viejo y ~~es eso~~ lo que le ha hecho cambiar// bueno/ hasta la vista

Sebastián.- Adiós (~~la mira ensimismado~~)

Nina.- (~~mirando a Carlos sonriendo~~) ~~Chao~~ “la revedere” Carlos

Carlos.- Vale, adiós (~~ni la mira, la ignora~~)

(Nina cambia actitud en su rostro, se va con paso firme pero triste por la respuesta de Carlos)

(Nina se vuelve hacia ellos)

Nina.- ¡Espabilad! Volveré pronto a veros. ¿Habréis cambiado en algo para entonces? No sé si todos mis esfuerzos serán recompensados.

(Los dos la miran con tristeza y al mismo tiempo con ternura, se sonríen, entre llanto y alegría. Sienten tremendamente el desamparo)

XII.- LA VISITA

(Sebastián está terminando de poner un plástico en el diván, lleva un mono manchado de pintura; no está la alfombra ni la lámpara, aunque si el ~~tocadiscos~~ equipo de música abierto, suena música de la época. Las sillas encima de la mesa... Carlos, con un delantal puesto, prepara la cena detrás de la barra de cocina. Llaman a la puerta, Sebastián va a abrir entra con Nina que zarandea el paraguas. Sebastián se queda detrás de ella, Nina se dirige hacia Carlos y lo besa en la frente)

Nina.- Bună! Ce faci? ¡Mum...! (olfateando lo que cocina Carlos) ¿Has hecho tú el puré?

Carlos.- Salchichas con puré de patatas no tiene ningún secreto, si el puré lo haces de sobre, claro (remueve la cacerola)

Nina.- Otro beso Sebastián

Sebastián.- ¿Estás bien? (le coge el impermeable)

Carlos.- (sigue hablando desde la cocina) No tiene tiempo de nada ahora vuelve muy tarde por la noche

Nina.- (suelta el bolso donde pilla y echa un vistazo a la habitación) Estáis reformando la casa/ ¡No lo puedo creer! ¡qué revolución!

Carlos.- Casi todas las noches tiene reuniones pero el domingo (con las manos en la barra de la cocina) es él quien cocina/ deberías venir un domingo

Nina.- (se sienta en un extremo del diván, se coge las rodillas con las manos) Los domingos nos vamos en tren

Carlos.- ¿Con tu refugiado y tú?(suelta la cacerola y coge un paño de cocina)

Nina.- (se levanta hacia el proscenio, acompaña sus palabras de gestos que ejemplifican sus palabras) Pinta paisajes con unos personajes aterradores/ pinta casas que estallan y cosas así

Sebastián.- ¿Es artista? (hacia el tocadiscos, quita la música y lo cierra)

Nina.- (con entusiasmo) Y el interior de los trenes// ~~es un disidente que se fugó de los campos de refugiados~~

Sebastián.- (hacia la cocina para coger el mantel, van a poner la mesa) ¿Pinta en el tren?

Nina.- Pinta el interior de los vagones ~~de los trenes~~(hacia la mesa y va quitando las sillas que están encima de ésta, ayuda a Sebastián a poner la mesa) pinta trenes que parecen mujeres y animales que parecen trenes// (entusiasmada) me he comprado una máquina de fotos y mientras él pinta yo hago fotos/ le saco fotos a todo/ él me ha enseñado ~~a ver~~ a mirar (serena y sonriente, voz dulce, pensando en él)

Sebastián.- (idas y venidas a la cocina llevando cosas a la mesa) (dulce, muy dulce y melancólico) Igual que tú nos has enseñado ~~enseñaste~~ a ver las cosas con otros ojos nuevos

Nina.- (hacia él, burlona) Pero tú no quisiste enseñarme ni la más mínima receta, bribón

Sebastián.- ~~Sí habría~~ Tendríamos que volver a empezar y además ~~hubo aquel conflicto~~ pasó lo que pasó...(se detiene pensativo)

Carlos.- (terminando en la cocina. A Nina) La dirección estaba esperando el

momento/ tuvo que elegir y se unió a los huelguistas/ de hecho llegó a ser uno de los líderes del movimiento// después la dirección intentó cambiarle de destino él se negó y se produjo un movimiento de solidaridad que estuvo a punto de terminar en una nueva huelga// (pone la cacerola en la barra de la cocina. Nina se acerca a la barra) la dirección se lo tragó y ahora Leduc le deja tranquilo

Nina.- Hasta la próxima ocasión (mete el dedo en el puré)

Sebastián.- (poniendo la mesa) No/ ahora las cosas han cambiado

Nina.- (se chupa el dedo) Esta bueno este puré/ todo cambia

Carlos.- (con una cuchara de servir en la mano que introduce en la cacerola) Le he añadido una cucharita de nata

Nina.- (sorprendida, entre irónica y burlona, pero cariñosa) ¡No me digas! ¡no me lo puedo creer! ¡Ya haces tus pinitos culinarios, eh?!

Sebastián.- (sonriente, con una botella de vino hacia la mesa) Es que por primera vez a Carlos se le reconoce lo que vale

Carlos.- (a Nina, ella lo escuchará atentamente) En esta peluquería el trabajador puede entregarse a fondo/ es un nuevo estilo de peluquería/ uno puede inventar cosas y el tiempo no cuenta/ puedes quedarte con una clienta media jornada si está justificado

Sebastián.- (se acerca a ella para sorprenderla) De postre hay dátiles (sonríe)

Carlos.- (apostilla) Nos acaba de llegar un paquete (trae el paquete

de dátiles, lo pone sobre la mesa) De Túnez como todos los años

Nina.- ¡Ya!

Sebastián.- (dando el beneplácito a la elección de Nina) Los checoslovacos rumanos son un pueblo muy culto y muy inteligente a ellos también los han pisoteado/ A los tunecinos también

~~+Carlos.- (trae el paquete de dátiles, lo pone sobre la mesa) De Túnez como todos los años~~

~~+Sebastián.- (mira el paquete fijamente, lo abre) A los tunecinos también~~

~~Nina.- (curiosa) ¿Son de allí?~~

~~Carlos.- Como todos los años (sonríe)~~

~~Nina.- Sí /ya lo recuerdo Sebastián (vuelve a mirar el paquete)~~

~~Carlos.- (intrigante, recordando) Pasó una noche~~

~~Nina.- Sí, lo recuerdo~~

~~Carlos.- (animando a Sebastián, entre risas) ¡Cuenta...!~~

~~Sebastián.- (resignado) Ya lo he contado mil veces desde hace 22 años~~

~~Carlos.- (confesiones a Nina, tono de voz bajo y risueño) ¡Ah! ¿No te lo he dicho? Y no te he dicho que ahora tiene una amiguita~~

~~Nina.- (anima a Sebastián) ¡Vamos cuéntame! ¡Venga, cuéntanos! (coge un dátil)~~

~~(los tres alrededor de la caja)~~

~~Sebastián.- (recuerda, mira hacia el~~

infinito) Llevaba unas campanillas que colgaban de sus pulseras y de su collar

Nina.- (sigue comiendo dátiles) Mmm se deshacen en la boca

(los dos la observan, se la comen con la mirada. Ella saborea dulce y placenteramente los dátiles)

Carlos.- A nosotros no nos gustan mucho

Sebastián.- Puedes llevártelos si os gustan a vosotros, claro

FIN

TELÓN

(2).2.- Dramaturgia B

I.- LA CAJA DE DÁTILES

(la caja de dátiles se encuentra sobre la mesa)

Sebastián.- *(recostado en el diván, ojea un periódico)* Quieren nombrarme jefe de sección

Carlos.- *(anda por la habitación secándose las manos)* Pero cuéntame...

Sebastián.- *(con intensidad y alargando la negación)* ¡Qué no...!

Carlos.- *(se sienta en un extremo del diván con el paño en las manos)* ¡Anda...! ¿Cómo te separó las rodillas?

Sebastián.- ¡Ya te lo he contado diez veces! *(con intensidad)* Fue ella la que separó las rodillas

Carlos.- *(con intención pícaro)* Sí, fue ella además uno no puede negarse a ciertas proposiciones *(se dirige al paquete de dátiles, deja el paño sobre de la mesa)*

Sebastián.- Detesto mandar

Carlos.- A ver, a ver..., se abre por aquí *(busca la apertura)*

Sebastián.- *(melancólico, ensoñación)* Llevaba en sus pulseras y su collar unas campanillas que colgaban...

Carlos.- *(se dirige a su hermano)* Me preocupa lo de Nina no es por falta de sitio en nuestra casa ni la notaremos, total, sólo mide 1m 60

Sebastián.- ¡En nuestra casa!

Carlos.- Si te quieren nombrar jefe es porque piensan que vales para eso

Sebastián.- *(recostado en el diván, simula el collar vaivén con las manos –*

cuerda.- Su gesto acompaña sus palabras al mismo tiempo que emite un sonido: ban, ban...) Llevaba un collar muy lar...go que se bamboleaba sobre mi vientre

Carlos.- *(en medio de la alfombra)* Una de estas noches el jefe va a seguirla va a subir hasta su pisito...// ayer noche disfruté de lo lindo ¿te diste cuenta no? le encanta el conejo ¡se sirvió dos veces! sería mejor que cambiase de piso *(se acerca al revistero)*

Sebastián.- *(recostado en el diván, vuelve a ojear el periódico)* Si no acepto creo que me ponen en la lista negra y lo que buscan es un pretexto cualquiera quizás para largarme *(mientras se incorpora)*

Carlos.- *(rebusca entre las revistas)* Si aceptas es un ascenso y te aumentarán el sueldo

Sebastián.- Me dijo que me tumbase al pie de la palmera *(se tumba)* y se puso a caballo sobre mí con sus cascabeles / *(simula la escena)* yo sostenía en cada mano sus pechos puntiagudos,/ de vez en cuando apartaba mis manos y le agarraba los muslos o dejaba mi mano en uno de sus muslos y con la otra le acariciaba la raja del culo// *(se incorpora lentamente ojeando un artículo)* ha sido terrible el terremoto en Turquía ¿no? ¡pero como se repone esta gente!, ¿eh? Están acostumbrados; si hubiese ocurrido aquí o en Inglaterra, el país vecino...

Carlos.- *(sentado en la alfombra ojea la revista)* Allí no hay terremotos *(se levanta de la alfombra revista en mano, se acerca a Sebastián)* ¡Eres más cerrado...! ¿Cuántos años hace ya de eso?

Sebastián.- (*melancólico, mirada perdida*) Mucho, bueno, al menos me lo parece

Carlos.- Estamos en el 2006 (*se sienta junto a Sebastián*)

Sebastián.- Y eso ocurrió en el 84

Carlos.- (*tono persuasivo*) Pero tú le gustas lo sabes y además le encanta la salsa de cebolla/ le expliqué que era una receta de mamá y que tú antes nunca cocinabas/ se quedó (*levantándose*) boquiabierto (*a Sebastián*) le parece estupendo que un hijo haga este tipo de cosas y tú (*se vuelve a sentar*) ¿cómo la ves? (*se levanta*) se interesa por todo y no es nada aburrida

Sebastián.- (*mirada perdida, melancólico*) Se cumplen ya 22 años

Carlos.- (*se acerca a la caja, deja la revista sobre la mesa*) Desde hace veintidós años te envía una caja de dátiles por tu cumpleaños

Sebastián.- (*mirada perdida, deja el periódico sobre el diván*) Eso no significa nada

Carlos.- (*a Sebastián*) Eso significa muchas cosas

Sebastián.- (*se acerca a la caja, sin importancia*) Una costumbre como otra cualquiera

Carlos.- (*rebusca en la caja*) ¿Y siempre sin una nota en la caja? Sólo su nombre, Fátima ¿sigue poniendo la misma dirección? ¡Es ya de una fidelidad extrema!

Sebastián.- (*va hacia el centro de la alfombra*) Después de una sola noche // (*se toca las orejas suavemente, rememora el placer suscitado en ese*

momento) me mordió las orejas hasta hacerme sangre// (*vuelve de su ensoñación a la realidad, banal*) no me gustan los dátiles (*vuelve al diván*)

Carlos.- (*junto a la caja de dátiles*) ¿Nunca pensaste en invitarla a venir? Tal vez es lo que está esperando sentada en la arena // (*banal, mirando hacia el interior de la caja*) a mí tampoco (*se aleja de la mesa*)

Sebastián.- (*pensativo, periódico en mano*) A mamá sí que le gustaban// podríamos enviarlos /no sé a cualquier país, a cualquiera que lo necesite excepto a Argelia, a Tunes o Marruecos...

Carlos.- ¡Qué explícito!¿Y a esos tres por qué no?

Sebastián.- A parte de que tienen en abundancia son pueblos bastante orgullosos, sobre todo maleables

Carlos.- (*persuasivo, a Sebastián*) ¿Entonces estarías de acuerdo?

Sebastián.- Trabajan duro y no se montan historias de ningún tipo.

Carlos.- (*insistente*) Se viene a vivir con nosotros (*entusiasta*) a ella sí le gustan los dátiles

Sebastián.- (*rotundo a Carlos*) No

Carlos.- Uno de estos días el patrón... (*se acerca a Sebastián*) Cuéntame y después ¿qué hizo?

Sebastián.- (*se levanta, los gestos siguen las palabras*) ¡Imagínate en Francia un terremoto así, en el mismo centro de París!

Carlos.- (*pensativo*) Necesito hablar con él

Sebastián.- Sería un follón
indescriptible

Carlos.- (*insistente*) Entonces ¿qué te
parece?

Sebastián.-- El pánico salva a quien
puede/ ayúdate a ti mismo (*desaparece*)

II.-EL REDONDO DE TERNERA CON ESPINACAS + III.- LA LLEGADA

(Carlos: Pone la mesa, se mueve constantemente por la habitación, de la cocina a la mesa, intermedios en la alfombra.

Sebastián: Se mantiene la mayor parte del tiempo en la cocina, detrás de la barra, a veces ayuda en la mesa.)

Carlos.- Nunca he dicho eso sólo dije que tenía una voz enérgica, con personalidad

Sebastián.- Dijiste algo diferente

Carlos.- No es por sustituir a mamá pero reconoce que una voz femenina en casa....

Sebastián.- (Utensilios de cocina en mano, mirando decorado de la habitación, levantando brazos) ¿Te parece triste como estamos?

Carlos.- Mamá nunca dijo que tuviéramos que (alza la voz, rotundo) vivir aquí como si estuviésemos en un cementerio // hace tiempo que a las tres chiquillas que lavan la cabeza le pasa la mano sistemáticamente por las piernas mientras trabajan / es normal (cerca de la cocina)

pero, pero Nina es diferente /¿esas espinacas son como las de antes /Sebastián?

Sebastián.- (removiendo las espinacas en una cacerola) Las primeras de la temporada

Carlos.- (melancólico, a Sebastián) La ternera con espinacas, ¡hum...!

Sebastián.- (hacia la mesa) Era el plato de los miércoles / las he troceado a mano

Carlos.- como ella lo hacía

Sebastián.- (ausente, en medio de la alfombra) Me quedaba embobado mirándola las troceaba con una increíble rapidez pero sobre todo sin prisas (hacia la cocina, termina de preparar comida)

Carlos.- (en medio de la alfombra, tono burlón, persuasivo, mirándose las piernas) Tus piernas y las mías harían buena pareja con otro par de piernas bonitas que contemplar...

Sebastián.- (a Carlos) ¿Y si no acepto?

Carlos.- (naturalidad) Si aceptas asciendes en el escalafón de la empresa

Sebastián.- En la sección hay discusiones para saber qué actitud debemos tomar

Carlos.- (Se prepara para comer) De pequeño ya era mi verdura preferida

Sebastián.- (cuchara de servir en mano, cerca de la mesa) Sabes me pregunto si para que estén suaves he elegido una buena cacerola / a ella le quedaban como (relamiéndose al recordar) si te acariciasen el velo del paladar /se necesita una cacerola con más fondo

(Se sientan a la mesa, abren una botella de vino, trajín de platos, servirse, cacerola...Sebastián sirve, comen)

Carlos.- No nombrarían jefe de sección a alguien que no estuviese capacitado para serlo

Sebastián.- El trabajo de ajustador nunca es monótono hay que ir de un taller a otro los contactos se mantienen continuamente /(pendiente de sus propias palabras, se explica para su hermano) si me nombran jefe de sección

me hacen fijo/ sería responsable de un presupuesto de producción /empiezo de alguna manera a formar parte de la dirección de la empresa //(vuelve a comer) es un método que utilizan con frecuencia cuando hay alguien al que es necesario neutralizar

Carlos.- No hay ningún tipo de seguridad/ vive sola en ese cuartucho basta con subir los siete pisos / (muestra el plato) sírveme un poco más

Sebastián.- (sirve a Carlos) Quieren que les conteste mañana

Carlos.- (rotundo) Lo que te da miedo es el cambio

Sebastián.- Entre los obreros de mi especialidad hay mucha gente que conoce bien su oficio

Carlos.- Sabe que estoy con ella/ le excita hacerle lo que te he contado (enfadado) yo delante de mi

Sebastián.- Debe haber algo más (sigue en la mesa comiendo)

Carlos.- (se levanta indignado, imita a su jefe, baboso, con edad) ¿Cuándo // dijo ayer a voces para que todo el mundo lo oyese inclusive la jefa // ¿¿cuándo me devoro a esa maravilla de mujercita!?!/ las otras dos chicas se estaban partiendo de risa y él dale que te pego//¿Cuándo la acompaño señorita? ¿Esta noche? //La señora Tonton estuvo a punto de tragarse la dentadura postiza y justo en el momento en que entró una clienta y //(cambia el tono, da importancia a sus palabras) ¡qué clienta!/ la señora Mouchet/ mujer del director de la sucursal del B.N.P (se vuelve a sentar)

Sebastián.- (Quita la tapadera a la cacerola y cucharón en mano, hace amago de servir) ¿Quieres un poco más?

Carlos.- Una polaca/(pausa) bueno/ nacida en Polonia (gesto exagerado con las manos) un auténtico huracán

Sebastián.- ¡Son ruidosos como nadie!

Carlos.- (con sorna, acercándose al rostro de Sebastián) Que si lo son...

(los dos han terminado de comer, se relajan)

Sebastián.- En nuestra sección hay un montón de polacos ¡ya se sabe!, los pueblos que son subyugados aprenden a salir a flote

Carlos.- Pero ella...

Sebastián.- Y son unos cabroncillos,// con los argelinos cuesta más pero los prefiero -aunque también ellos son unos bribones debe de ser algo común a los pueblos que han sido pisoteados / si los comparas por ejemplo con los chinos que al día siguiente de cualquier catástrofe (gesto con las manos apoyando palabras) aparecen como si no hubiese ocurrido nada

Carlos.- Eso es por su régimen político que los han amaestrado (gesto con las manos apoyando palabras) como ovejitas

Sebastián.- (a Carlos) No se amaestra a las ovejas/ //(asegurándolo) es el carácter de ese pueblo,/ es su carácter

Carlos.- Como jefe de sección nada te impide seguir

Sebastián.- ¿Seguir qué?

Carlos.- Militando

Sebastián.- No está tan claro, es más que eso (se levanta quitando la mesa)

Carlos.- (se levanta, quita la mesa)
Tienes más poder

(ponen todo en la barra de la cocina, Sebastián se queda tras ella ,recogiendo, mientras dice su discurso, Carlos irá de la mesa a la barra atendiendo a las palabras de su hermano y parándose de vez en cuando)

Sebastián.- Cuando una máquina tiene problemas me dedico a ella hasta que hace exactamente lo que le pido/ eso me gusta/ después me voy a otra y así una y otra vez / me tomo mi tiempo/ comento con el resto del equipo cómo podemos hacerlo/ no mando a nadie/ se es más independiente (con intensidad)

Carlos.- Igual que nosotros con el pelo de las clientas/ preguntamos lo que quieren pero en definitiva somos nosotros los que decidimos lo que les va

Sebastián.- Estamos bien así

Carlos.- ¿Cómo?

Sebastián.- Como estamos

Carlos.- Entonces lo vas a rechazar

Sebastián.- (pone dos tazas de café en la barra de la cocina, coge una cafetera eléctrica y las llena) Si me niego me relegan a un puesto basura ya se lo hicieron con un compañero el mes pasado

Carlos.- (hacia la barra, mira a Sebastián que está echando azúcar en los cafés) Nina viene hoy a cenar /le he dicho que traiga sus cosas ¿te parece bien? Ella /que es de poco comer/ ya viste fíjate cómo repitió dos veces

Sebastián.- (lo mira a los ojos) No (se dispone a coger las tazas de café, se dirige hacia la mesa con ellas en la mano, Carlos lo persigue con la mirada mientras comienza sus palabras)

Carlos.- (rotundo) Sí /y nos ayudará en la casa tendrás/ todo el tiempo que quieras para escuchar tu música

Sebastián.- (busca su tabaco y un cenicero, se sienta en la mesa, mueve su café) la escucho mientras limpio

Carlos.- (de pie mostrándole todo lo que hará Nina) Te sentará en tu sillón te pondrá las zapatillas// (se va acercando a la mesa)a las clientas que tienen pasta y que dejan buenas propinas las atiende él / (se sienta y comienza a mover el café) en la mayoría de las peluquerías el jefe reparte las propinas entre los empleados ¿Y qué pillo yo, aún siendo el que más años lleva? ¡Nada!

Sebastián.- (a Carlos) ¿Era de eso de lo que querías hablar con él? (se enciende un cigarrillo)

Carlos.- Se escabulló/ cuando se trata de dinero nunca tiene tiempo para hablar

Sebastián.- Y los otros dos ¿qué dicen?

Carlos.- Nada con tener trabajo se dan por contentos

Sebastián.- ¿Por qué hoy? ¿Qué esperas como respuesta? Me niego

(Se escucha el timbre)

Carlos.- ¡Oh, llaman! (contentísimo)
¡Ya está aquí!

=====

(Nina lleva un bolso, maleta y caja a sus pies.

Sebastián está muy serio, Carlos está eufórico, nervioso, intenta en todo momento adular a su hermano y a Nina)

Carlos.- Entra, entra...

Nina.- ¡Hola! (se queda cerca de la puerta)

Sebastián.- Muy buenas (mirando de reojo)

Carlos.- Pero entra y acomódate.

(Nina pasa lentamente echando un vistazo, recreando su vista)

Nina.- ¡Qué extraño! No me había fijado antes cómo tenéis todo esto!? Pero, ¿Hace mucho que se ha muerto?

Sebastián.- (triste) Ocho meses

Carlos.- (nervioso, espera beneplácito de su hermano) deja el bolso(coge el bolso de Nina, lo pone encima de la mesa)

Nina.- (echando un vistazo a la casa, da algunos pasos) Está todo reluciente, cada cosa en su sitio... /¿os repartís las faenas de la casa?

Carlos.- (a Nina) Los cristales son míos porque Sebastián tiene vértigo/ del resto se ocupa él

Nina.- (sorprendida, a Sebastián) ¿También de la plancha?

Sebastián.- (sin mirarla) Tengo más tiempo libre que Carlos/ por la tarde vuelvo a las cinco y media

Carlos.- Lo que no dices es que por la mañana te vas a las cinco

Nina.- (Se va desplazando hacia la mesa, coge el bolso, saca un pañuelo) Yo no podría

Carlos.- (le ofrece una silla a Nina, ella la rechaza) No es como nosotros que sólo estamos a diez minutos a pie del trabajo/ él se chupa tres cuartos de hora de camino por la mañana y una hora y cuarto por la tarde

Nina.- ¿En metro?(Se dirige a Sebastián)

Sebastián.- Tengo una motocicleta

Nina.- (incrédula) ¿También la utiliza en invierno? ¿Y lloviendo?

Sebastián.- (tono seco, agrio) No me molesta

Carlos.- (centro de la habitación, cerca de Nina) No le gustan las aglomeraciones cuando regresa hace la compra

Sebastián.- Pero deje sus cosas y (ofrece a Nina su diván, cortés, Nina acepta) Póngase cómoda

Carlos.- (En medio de los dos) Os podéis tutear ¡eh!?

Sebastián.- (circunspecto, cauto) Ya veremos

Nina.- (mirándolos, sonriéndose) ¡No se parecen en nada! (irónica) gracias.

IV.- EL CHAL + V.- EN EL CINE

(Hay revistas sobre el diván y en medio de la alfombra)

Nina.- (Entra en escena, bolso de viaje en mano. De un lado para otro, prepara sus cosas) Ha estado muy bien me lo he pasado bomba en estos días /pero me voy

Carlos.- (en la cocina, sale de ésta sorprendido)¿Te vas?

Nina.- (mirándolo, gesto con los brazos) ¡Es imposible entenderse con tu hermano! ¡C'est fini!

Carlos.- (se acerca a ella reteniéndola) Escucha

Nina.- (rostro, gesto de manos) No hay nada que escuchar, lo quiero mucho pero él es así

Carlos.- (al lado de ella, persuasivo) No tiene nada contra tí está un poco nervioso desde que lo hicieron jefe de sección tiene el respeto por meta

Nina.- (vuelve a deambular por la habitación) ¿¡Ah, sí!? ¡Pues lo lleva al límite. ¿Y tú? Que desde que vivo aquí tú también estás como una mosca cojonera (entra Sebastián (escucha las palabras de Nina atentamente)) no sé quién de los dos es más insoportable

Sebastián.- (visión general del salón; templado, sereno periódico en mano) Va dejando las revistas tiradas por doquier

Nina.- (a Carlos, tono alto) ¿Lo ves Carlos? (gesto con las manos) Se acabó

Carlos.- (a Sebastián, apesadumbrado) Nina se va

Sebastián.- (siguiendo a Nina con la mirada, tono irónico, incrédulo)¿Se marcha usted?

(Sentándose en el sillón) (Abre un periódico, sin mirarla)Pues nada nena arrivederci

Nina.- (sorprendida, se acerca lentamente a Sebastián, muy cariñosa le acaricia con el dedo índice la cara) ¡Ah! ¿con que esas tenemos, no? (desafiante) (sentándose en las rodillas de Sebastián) No será nada fácil

Sebastián.- (atento a sus palabras, mirándola) ¿El qué?

Nina.- Deshacerse de mí y...acostumbrarme a usted (suspirando) (sus ojos siguen a su brazo que da una visión general de la casa) a todo este polvo

Sebastián.- (molesto) ¿Al polvo?

Nina.- (levantándose de la rodillas de Sebastián) Sé muy bien que no hay polvo sois (señala a los dos) vosotros los que estáis hechos de polvo (manos hacia arriba) ¡en cantidades industriales!

Carlos.- ¿Qué dices Nina?

Nina.- (escenifica la escena) Por ejemplo ayer abrió la puerta del baño, me vio sentada en el váter y salió corriendo como si hubiese visto el mismísimo diablo /no acostumbro a cerrar la puerta

Carlos.- ¿Y qué?

Carlos.- (A Nina) Podrías poner un poco de tu parte ¿no?

Nina.- (replica asombrada, incrédula, subiendo el tono de voz) ¿Poner de mi parte? ¿Soy yo la que tengo que

esforzarme en esta relación? Pero si es lo único que he hecho es eso /esforzarme

Sebastián.- (muy tranquilo, no deja de ojear el periódico) Todos hemos hecho un esfuerzo

Nina.- (dándose en el pecho) Quizás es eso, precisamente, lo que deberíamos hacer

Carlos.- ¿Qué?

Nina.- (en el centro de la alfombra) Esforzarnos los tres en lugar de ir cada uno por su lado como hace (lo señala) Sebastián por ejemplo (acercándose a él en actitud cariñosa) ¿y si me dijeras algo amable? (acercando su rostro al de Sebastián, muy persuasiva) ¿No te gusto aunque sólo sea un poquito? Entonces (se aparta) ¿por qué no me lo demuestras?

(Se va desnudando lentamente)

(delante de él se quita la blusa? que lleva puesta se queda en sujetador y en bragas?, abre las piernas y monta encima de Sebastián; al mismo tiempo Carlos pone cara de sorprendido y celoso)

Carlos.- ¿Por qué te desnudas?

Sebastián.- (burlón e irónico) Tengo la impresión de que no piensa irse

Nina.- (pausa en cada una de las palabras) No esté tan seguro (acaricia con un dedo el rostro hacia la garganta y el pecho de Sebastián)

Carlos.- (preocupado) Vas a coger una pulmonía

Sebastián.- Bueno (aparta a Nina y se levanta) ahí os quedáis los dos solitos

Nina.- (a Sebastián) No Sebastián / estamos juntos los tres aunque no se lo

crea (se vuelve a acercarse a él en actitud cariñosa) también le necesito a usted (lo besa en la comisura de los labios) la verdad es que sí prefiero hablarle de usted me impone más, por eso del respeto... // (le ordena, pero con dulzura) vaya a buscarme el gran chal de su madre y envuélvame en él (*Sebastián lo hace*) (Sebastián vuelve con el chal y se lo coloca alrededor del cuerpo, se sientan en el diván) ¡Ay, me siento bien! /su madre también imponía, ¿eh?

Carlos.- (Se dirige hacia la mesa y posa una mano en el respaldo de una silla) No tenía libro de cocina

Sebastián.- (junto a Nina) Tampoco escribía sus recetas

Carlos.- (Señala a su hermano) Él ha recuperado todos sus platos

Sebastián.- (pensativo mirando al sitio donde se ponía) Por la noche me sentaba ahí sobre la alfombra, miraba cómo lo hacía

Nina.- (sigue en el diván pero su postura es más cómoda, pone los pies encima sujetándose las piernas) No dudo que para vosotros esa es una manera más de sentir la presente pero... de vez en cuando podríamos inventarnos algo para nosotros tres ¿no?

Carlos.- No sé si dejará que te acerques a sus cacerolas

Nina.- (se levanta del diván, mientras que dice sus palabras desaparece de escena) Con paciencia se gana el cielo y las ratitas como yo sabemos despistar al gato meternos por cualquier sitio

(Sale Nina)

Carlos.- (a Sebastián) Creo que que no le ha sentado muy bien

Sebastián.- ¿Y ella a mí qué? Siempre la defiendes...

(Sebastián desaparece y Nina entra en escena con una bata puesta y una jarra en la mano, se dirige hacia la cocina, se coloca detrás de la barra junto a la jarra y a un vaso que va llenando mientras habla)

(Sebastián entra en escena maleta en mano)

Nina.- Parece nueva (bebe agua)

Sebastián.- Sí (poniendo la maleta en el suelo)

Nina.- (soltando el vaso de agua, irónica) En cualquier caso es una maleta muy bonita

Sebastián.- Mejor que sea así (hacia el equipo de música, selecciona discos)

Nina.- ¿Qué lleva dentro? (entristecida)

Sebastián.- (sin mirarla) He alquilado un estudio en las afueras, cerca de mi fábrica, además lo llevo pensando tiempo atrás.

Nina.- (conformista) Claro las idas y venidas llegan a agotarte

Sebastián.- Cuando llego a casa por la noche estoy rendido

Nina.- (fuma sin apartar la mirada de Sebastián) Sobre todo desde que tienes nuevas responsabilidades

Sebastián.- (cierra la maleta lentamente, y se va incorporando) Con el tiempo que pierdo en la ida y la vuelta no participo como debiera en el sindicato

Nina.- Más bien pensaba en sus vacaciones (se incorpora, con las manos en la cintura) ¿No se estará inventando todo Sebastián? (irónica) ¡Y todo lo que dice se lo cree!

(Entra Carlos)(Puerta de la calle, llaves en mano)

Carlos.- (sorprendido)¿A dónde vas? (incrédulo, a Sebastián) ¿Qué significa eso?

Nina.- (a Carlos, exagerando gestos) Sebastián se va /acaba de explicármelo todo y creo que no se va a dejar detener

(pausa, los tres se miran)

Nina.- (pasea por toda la habitación mientras gesticula exageradamente) Tiene razón / está convencido de que nos molesta y de que estemos mejor sin él /se pasa el santo día detrás de mí /ordenando todo lo que yo dejo tirado eso sin contar que (señala a Carlos y así misma) tú y yo no tenemos intimidad /es un hombre (gesticula, cada cosa en su sitio) muy ordenado /exhaustivo en todo lo que hace y con horarios rígidos /ayer llegué tarde a cenar /Sebastián lo único que no ha pensado es que yo no me encontraré medio vacía si usted se marcha así que me voy con usted (determinante se dirige hacia la puerta que da a las habitaciones, los dos hermanos se quedan mirándola desconcertados después de su discurso; Nina se para en seco ante las palabras de Carlos)

Carlos.- (se dirige hacia la mesa, sonriendo, sarcásticamente) Ni contigo ni sin ti, ¡esto es estupendo! (suelta las

llaves) ¿Te vas con él? Me parece muy bien **(se sienta en una silla)**

Nina.- **(se vuelve hacia ellos, se dirige hacia la maleta)** haré de mediadora, a ver.../a Sebastián abra esta maleta (ella misma la pone en el suelo la abre; aparta los discos, los pone en el suelo, va cogiendo todo lo que está en su interior mientras habla) qué sorpresa las camisas lavadas y planchadas los pañuelos los jerséis los pijamas /la bolsa de aseo un poquito gastada **(mirando a Sebastián)** deberá comprarse otra **(se incorpora con todo entre los brazos, se dirige hacia dentro)** vamos a colocar cada cosa en su sitio y **(hacia ellos, resuelta)** después nos vamos al cine hoy invito yo ¡no podemos estar siempre fastidiándonos! / esperad un momento / voy a arreglarme ¡no tardo nada!**(desaparece)**

(Sale)

(Sebastián se dirige al diván, Carlos sigue sentado en la silla)

Carlos.- ¿Y el argelino, qué?

Sebastián.- todavía nada/ el asunto aún no está resuelto

Carlos.- **(hacia otro lado)** Hace ya tres días que el jefe no me dirige la palabra /ni siquiera para liármela

Sebastián.- **(Se tiende, manos bajo la nuca, mirando hacia el techo)** Lo único cierto es que el material se estropea pero al encargado _el material y el argelino /es a mí al que quiere fastidiar

Carlos.- Después de las broncas siempre nos reíamos **(se sonríe)**

Sebastián.- Pero no hay pruebas

Carlos.- **(se levanta)** Nina no se lo toma muy en serio pero seguro que algo maquina

(Entra Nina)**(Vestido abierto-cremallera o botones atrás-, zapatos de tacón en mano, maquillada, diferente peinado)**

Nina.- **(de espaldas a Carlos)**¿Quieres abrocharme?

Carlos.- **(le abrocha el vestido)**¿No es cierto Nina que tenía derecho a tres broncas al día?

(Sebastián se incorpora; Nina imita con voz, gestos y miradas a su jefe; se vuelve hacia Carlos y se miran, Carlos la sigue con su parlamento; los dos a la vez; rompen en risas)

Nina.- Me cago en dios, Charlie, ¡que te duermes, coño!/ Charlie, la siguiente, me cago en la puta

Carlos.- Me cago en dios ,Charlie, las clientas esperan y tú grandísimo gilipollas de mierda ¿qué haces? me cago en la puta no me extraña que vayámos perdiendo clientela, ¡!

Sebastián.- **(sorprendido)**¿Y dice eso delante de las clientas?

Nina.- **(termina de recomponerse)** Joder, lo dice al oído pero todo el mundo lo oye **(con los zapatos en mano)** Fácilmte podrías hacer dos clientas más al día mamonazo de mierda ¿sí o no?**(se pone los zapatos esperando respuesta)**

Carlos.- **(mirándola, se acerca, la coge por atrás)**Sin embargo el último retoque es el más importante **(Pone su barbilla en el cuello de Nina)**

Nina.- Es por eso por lo que las clientas te aprecian y ...**(más melosa)** prefieren

que tú las peines (con sus manos en las muñecas de Carlos) (se aparta)

Carlos.- (da un manotazo a Nina en el culo) ¿¡Ponerle la mano en el culo a las chicas sólo en broma!?

(Nina va a buscar la chaqueta de Sebastián y la rebeca para Carlos)

Sebastián.- (en la cocina) Nosotros en la fábrica le explicamos a las jóvenes que no deben consentir ese tipo de bromas

Nina.- (llega con la chaqueta y la rebeca, ésta última la deja caer en diván, se acerca a Sebastián) Eso es fácil de decir pero si se trata del jefe ¡hay que echarle cojones!

Sebastián.- (Nina le pone la chaqueta, él se deja llevar) aunque es cierto que muchas no se atreven ¡Hay que denunciar!, un jefe no tiene esa clase de derechos no hay que tolerar tales libertades a un jefe, bueno, ni a un jefe ni a nadie. ¡Fijarse cuántas denuncias hay por malos tratos hoy día!

Nina.- (se dirige al diván coge la rebeca de Carlos y se dirige hacia él para ponérsela) Pero nosotras en la peluquería no somos tan fuertes ¿cómo luchamos contra el más fuerte?

Carlos.- (Nina le pone la rebeca, él se deja llevar) Es un derecho que forma parte de las condiciones normales de trabajo, quizás al igual que a nosotros el echarnos la bronca a troche y moche

Nina.- (va a buscar su bolso) Es un bribón pero no es del todo un mal tipo

Carlos.- (se va acercando a la salida) Sí, eso se piensa siempre de cualquier maltratador. No te fíes seguro que está tramando algo

Sebastián.- (se recompone) Hay jefecillos que se permiten esas cosas...

Nina.- (se cuelga el bolso y coge a los dos por el brazo) Ahora no podemos hacer nada. ¿Nos vamos?

VI.- LAS CORTINAS +VIII.- LA BAÑERA + VII.- EL CAMPO LIBRE

(Sebastián está seleccionando CD; Carlos da vueltas por la habitación con un cigarro en la mano)

Carlos.- (a Sebastián, lo señala con la misma mano del cigarro) Díselo tú

Sebastián.- (hacia los CD, sin mirarlo) Es mejor si eres tú quien se lo dice (deja los CD, va hacia la cocina)

Carlos.- (se vuelve hacia él, lo señala) Te teme más que a mí

Sebastián.- (detrás de la barra de la cocina cucharón en mano, se dirige a Carlos, énfasis en sus palabras) Tú la trajiste /tienes que hacerlo tú

Carlos.- (resignado) Ya no lo sé pero (se va acercando a la barra de la cocina mientras habla) Ahora es de los dos (se apoya en la barra y le da fuerza a sus palabras) hagámoslo juntos quiero decir (se da la vuelta y se aleja) que podríamos hablarle los dos

Sebastián.- (rotundo) Pero siempre tendrá que comenzar a hablar uno de los dos, ¿no?

Carlos.- (hacia otro lado) Mira Nina, eres mucho más joven que nosotros

Carlos.- (tono apesadumbrado) Tienes la vida entera por delante y y..nosotros (se vuelve hacia Sebastián) ya hemos vivido una buena parte de ella y /bueno ¡es suficiente! ¡ya está bien!

Sebastián.- (desde la barra de la cocina, actitud incrédula ante las últimas palabras de Carlos) ¿Cómo que ya está bien?

Carlos.- (retoma tono apesadumbrado) A ver, quiero decir que Sebastián y yo no, no podemos consentir que echas a perder nuestra vida, que dejes todo manga por hombro/... (enfadado, molesto) ¡tú también podrías decir algo! ¿no?

Sebastián.- (muy serio) Sí bueno todo eso/ nuestro pasado/ nuestras costumbres nuestras personalidades...

Carlos.- (se vuelve con ímpetu) ¡Si no fueses tan egoísta!

Sebastián.- (le responde con el mismo tono) ¡Si tuviese un poco más de consideración con nuestra forma de vivir ~~vida!~~

Carlos.- (se enfada más por momentos, sube el tono de voz en la que se vislumbra también celos) Si no se hubiese interesado tanto por ti /la cosa habría funcionado mejor: ella y yo en el primer piso /tú en la planta baja/ como antes/ sin cambios excepto para comer// evidentemente

Sebastián.- (sale de detrás de la barra con el delantal puesto, hacia Carlos sarcástico, irónico, enfadado) ¿Del tipo buenos días y aquí está el chico para todo?

Carlos.- (rotundo) Sabes muy bien lo que quiero decir

Sebastián.- (se sienta en una silla, se enciende un cigarro, el dedo índice acompaña a sus palabras) Ya te lo había advertido

Carlos.- (un poco crispado, celoso) ¡Si no ~~la~~ hubieras andando pegado a ella como (imitando jadeo) un perrito faldero

Sebastián.- (se levanta, duramente) ¿Te has vuelto loco? (más tranquilo) Me he mantenido al margen como he podido

Carlos.- (templado) ¿Ah, sí? Digo lo que pienso

Sebastián.- (enlaza sus palabras con las de Carlos) No me dejaba en paz y tú la gesto con las manos hacia delante) animabas por detrás (apaga el cigarro)

Carlos.- (a Sebastián) ¡ Si te parece no nos íbamos a dar la espalda!

(Entra Nina) (Muy enérgica, coloca unas llaves en el bolso)

Nina.- (gesto) Hummm ¡qué olor! realmente te traspasa la nariz

Carlos.- Sebastián está preparando cerdo con salsa de setas

Nina.- (Sebastián sentado con las manos en la cabeza está) Un beso Sebastián y perdón por el retraso (Sebastián se levanta y se dirige a al cocina muy serio) (ella muy alegre, entre risitas) ¿Queréis saber de dónde vengo? /(Gesto con las manos) tengo una sorpresa para los tres ¿Sabéis lo que más echaba de menos en esta casa? ¡Una bañera! ¡y la he encontrado! (afirma contenta)

Carlos.- (asombrado) ¿Qué? (Sebastián sigue preparando la comida, como si no fuera con él, como si ignorara todo lo que ocurre alrededor, pensativo)

Nina.- (entusiasmada) En un almacén tiene unas patas pequeñas (su tono cambia, preocupada, mira a Sebastián) ¿Qué le ocurre Sebastián?

Carlos.- Tiene problemas de conciencia

Nina.- (vuelve a su actitud entusiasta, se recrea en lo que dice mientras que no para de caminar por el salón) Y es grande/ aunque está un poco desconchada, me han ayudado a traerla justo a la puerta

Carlos.- Ha despedido al argelino

Nina.- En el trabajo siempre hay problemas, tenéis que ayudarme a meterla dentro...

Carlos.- (comedido) ¿Comemos ya Sebastián?

Sebastián.- (rotundo) No/ (sale de la cocina) antes hay que hablar con ella

Carlos.- (asiente) Está bien

Sebastián.- Nina

Nina.- ¡Ah! (se sienta en el diván, los mira atentamente, resolutiva) No pienso acostumbrarme (Las palabras de Sebastián y de Carlos se unirán como si fuera una sola réplica, los dos serán trascendentales)

Sebastián.- (hacia ella, serio pero paternalista) Carlos no es el mismo desde que está usted aquí /se siente un poco alicaído hemos reflexionado y...

Carlos.- Es Sebastián el que piensa que nuestro modo de vida no funciona...

Sebastián.- No a mí no me molesta es Carlos el que no soporta la situación

Carlos.- Yo no tengo problemas...

Nina.- (se levanta del diván) Los dos tenéis problemas y os voy a ayudar a resolverlos

(Tira de las cortinas, las hace una bola con ellas y las lanza hacia fuera –quizás hacia el público–)

(los dos hermanos se quedan atónitos ante tal reacción)

Sebastián.- *(se anima, como si se tratara de un juego)* Las fundas de los cojines y del diván

Nina.- Las fundas también *(quitan las fundas)*

Sebastián.- *(más contento)* También está la habitación de mamá la cama es mayor puede quitar los cuadros viejos, allí estaréis mejor

Nina.- No, en esa habitación no hay que cambiar nada,/ O si no... ¡podríamos transformarla en cuarto de estar!, sin duda es la habitación más luminosa en lugar de dejarla tal y como está desocupada y con las contraventanas cerradas/ la vaciamos y haré unos cojines ¡cientos de cojines! ¡Ah, la bañera! ¡vamos a traerla!

VIII.- LA BAÑERA

(Nina y Carlos transportan la bañera, la arrastran desde la entrada a la casa hasta colocarla en medio del salón. Mientras, Sebastián está en el diván leyendo el periódico totalmente indiferente a lo que ocurre hace espacio)

Nina.- *(mirándola)* Es muy bonita

Sebastián.- *(dirigiéndose a Carlos)* Es antigua *(se va)*

Carlos.- *(con manos en la cintura)* ¿Y cómo vamos a llenarla?

Nina.- *(acariciando la bañera a lo largo)* Con alguna jarra o con cubos

Sebastián.- *(desde bastidores, casi gritando)* En la habitación de mamá hay un jarrón grande debajo del tocador

Carlos.- *(preocupado, le sigue el juego a Nina)* ¿Y para vaciarla?

Nina.- No he pensado en ello/ Sebastián que es un manitas podrá instalar/nos algún artilugio para vaciarla *(divide sílabas dirigiéndose a Sebastián irónicamente)* La dejamos aquí *(señala el centro de la alfombra)* *(Sebastián se vuelve a sentar incrédulo ante lo que está oyendo. Retoma la lectura del periódico)*

Sebastián.- *(se levanta del diván, suelta el periódico)* ¿Dónde vamos a colocarla?

Charles.- *(sorprendido)* ¿Aquí? ¿En medio de la habitación?

Nina.- *(rodeándola, danzando...)* Una bañera necesita espacio libre a su alrededor para poder circular

Carlos.- *(mirando a su alrededor)* Pues normalmente se colocan pegada a la pared la pared

Nina.- La nuestra se quedará así *(énfasis en las dos últimas palabras, ríe)*

(Se disponen a llenar la bañera: Carlos viene con una cubeta y Nina con una jarra de la habitación de la madre)

(Van y viene llenando la bañera)

Carlos.- ¿Cómo estás?

Nina.- Bien...

Carlos.- ¿Se lo contaremos a Sebastián?

Nina.- ¡Claro! Pero hoy no! Hoy quiero que estemos alegres (se va acercando a él acariciándose hasta la cintura)

Carlos.- (cariñoso) Cuéntame ¿Qué dice de mi?

Nina.- (cogiéndose a su cuello) ¡Vale! es que Carlos/ mire señora había cogido la constumbre de beber un traguito de vez en cuando (se va apartando de él. Carlos muestra un rostro de sorpresa e incredulidad ante lo que oye) y un peluquero no debe tener mal aliento... (se va a por toallas al cuarto de baño, es decir, desaparece por unos instantes del salón) (mientras Carlos se queda atónito y se acerca a la barra de la cocina donde suelta, enfadado y de un golpe la jarra)

Carlos.- (apuntando a su pecho) ¿Eso les dice de mí?

Nina.- Es la jefa quién lo dice (vuelve con las toallas)

Carlos.- ¿Y los demás no dicen nada? ¿Se callan? (incrédulo y subiendo el tono de voz) (Sebastián que estaba absorto en su lectura parece sorprendido por lo que se está desarrollando y pone atención a lo que se dice)

Sebastián.- (volviendo a escena) ¿Quién calla? ¿Qué callan?

Nina.- ¡Es mejor tener la boca cerrada! incluso mis dos compañeras/ créeme/ el ambiente no ha mejorado pero hay clientas que se dan media vuelta y que no quieren que las peine otro que no seas tú... (Coloca las toallas cerca de la bañera, encima de un taburete que ha traído al salón: Se dirige otra vez al baño, trae sales o jabón, dos esponjas grandes, va y viene preparándolo todo)

Sebastián.- Y Tú, ¿Por qué no estás?

Carlos.- (enfadado indignado, va de un lado para otro) ¡Me lo cargo!

Sebastián.- ¿Quieres...o mejor dicho queréis explicarme!?

VII .- EL CAMPO LIBRE

(se acercan hacia la puerta, se disponen a meter la bañera)

Nina.- (rotunda a Sebastián) Carlos está en paro.

Sebastián.- (incrédulo) ¿Qué está en paro?

Carlos.- (rotundo) Sí, en paro ¿y tú? ¿Te quedarás?

Nina.- (preocupada) No nos vamos a ir al paro los dos, ¡no te jode!

Sebastián.- Pero ¿qué pasó?

Carlos.- (con la vista fija en la mesa) Ahora tiene el campo libre

Nina.- (dirigiéndose a Carlos, le coge la mano derecha, se la aprieta como gesto de tranquilidad y seguridad) No me dejaré llevar, me equivoqué al llamarte

Sebastián.- Entiendo, habéis caído en su trampa.

Carlos.- (la mira, recrimina) Hasta ahora bien que te dejabas estando yo contigo

Nina.- (le suelta la mano, sincera, paciente, calmada) Era tu presencia la que lo incitaba

Carlos.- (enfadado, pega puñetazo en la mesa al mismo tiempo que se levanta) Esta vez no fue sólo tener la mano larga //(se pone de espaldas a Nina y a Sebastián) nada más irse la última clienta tardó poco en desabrocharse la bragueta

Nina.- (serena, resuelta) Me cogió la mano y la llevó donde todos sabemos pero yo me resistí

Carlos.- (volviéndose hacia ella) ¡Me llamaste! (va hacia la mesita que hay al lado del sillón, coge un cigarro y lo enciende)

Sebastián.- (en actitud relajada) Pero eso se puede denunciar en cualquier tribunal, abusos, maltrato físico, despido impropio...

Carlos.- (hacia Sebastián) Intenta probarlo (mira hacia el proscenio)

Sebastián.- Las otras dos compañeras estaban allí

Carlos.- (se vuelve) Y crees que van a testificar

Nina.- (jugando con la migas de pan que hay en la mesa) Carlos lo golpeó y lo tumbó / la jefa empezó a gritar como una energúmena

Sebastián.- (Se levanta quitando la mesa) No tenías que haberle puesto las manos encima (idas y venidas desde la mesa hacia la barra de la cocina)

Carlos.- (hacia el diván) no lo pensé ahora podrá contratar a un joven ahorrándose el treinta por ciento menos del sueldo (se echa sobre el diván)

Nina.- (Se levanta) No fuimos nada listos tenía que haberle dejado seguir

Carlos.- (se incorpora) ¿Y luego?

Nina.- (desde la silla, recogiendo lo que queda en la mesa) Le hubiera hecho una pajilla y ya está

Sebastián.- (gesticula con las manos) ¡Ah, sí! ¡Jo...!

Nina.- Mientras que ahora....

Sebastián.- (a Carlos) Entonces ¿te ha despedido?

Carlos.- (desde el diván) Y sin indemnización (se vuelve a echar) por falta grave agresión brutal al empresario

Sebastián.- ¡Después de veintiún años! Quizás sea lo mejor (le acaricia el pelo alborotándose) No hay mal que por bien no venga/ eres un buen profesional y (gesto cariñoso y de apoyo apretándole el hombro derecho) seguro que encuentras otra peluquería donde trabajes con dignidad

Carlos.- (se desquita enfadado y desaparece de escena) Parece que me estuviera hablando madre

VIII.- LA BAÑERA (bis)

Nina.- (muy contenta, toca el agua) Bueno ya está preparado el baño, vamos a relajarnos

Carlos.- (más tranquilo, cerca de la bañera)-¿quién se mete primero?

Sebastián.- Yo no, desde luego (rotundo, se levanta del diván y va hacia los discos con la intención de poner alguno)

Nina.- (mezcla de ironía e incredulidad) ¿Tú no? Nos vamos a bañar los tres

juntos (más rotunda aún que Sebastián y no admitiendo discusión alguna) // (se quita los zapatos) tu sustituto ya ha empezado esta mañana es italiano

Sebastián.- (pone un disco y se dirige a ella) ¿Yo? ¡Ni hablar!

Nina.- (lo retiene) Claro que sí. ¡Ven para acá que te voy a desnudar! (con seguridad comienza el ritual, él se deja hacer, se queda inmóvil)

Sebastián.- (intenta desembarazarse de Nina) Os dejo

Carlos.- Para colmo un extranjero (se dirige al diván, coge un cigarro y lo enciende, se va a mantener de pie fumando y acercándose de vez en cuando a la mesita donde se encuentra el cenicero)

Nina.- (sigue desnudando a Sebastián) Charlatán como él solo Charla por los codos y tan canijo Un saco de huesos ¡vamos!

Sebastián.- (dejándose desnudar) Tiene fama de tener buenos peluqueros

(Sebastián se mete en la bañera lentamente)

Nina.- (imitando el acento y los ademanes) Gino me chiamo Gino soy de Nápoles / se despacha un corte en cinco minutos y la jefa vieja flipa, se queda con la boca abierta, pero no sólo ella, no, hasta la hija de la (exagera) señora Bossard/ la rubia esa grandota (exagera) que lleva flequillo la que siempre pide que se lo recorten/ bueno pues le ha recortado medio centímetro de más por los lados pero ella...(hace el gesto de embobada, cambia de tono, a Carlos) ¿no te desnudas?

Carlos.- (apagando el cigarrillo y enfadado) Se me han quitado las ganas

Nina.- Entonces desnúdame (la desnuda) (le desabrocha el vestido mientras que ella se sujeta el pelo con una pinza) sabes, Sebastián, Carlos se va a quedar mirándonos seguro que le entran ganas de bañarse/ (ella se termina de quitar el sujetador y las bragas) este es el mayor placer que conozco darse un baño (se va introduciendo en el agua)

Carlos.- (ingenuo) No veo a dónde nos lleva todo esto

Nina.- (disfrutando del momento único para ella, mojando su cuerpo con una esponja) A ningún sitio sólo es el placer por el placer ¡no tenéis ni idea!

Sebastián.- (en la bañera completamente estático) A mí no me dice nada

Nina.- Todo se aprende en esta vida/ no digo que la primera vez funcione... / después le tocó la vez a la señora Barberat/ una de tus clientas más antiguas (sigue mojándose y comienza a mojar a Sebastián lentamente, es todo un ritual)

Carlos.- Una de las primeras, si no la primera (se agacha por detrás de Nina y le moja la espalda)

Nina.- En efecto (siente el placer del baño, del agua cayendo por su espalda)

(Nina comienza frotar a Sebastián que sigue como inmovilizado, mientras Carlos hace pausas en la acción de frotar a Nina, cuando habla)

Carlos.- Recuerdo que cuando yo estaba empezando me hablaba continuamente de su divorcio quería a toda costa que yo le dijera si tenía o no que divorciarse

Nina.- Y a una clienta no hay que decirle nunca que ese es su problema de ella

Carlos.- No podemos aconsejarle y eso que *ya* era una señora mayor y yo un chiquillo/ su marido le pegaba/ me comprende usted me decía (**recordando**) tenía un pelo estupendo

Nina.- (**imita a la clienta**)¿Me comprende usted?

Nina.- Incluso blanco/ como lo tiene ahora/ es estupendo

Carlos.- Siempre pedía una permanente fuerte un moldeado /(**cambia el tono de voz imitando a la clienta**) me contaba que su marido había sido un hombre dominado por su madre (**deja de frotar a Nina, se incorpora, se seca las manos**)

Sebastián.- ¿Se divorció? (**se prepara para salir, de espaldas al proscenio, de pie en la bañera, coge la toalla y se la coloca por la cintura, sale**)

Carlos.- No/ le bastaba con hablar del tema/ años más tarde murió de cáncer de laringe/ fumaba sin parar y eso que ella odiaba el humo (*se desnuda; se mete en la bañera, lava a Nina*) (**Nina se coloca de espaldas a Carlos, cogiéndose las rodillas, en postura fetal, para que le frote la espalda**) ¿no preguntó por mí después?

(**Sebastián se ha secado un poco con la toalla aún en su cintura se acerca a la mesita que hay al lado del diván, coge un pitillo lo enciende, se tumba placenteramente**)

Nina.- Naturalmente (**la mejilla sobre las rodillas**)

Carlos.- ¿Te hago daño?

Nina.- Frótame la espalda (**actitud placentera, excitante**) sí más fuerte

Carlos.- Esta mañana he ido a la oficina del paro

Sebastián.- (**tumbado en la diván fuma**) En la fábrica hay algunos italianos, son bastante avisados/ enseguida se hacen especialistas e incluso buenos profesionales/ Es una gente muy despierta y emprendedora

Nina.- (**Carlos le pasa la esponja, se rotan, esta vez Nina frente a la espalda de Carlos y este en posición fetal**) ¿Y tenéis muchos portugueses?

Carlos.- En la oficina del paro me las he tenido que ver con una tía con el pelo rizado /eran dos las que me preguntaban/ ~~la~~ y una abuela medio ciega y coja para más señas

Nina.- (**extrañada de haber descubierto algo, sigue frotándole la espalda**) ¿Cuándo estuviste?

Carlos.- Ya te he dicho que esta mañana (**Nina deja de frotarlo y sale de la bañera, de espaldas al proscenio coge una toalla y se envuelve en ella**) parece que no les ha hecho mucha gracia cuando les he dicho en lo qué trabajaba

Nina.- (**Secándose y recogiendo su ropa**) ¿Por qué?

(**Sebastián se incorpora en el diván y apaga el cigarrillo**)

Carlos.- Está todo atestado. Hay mucho paro (**comienza a incorporarse de la bañera**) me han hecho rellenar un montón de instancias (**de espaldas al proscenio, coge una toalla y la lía a su cintura**) querían saber si me interesaría reciclarme en la metalurgia// (**va saliendo de la bañera**) reflexione/ le

podemos enviar para que haga un cursillo de tres meses con los gastos pagados en Poitiers/ ¡No te jode!

Sebastián.- Sigo pensando de deberíais denunciar.

Carlos.- Tema cerrado. No creo para nada en la justicia.

(final VI.- Cortinas)

Sebastián.- ¿No teníais hambre?

Nina.- ¡Me muero de hambre!

Carlos.- Pues hala, ¡a la mesa!

**IX.- LA PARTIDA DE CARTAS +
X.- EL DESPETAR**

(Sentados en la alfombra)

(Sebastián, con la cabeza ensangrentada, deja que Nina le limpie la herida y le practique una cura)

Sebastián.- Lo haces muy bien

(intenta curarlo arrodillada en la alfombra)

Nina.- (pensativa) Estuve en la Escuela de Enfermería durante un curso// ese era mi sueño ¿te esperaba?

Sebastián.- Sí/ a la salida de la fábrica (gesto de dolor)

Nina.- (se detiene, sigue como si no fuera con ella) ¿Te salto encima?

Sebastián.- No/ quería hablar

Nina.- Tú no eres demasiado hablador (sonríe)

Sebastián.- Caminamos un rato juntos/ yo llevaba (gesticula) la bici

Nina.- (lo sujeta, sobre todo de la cabeza) Tranquilo vas a volver a hincar el pico

(Ella lo escuchará atentamente, mirándolo)

(Sebastián no sólo está herido físicamente sino moralmente)

Sebastián.- Iba a mi lado charlábamos tranquilamente / Mohamed /le dije/ ¡oye! no tenía otra opción y por otra parte sabía que querías volverte a Argelia / ¡dos meses antes o después! //lo entiendo// me dijo /tiene a su mujer y a los hijos allá/ oye!/ le dije/ no sé si estás metido en lo del desperdicio de mercancía / quiero creer que no / lo

entiendo me dijo dos veces /y luego/ sentí el (gesticula) puñetazo que me alcanzaba// me fastidiaba por la bicicleta/ cuando pude incorporarme ya no había nadie//(aquí se siente mal moralmente) él era un tipo tranquilo/ poco hablador/ un número uno en lo suyo /cuando estaba en su trabajo nunca había que llamarle la atención

(Al terminar Sebastián su intervención, Nina sigue mirándole, afectada por cada una de las palabras de éste, callada, pensativa, interviene)

Nina.- Y Carlos sin volver (enojada por la tardanza de Carlos)

Sebastián.- Cada día vuelve más tarde y más pea

(Sebastián se va incorporando lentamente ayudado por Nina)

Nina.- ¿Y has vuelto así? ¿Y en bici? Podían haberte atropellado o haberte dado un patatús

(Nina lo dirige al diván)

(Le ayuda a sentarse)

Sebastián.- Tenía que llegar por mi propio pie

(Le ayuda a tumbarse)

Nina.- En esos casos (se pone un poco seria) se entra en la primera farmacia

Sebastián.- En esos casos precisamente no

Nina.- Eres raro eh! ¡No hay quien te entienda Sebastián!

Sebastián.- El farmacéutico llama a la policía (se resiente de sus heridas) la policía te llevan a urgencias /te

interrogan / te piden que pongas una denuncia // ¡Es suficiente con el hecho en sí!

Nina.- ¿Con el golpe? (va hacia la barra de la cocina, coge una bolsa con judías, un cuchillo y una fuente honda. Se sienta en el suelo al lado de Sebastián, se dispone a partir las judías)

Sebastián.- Con la realidad

Carlos.- (bastante ebrio y dando tumbos no exagerados voz también denota que está bebido. Va hacia Nina) Cincuenta euros/ pásamelos necesito cincuenta euros

Nina.- (ella sonríe, muestra su rostro rogando su saludo) Dame un beso (Nina suelta lo que tiene entre manos y se levanta dirigiéndose a Carlos)

Carlos.- (la señala con el dedo índice) Cincuenta euros

Nina.- (cerca de él y cariñosa) ¿No me besas?

Carlos.- Un borracho no besa a las señoras los borrachos tenemos mal aliento (en este momento abre la boca y echa el aliento a Nina, en gesto gracioso) cincuenta euros o veinte

Nina.- Bésame (lo besa y lo acompaña hacia el diván) y acompáñanos, estamos limpiando las judías

Carlos.- (asombrado viendo el aspecto de Sebastián, lo mira) ¿Qué ocurre?

Nina.- (acomoda a Carlos en el diván, logra sentarlo. Éste no aparta la mirada de su hermano, se deja llevar. Nina vuelve a sentarse con sus judías) Ha sido un poco cómico/ Sebastián ha abierto la puerta de la calle y se ha desplomado a mis pies/ ¡ya ves he hecho progresos con

Sebastián! ¡me deja ayudarlo! ¡limpio sus judías verdes!

Carlos.- (con voz mucho más tenue. No entiende muy bien) Veinte euros (Se levanta)

Nina.- ¿Te vas? (deja las judías, amago de levantarse)

Carlos.- (contesta a Nina dirigiéndose a la puerta) Estoy a mitad de una partida de cartas

Nina.- (se levanta rápidamente, intenta retenerlo) Quédate te necesitamos

Sebastián.- (intenta incorporarse, gesticula con un brazo) Deja que se vaya

Nina.- (vuelve a intentar retenerlo, se coloca delante de él) No sólo por las judías

Carlos.- (se vuelve) Para las judías no contéis conmigo

(Nina lo agarra lo sienta en una silla y le quita la cazadora,...)

Nina.- (quitándole los zapatos) El argelino aquel al que despidió le ha dado para ir pasando

Carlos.- ¿Y a qué esperan para largar a su país (con desprecio, alzando la voz, gesticulando y levantándose) a todos esos moros y a los italianos también!?

Sebastián.- (sentado en el diván y con las manos en la cabeza) ¡Anda, quítate de mi vista! ¡lárgate al bar! (con gesto de dolor y a la vez gesticulando con el brazo la acción de “largarse”)

(Nina mira a Sebastián sin poder creer lo que dice)

Carlos.- (enfadado, reacciona. Se vuelve a levantar y descalzo se dirige a Sebastián con voz subida de tono) ¿No puedo estar en mi propia casa?

Sebastián.- (gesto con el brazo, le grita a Nina) ¡¡Dale sus veinte euros!!

Carlos.- (vuelve a la silla. Nina lo acompaña) Unos vagos y unos degenerados que están apestando nuestra /querida/ patria eso es lo que son todos los extranjeros

Sebastián.- (manos en el rostro) ¡Dáselos!

(Nina va a la cocina y coge una cubeta o una jarra de agua)

Carlos.- (va hacia el centro de la alfombra, grita y gesticula) Los auténticos franceses ya no podemos vivir en nuestro país/ nos quitan hasta el trabajo (...) ni siquiera encuentras un puesto de peluquero //(cae de rodillas en la alfombra mirando al proscenio) en el bar/ ahí es donde se consiguen los enchufes// tal vez haya encontrado algo en la avenida Víctor Hugo (Nina derrama el agua por su cabeza, sería. En ese momento Carlos va bajando la voz sin dejar de hablar. Nina desaparece de escena dejando la jarra o el cubo en el suelo o mesa depende posibilidades de salida) mañana moveré el culo y me pasaré por allí **Nina.-** ¿Más fresquito? ¡Anda, ve y te cambias!

(Carlos desaparece)

Sebastián.- Ahora tendré que estar unos días de baja...

Nina.- ¡Estoy arreglada! Uno de baja y otro en el paro... ¡parezco la matriarca!

X.- EL DESPERTAR (FINAL)

Sebastián.- Cualquiera aguanta a Leduc la vuelta... ¡Cómo no es nadie!...

Carlos.- (se incorpora a escena secándose la cabeza) ¿Quién es ese tal Leduc?

Sebastián.- (comienza a levantarse mientras habla) Un antiguo sindicalista (se sienta en la cama y se queda mirando hacia un lado) /lo ascendieron y me hizo despedir a Mohamed/pensaba que no me atrevería// (se vuelve hacia el proscenio) cuando se enteró...

Carlos.- (se incorpora) Ahora te van a obligar a despedir a más uno o dos tipos (se levanta) /después te nombrarán jefe del taller (vistiéndose)... a ver si me sale bien lo de mañana y ...

Nina.- (escoge sus zapatos, se los pone, recogiendo algunas cosas) Creo que os lo diré, ¡me tenéis aburrída, uno preocupado por su propio jefe y otro encontrando trabajo en el bar...

Sebastián.- Es que Leduc creía que me tenía dominado...

Nina.- ¿Y qué? Siempre lo vuestro, lo vuestro... ¿Y tú? ¿Te has despabilado, no?

Carlos.- Me ha venido bien el refrescón

Sebastián.- Venías insoportable...

Nina.- ¡Qué manía con los euros!

Carlos.- Gracias por devolverme a la realidad ¡Prometo que no probaré una gota más de alcohol! ¡Se acabó!

Nina.- Decididamente me agotáis...

(Sale Nina) (Se oye un portazo)

Sebastián.- Se ha ido sin despedirse
(casi vestido sin zapatos)

Carlos.- (bostezando) Irá tarde (se
dirige hacia el salón)

Sebastián.- (se dirige hacia la cocina)
Hay algo que no funciona el asunto no
tiene nada que ver contigo/ es con los
dos / esto se pone feo

Carlos.- (sentado en el diván y
pensativo) ¿En qué nos hemos
equivocado?

Sebastián.- (sacando dos tazas) No
hemos querido saberlo

XI.- LA PARTIDA

(Una maleta abierta en medio del salón, Sebastián fumando un cigarro sentado en el diván, los codos apoyados sobre las rodillas. Nina va y viene haciendo la maleta. Carlos acaba de llegar de la calle, sorprendido al ver la escena que se desarrolla, con el abrigo puesto y las llaves en la mano.)

Carlos.- (muy sorprendido) ¡Pero si es tu maleta!

Sebastián.- (sigue fumando mirando al proscenio al mismo tiempo que le contesta a Carlos) Quería que se la prestara/ le he dicho que podía quedársela

Nina.- (llega al salón con ropa en la mano, se para al ver a Carlos, lo mira, prosigue haciendo la maleta mientras da órdenes) Carlos, / coge mis blusas están en el cajón de arriba/ por favor, Sebastián,/ mis camisetas de manga corta

Carlos.- (incrédulo, asombrado se deja caer en una silla) (rotundo) No te creo

(Sebastián, suelta el cigarro, sale de la habitación y va a por sus camisetas)

Nina.- (va de un lado a otro mientras habla, de vez en cuando se para y se recrea en sus palabras) ¿No me crees? Voy a presentároslo/ es cinco años más joven que yo/ ¡es un bebé! ¡con una boquita! ¡Uy...! /no habla francés/ Carlos mis jerséis

Carlos.- (le da los jerséis, sereno) ¿Pero qué le ves?

Nina.- (se detiene gesticula) Pues chico, ni lo sé. No se puede explicar

Sebastián.- (le da sus camisetas) ¿De dónde ha salido?

Nina.- (sin importancia) De Rumanía. Es un refugiado rumano.

Sebastián.- Entonces ¿no tiene trabajo?

Carlos.- (levantándose de la silla) Se lo está inventando todo (sonríe, va hacia el diván incrédulo)

Nina.- En absoluto, estaba en la calle sin saber a dónde ir

Carlos.- ¿Estás resentida con nosotros?

Nina.- (mirando a Carlos) En absoluto (con tristeza, se acerca a Carlos y le acaricia el pelo) os quiero tiernamente

Sebastián.- (directo) ¿Volverás algún día?

Nina.- No creo// (frente a la maleta repasa todo lo que lleva) todos mis zapatos/ mis cuatro pares de zapatos/ mis botas// pero os haré alguna visita// mis zapatillas

Carlos.- (enfadado. Tono de voz alto) No aguanto más

Nina.- (manos en jarra, a Carlos) ¿Qué es lo que no aguantas más? (Carlos coge la maleta por el asa, la lanza y todo lo que hay dentro se desparrama por la habitación. Nina se deja caer en el diván y cierra los ojos, respira hondo, deja transcurrir un tiempo, luego se levanta mira hacia la maleta y sonríe) ¿Sabéis? La verdad es que lo había hecho mal desde el principio./ primero los zapatos después los jerséis y la ropa interior (recoge con tranquilidad todas las prendas desparramadas y vuelve a rehacer la maleta) //y mientras no le den el permiso de residencia.../ ¡pero da

igual! el viejo me ha subido el sueldo
(deja la maleta cerrada en el suelo)

(Sebastián se dirige a la cocina, mira a Nina fijamente, se echa un café, azúcar, bebe lentamente... mirando la escena que se desarrolla ante sus ojos)

Carlos.- (la agrede con la mirada) ¿Te has enrollado con él, no?

(Carlos la seguirá mirando con atención mientras habla)

Nina.- Todo lo contrario/ (se pasea lentamente por la habitación) no me ha vuelto a poner sus manazas encima// me ha subido un 25% // me ha constado mucho mantener una actitud seria/ (a Carlos) me llamó y me dijo con una gran solemnidad que me nombraba primera oficiala/ yo le dije/ (desvía la mirada) que debía hacer eso/ últimamente el negocio no está muy bollante // precisamente Nina/ me dijo/(vuelve a mirar a Carlos) quiero que me ayudes a remontar la peluquería/ vamos a renovar todo y (con intensidad) tú tienes buen gusto

Carlos.- Demasiado tarde/ lo echó todo a perder (vuelve la mirada hacia otro lado, enfadado)

Nina.- (mira a Sebastián de reojo y se dirige al baño mientras habla) colonia de lavanda Sebastián /me lo dejaba

Carlos.- (aún está que no se lo cree, se pasea por el salón lentamente) Tendrá que recuperar algunos años

Nina.- (vuelve con el frasco en la mano) En el armarito de las medicinas y los frascos del esmalte de uñas me dejo todo

Carlos.- (incrédulo) Y con su mentalidad

(Sebastián se dirige al diván, enciende un cigarrillo, hace como que pasa del tema)

Nina.- Pero si le puedo influir porque es cierto que (segura de lo que dice, haciéndose valer) por mi cabeza pululan muchas ideas

Carlos.- (a Sebastián, furioso, indignado por todo) ¡Te da igual Sebastián! (señala a Nina, con la misma actitud hasta el final de sus palabras) nos deja plantados y tú sin decir nada, como si no fuera contigo// yo después de dos meses de trabajo gano lo mismo que con el viejo después de veintiún años/ (baja el tono de voz, mira hacia otro lado, sin dirección fija) nos repartimos las propinas y además es otro tipo de clientela

Nina.- (se pone abrigo, chaqueta, coge su bolso y la maleta) Sin hablar de tus antiguas clientas que te han recontrado Carlos/ (con rotundidad) eso es lo que le he explicado al viejo y es eso lo que le ha hecho cambiar// bueno/ hasta la vista **Sebastián.-** Adiós (la mira ensimismado)

Nina.- (mirando a Carlos sonriendo) Chao Carlos

Carlos.- Vale, adiós (ni la mira, la ignora)

(Nina cambia actitud en su rostro, se va con paso firme pero triste por la respuesta de Carlos)
(Nina se vuelve hacia ellos)

Nina.- ¡Despabilad! Volveré pronto a veros. ¿Habréis cambiado en algo para entonces? No sé si todos mis esfuerzos serán recompensados.

(Los dos la miran con tristeza y al mismo tiempo con ternura, se sonríen, entre llanto y alegría. Sienten tremendamente el desamparo)

XII.- LA VISITA

(*Sebastián está terminando de poner un plástico en el diván, lleva un mono manchado de pintura; no está la alfombra ni la lámpara, aunque si el equipo de música abierto, suena música de la época. Las sillas encima de la mesa... Carlos, con un delantal puesto, prepara la cena detrás de la barra de cocina. Llaman a la puerta, Sebastián va a abrir entra con Nina que zarandea el paraguas. Sebastián se queda detrás de ella, Nina se dirige hacia Carlos y lo besa en la frente*)

Nina.- (olfateando lo que cocina Carlos)
¿Has hecho tú el puré?

Carlos.- Salchichas con puré de patatas no tiene ningún secreto, si el puré lo haces de sobre, claro (remueve la cacerola)

Nina.- Otro beso Sebastián

Sebastián.- ¿Estás bien? (le coge el impermeable)

Carlos.- (sigue hablando desde la cocina)
No tiene tiempo de nada ahora vuelve muy tarde por la noche

Nina.- (suelta el bolso donde pilla y echa un vistazo a la habitación) Estáis reformando la casa/ ¡No lo puedo creer! ¡qué revolución!

Carlos.- Casi todas las noches tiene reuniones pero el domingo (con las manos en la barra de la cocina) es él quien cocina/ deberías venir un domingo

Nina.- (se sienta en un extremo del diván, se coge las rodillas con las manos)
Los domingos nos vamos en tren

Carlos.- ¿Con tu refugiado y tú? (suelta la cacerola y coge un paño de cocina)

Nina.- (se levanta hacia el proscenio, acompaña sus palabras de gestos que ejemplifican sus palabras) Pinta paisajes con unos personajes aterradores/ pinta casas que estallan y cosas así

Sebastián.- ¿Es artista? (hacia el tocadiscos, quita la música y lo cierra)

Nina.- (con entusiasmo) Y el interior de los trenes

Sebastián.- (hacia la cocina para coger el mantel, van a poner la mesa) ¿Pinta en el tren?

Nina.- Pinta el interior de los vagones de los trenes(hacia la mesa y va quitando las sillas que están encima de ésta, ayuda a Sebastián a poner la mesa) pinta trenes que parecen mujeres y animales que parecen trenes// (entusiasmada) me he comprado una máquina de fotos y mientras él pinta yo hago fotos/ le saco fotos a todo/ él me ha enseñado a mirar (serena y sonriente, voz dulce, pensando en él)

Sebastián.- (idas y venidas a la cocina llevando cosas a la mesa) (dulce, muy dulce y melancólico) Igual que tú nos has enseñado a ver las cosas con otros ojos

Nina.- (hacia él, burlona) Pero tú no quisiste enseñarme ni la más mínima receta

Sebastián.- Tendríamos que volver a empezar y además pasó lo que pasó...(se detiene pensativo)

Carlos.- (terminando en la cocina. A Nina) La dirección estaba esperando el momento/ tuvo que elegir y se unió a los huelguistas/ de hecho llegó a ser uno de los líderes del movimiento// después la dirección intentó cambiarle de destino él

se negó y se produjo un movimiento de solidaridad que estuvo a punto de terminar en una nueva huelga// (pone la cacerola en la barra de la cocina. Nina se acerca a la barra) la dirección se lo tragó y ahora Leduc le deja tranquilo

Nina.- Hasta la próxima ocasión (mete el dedo en el puré)

Sebastián.- (poniendo la mesa) No/ ahora las cosas han cambiado

Nina.- (se chupa el dedo) Esta bueno este puré/ todo cambia

Carlos.- (con una cuchara de servir en la mano que introduce en la cacerola) Le he añadido una cucharita de nata

Nina.- (sorprendida, entre irónica y burlona, pero cariñosa) ¡No me digas!

Sebastián.- (sonriente, con una botella de vino hacia la mesa) Por primera vez a Carlos se le reconoce lo que vale

Carlos.- (a Nina, ella lo escuchará atentamente) En esta peluquería el trabajador puede entregarse a fondo / uno puede inventar cosas y el tiempo no cuenta/ si está justificado

Sebastián.- (se acerca a ella para sorprenderla) De postre hay dátiles (sonríe)

Carlos.- (apostilla) Nos acaba de llegar un paquete

Sebastián.- (dando el beneplácito a la elección de Nina) Los rumanos son un pueblo muy culto y muy inteligente a ellos también los han pisoteado

Carlos.- (trae el paquete de dátiles, lo pone sobre la mesa) De Túnez como todos los años

Sebastián.- (mira el paquete fijamente, lo abre) A los tunecinos también

Nina.- (curiosa) ¿Son de allí?

Carlos.- Como todos los años (sonríe)

Nina.- Sí /ya lo recuerdo Sebastián (vuelve a mirar el paquete)

Carlos.- (intrigante, recordando) Pasó una noche

Nina.- Sí

Carlos.- (animando a Sebastián, entre risas) ¡Cuenta...!

Sebastián.- (resignado) Ya lo he contado mil veces desde hace 22 años

Carlos.- (confesiones a Nina, tono de voz bajo y risueño) ¡Ah! ¿No te lo he dicho? tiene una amiguita

Nina.- (anima a Sebastián) ¡Vamos cuéntame! ¡Venga, cuéntenos! (coge un dátil)

(los tres alrededor de la caja)

Sebastián.- (recuerda, mira hacia el infinito) Llevaba unas campanillas que colgaban de sus pulseras y de su collar

Nina.- (sigue comiendo dátiles) Mmm se deshacen en la boca

(los dos la observan, se la comen con la mirada. Ella saborea dulce y placenteramente los dátiles)

Carlos.- A nosotros no nos gustan mucho

Sebastián.- Puedes llevártelos si os gustan a vosotros, claro

FIN

TELÓN

(2).3.- Dramaturgia C

I

Sebastián.- Quieren nombrarme jefe de sección

Carlos.- Ah! Sí, dime

Sebastián.- ¡Qué no...!

Carlos.- ¡Anda...! ¿Cómo te separó las rodillas?

Sebastián.- ¡Ya te lo he contado diez veces! Fue ella la que separó las rodillas

Carlos.- Sí, fue ella además uno no puede negarse a ciertas proposiciones

Sebastián.- No me gusta mandar

Carlos.- A ver, a ver..., se abre por aquí

Sebastián.- Llevaba en sus pulseras y su collar unas campanillas que colgaban...

Carlos.- Me preocupa lo de Nina no es por falta de sitio en nuestra casa ni la notaremos, total, sólo mide 1m 60

Sebastián.- ¡En nuestra casa!

Carlos.- Si te quieren nombrar jefe es porque piensan que vales para eso

Sebastián.- Llevaba un collar muy lar...go que se bamboleaba sobre mi vientre

Carlos.- Una de estas noches el jefe va a seguirla va a subir hasta su pisito...Ayer noche disfrutó de lo lindo ¿te diste cuenta, no? Le encanta el conejo ¡se sirvió dos veces! Sería mejor que cambiase de piso

Sebastián.- Si no acepto creo que me ponen en la lista negra y lo que buscan es un pretexto cualquiera, quizás para largarme

Carlos.- Si aceptas es un ascenso y te aumentarán el sueldo

Sebastián.- Me dijo que me tumbase al pie de la palmera y se puso a caballo sobre mí con sus cascabeles. Yo sostenía en cada mano sus pechos puntiagudos, de vez en cuando apartaba mis manos y le agarraba los muslos o dejaba mi mano en uno de ellos y con la otra le acariciaba la raja del culo. Ha sido terrible el terremoto en Turquía ¿no? pero como se repone esta gente, ¿eh?, están acostumbrados; si hubiese ocurrido aquí o en Inglaterra, el país vecino...

Carlos.- Allí no hay terremotos ¡Eres más cerrado...! ¿Cuántos años hace ya de eso?

Sebastián.- Mucho, bueno, al menos me lo parece

Carlos.- Estamos en el 2006

Sebastián.- Y eso ocurrió en el 84

Carlos.- Pero tú le gustas lo sabes y además le encanta la salsa de cebolla. Le expliqué que era una receta de mamá y que tú antes nunca cocinabas; se quedó boquiabierta le parece estupendo que un hijo haga este tipo de cosas y tú ¿cómo la ves? Se interesa por todo y no es nada aburrida

Sebastián.- Ya va para 22 años

Carlos.- Desde hace veintidós años te envía una caja de dátiles por tu cumpleaños

Sebastián.- Eso no significa nada

Carlos.- Eso significa muchas cosas

Sebastián.- Una costumbre como otra cualquiera

Carlos.- ¿Y siempre sin una nota en la caja? Sólo su nombre, Fátima ¿Sigue poniendo la misma dirección? ¡Es ya de una fidelidad extrema!

Sebastián.- Después de una sola noche. Me mordió las orejas hasta hacerme sangre. No no me gustan los dátiles

Carlos.- ¿Nunca pensaste en invitarla a venir? Tal vez es lo que está esperando sentada en la arena. A mí tampoco

Sebastián.- A mamá sí que le gustaban. Podríamos enviarlos, no sé, a cualquier país, a cualquiera que lo necesite, excepto a Argelia o a Túnez

Carlos.- ¡Qué explícito! ¿Y a esos dos por qué no?

Sebastián.- A parte de que tienen en abundancia son pueblos bastante orgullosos, sobre todo maleables.

Carlos.- ¿Entonces estarías de acuerdo?

Sebastián.- Trabajan duro y no se montan historias de ningún tipo

Carlos.- Se viene a vivir con nosotros; a ella sí le gustan los dátiles

Sebastián.- No

Carlos.- Uno de estos días el patrón... Cuéntame y después ¿Qué hizo?

Sebastián.- Imagínate en Francia un terremoto así, en el mismo centro de París

Carlos.- Necesito hablar con él

Sebastián.- Sería un follón indescriptible

Carlos.- Entonces ¿qué te parece?

Sebastián.- El pánico salva a quien puede. Ayúdate a ti mismo.

II

Carlos.- Nunca he dicho eso sólo dije que tenía una voz enérgica, con personalidad

Sebastián.- Dijiste algo diferente

Carlos.- No es por sustituir a mamá pero reconoce que una voz femenina en casa....

Sebastián.- ¿Te parece triste como estamos?

Carlos.- Mamá nunca dijo que tuviéramos que vivir aquí como si estuviésemos en un cementerio. Hace tiempo que, por costumbre, a las tres que lavan la cabeza, le pasa la mano por las piernas mientras trabajan, es normal pero, pero Nina es diferente ¿Esas espinacas son como las de antes, Sebastián?

Sebastián.- Las primeras de la temporada

Carlos.- La ternera con espinacas, ¡hum...!

Sebastián.- Era el plato de los miércoles. Las he troceado a mano

Carlos.- Como ella lo hacía

Sebastián.- Me quedaba embobado mirándola, las troceaba con una increíble rapidez pero sobre todo sin prisas

Carlos.- Tus piernas y las mías harían buena pareja con otro par de piernas bonitas que contemplar...

Sebastián.- ¿Y si no acepto?

Carlos.- Si aceptas asciendes en el escalafón de la empresa

Sebastián.- En la sección hay discusiones para saber qué actitud debemos tomar

Carlos.- De pequeño ya era mi verdura preferida

Sebastián.- Sabes me pregunto si para que estén suaves habré elegido una buena cacerola. A ella le quedaban como si te acariciasen el velo del paladar. Se necesita una cacerola con más fondo

Carlos.- No nombrarían jefe de sección a alguien que no estuviese capacitado para serlo

Sebastián.- El trabajo de ajustador nunca es monótono hay que ir de un taller a otro los contactos se mantienen continuamente. Si me nombran jefe de sección me hacen fijo, sería responsable de un presupuesto de producción y empiezo de alguna manera a formar parte de la dirección de la empresa. Es un método que utilizan con frecuencia cuando hay alguien al que es necesario neutralizar

Carlos.- No hay ningún tipo de seguridad. Vive sola en ese cuartucho basta con subir los siete pisos. Sírveme un poco más

Sebastián.- Quieren que les conteste mañana

Carlos.- Lo que te da miedo es el cambio

Sebastián.- Entre los obreros de mi especialidad hay mucha gente que conoce bien su oficio

Carlos.- Saber que estoy con ella le excita, sobre todo hacerle lo que te he contado delante de mí

Sebastián.- Debe haber algo más

Carlos.- ¿Cuándo, dijo ayer a voces para que todo el mundo lo oyese, inclusive la jefa, ¿cuándo me devoro a esta maravilla de mujercita!? Las otras dos chicas se estaban partiendo de risa y él, dale que te pego ¿Cuándo la acompaño señorita? ¿Esta noche? La señora Tonton estuvo a punto de tragarse la dentadura postiza y justo en el momento en que entró una clienta y ¡qué clienta! la señora Mouchet, mujer del director de la sucursal del B.N.P

Sebastián.- ¿Quieres un poco más?

Carlos.- Una polaca, bueno, nacida en Polonia, un auténtico torbellino

Sebastián.- ¡Son ruidosos como nadie!

Carlos.- Que si lo son...

Sebastián.- En nuestra sección hay un montón de polacos—¡ya se sabe!, los pueblos que son subyugados aprenden a salir a flote

Carlos.- Pero ella...

Sebastián.- Y son unos cabroncillos. Con los argelinos cuesta más pero los prefiero aunque también ellos son unos bribones. Debe de ser algo común a los pueblos que han sido pisoteados si los comparas por ejemplo con los chinos que al día siguiente de cualquier catástrofe aparecen como si no hubiese ocurrido nada

Carlos.- Eso es por su régimen político que los ha amaestrado como ovejitas

Sebastián.- No se amaestra a las ovejas, es el carácter de ese pueblo, es su carácter

Carlos.- Como jefe de sección nada te impide seguir

Sebastián.- ¿Seguir qué?

Carlos.- Militando

Sebastián.- No está tan claro, es más que eso

Carlos.- Tienes más poder

Sebastián.- Cuando una máquina tiene problemas me dedico a ella hasta que hace exactamente lo que le pido, eso me gusta. Después me voy a otra y así una y otra vez, me tomo mi tiempo, comento con el resto del equipo cómo podemos hacerlo, no mando a nadie; se es más independiente

Carlos.- Igual que nosotros con el pelo de las clientas, preguntamos lo que quieren pero en definitiva somos nosotros los que decidimos lo que les va

Sebastián.- Estamos bien así

Carlos.- ¿Cómo?

Sebastián.- Como estamos

Carlos.- Entonces lo vas a rechazar

Sebastián.- Si me niego me relegan a un puesto basura ya lo hicieron con un compañero el mes pasado

Carlos.- Nina viene hoy a cenar. Le he dicho que traiga sus cosas ¿Te parece bien? Ella que es de poco comer, viste cómo repitió dos veces

Sebastián.- No

Carlos.- Sí y nos ayudará en la casa. Tendrás todo el tiempo que quieras para escuchar tu música

Sebastián.- Ya la escucho mientras limpio

Carlos.- Te sentará en tu sillón, te pondrá las zapatillas. A las clientas que tienen pasta y que dejan buenas propinas las atiende él. En la mayoría de las peluquerías el jefe reparte las propinas entre los empleados ¿Y qué pillo yo, aún siendo el que más años lleva? ¡Nada!

Sebastián.- ¿Era de eso de lo que querías hablar con él?

Carlos.- Se escabulló. Cuando se trata de dinero nunca tiene tiempo para hablar

Sebastián.- Y los otros dos ¿qué dicen?

Carlos.- Nada, con tener trabajo se dan por contentos

Sebastián.- ¿Por qué hoy? ¿Qué esperas como respuesta? Me niego

Carlos.- ¡Oh, llaman! ¡Ya está aquí!

Carlos.- Entra, entra...

Nina.- ¡Hola!

Sebastián.- Muy buenas

Carlos.- Pero entra y acomódate.

Nina.- ¡Qué extraño! ¡No me había fijado antes cómo tenéis todo esto! Pero, ¿Hace mucho que se ha muerto?

Sebastián.- Ocho meses

Carlos.- Deja el bolso

Nina.- Está todo reluciente, cada cosa en su sitio... ¿Os repartís las faenas de la casa?

Carlos.- Los cristales son míos porque Sebastián tiene vértigo, del resto se ocupa él

Nina.- ¿También de la plancha?

Sebastián.- Tengo más tiempo libre que Carlos, por la tarde vuelvo a las cinco y media

Carlos.- Lo que no dices es que por la mañana te vas a las cinco

Nina.- Yo no podría

Carlos.- No es como nosotros ¿verdad? que sólo estamos a diez minutos a pie del trabajo; él se chupa tres cuartos de hora de camino por la mañana y una hora y cuarto por la tarde

Nina.- ¿En metro?

Sebastián.- Tengo una bicicleta

Nina.- ¿También la utiliza en invierno? ¿Y lloviendo?

Sebastián.- No me molesta

Carlos.- No le gustan las aglomeraciones. Cuando regresa hace la compra

Sebastián.- Pero deje sus cosas y Póngase cómoda

Carlos.- Os podéis tutear ¿eh!?

Sebastián.- Ya veremos

Nina.- ¡No se parecen en nada! gracias

III

Nina.- Ha estado muy bien me lo he pasado bomba en estos días pero me voy

Carlos.- ¿Te vas?

Nina.- ¡Es imposible entenderse con tu hermano! C'est fini!

Carlos.- Escucha

Nina.- No hay nada que escuchar, Lo quiero mucho pero él es así

Carlos.- No tiene nada contra ti, está un poco nervioso desde que lo hicieron jefe de sección, tiene el respeto por meta

Nina.- ¿¡Ah, sí!? ¡Pues lo lleva al límite! ¿Y tú? Que desde que vivo aquí tú también estás de un pesado (*entra Sebastián*) no sé quién de los dos es más insoportable

Sebastián.- Va dejando las revistas tiradas por doquier

Nina.- ¿Lo ves Carlos? Se acabó

Carlos.- Nina se va

Sebastián.- ¿Se marcha usted?
(*sentándose en el sillón*) Pues nada nena arrivederci

Nina.- ¡Ah! ¿Con que esas tenemos, no?
(*sentándose en las rodillas de Sebastián*) No será nada fácil

Sebastián.- ¿El qué?

Nina.- Deshacerse de mí y...acostumbrarme a usted, (*suspirando*) a todo este polvo

Sebastián.- ¿Al polvo?

Nina.- Sé muy bien que no hay polvo, sois vosotros los que estáis hechos de polvo ¡en cantidades industriales!

Carlos.- ¿Qué dices Nina?

Nina.- Por ejemplo ayer abrió la puerta del baño, me vio sentada en el váter y salió corriendo como si hubiese visto el mismísimo diablo; no acostumbro a cerrar la puerta

Carlos.- ¿Y qué? Podrías poner un poco de tu parte ¿no?

Nina.- ¿Poner de mi parte? ¿Soy yo la que tengo que esforzarme en esta relación? Pero si lo único que he hecho es eso, esforzarme

Sebastián.- Todos hemos hecho un esfuerzo

Nina.- Quizás es eso, precisamente, lo que deberíamos hacer

Carlos.- ¿Qué?

Nina.- Esforzarnos los tres en lugar de ir cada uno por su lado como hace Sebastián por ejemplo ¿Y si me dijeras algo amable? ¿No te gusto aunque sólo sea un poquito? Entonces ¿Por qué no me lo demuestras?

(*Se va desnudando lentamente*)

Carlos.- ¿Por qué te desnudas?

Sebastián.- Tengo la impresión de que no piensa irse

Nina.- No esté tan seguro

Carlos.- Vas a coger una pulmonía

Sebastián.- Bueno, ahí os quedáis los dos solitos

Nina.- No Sebastián, estamos juntos los tres, aunque no se lo crea también lo necesito a usted. La verdad es que sí, prefiero hablarle de usted, me impone más, por eso del respeto... vaya a buscarme el gran chal de su madre y envuélvame en él (*Sebastián lo hace*) ¡Ay, me siento bien! Su madre también imponía, ¿eh?

Carlos.- No tenía libro de cocina

Sebastián.- Tampoco escribía sus recetas

Carlos.- Él ha recuperado todos sus platos

Sebastián.- Por la noche me sentaba ahí sobre la alfombra y miraba cómo lo hacía

Nina.- No dudo que es vuestra manera de sentirla presente pero... de vez en cuando podríamos inventarnos algo para nosotros tres ¿No?

Carlos.- No sé si dejará que te acerques a sus cacerolas

Nina.- Con paciencia se gana el cielo y las ratitas como yo sabemos despistar al gato y meternos por cualquier sitio

(*Sale Nina*)

Carlos.- Creo que no le ha sentado muy bien la has ofendido

Sebastián.- ¿Y ella a mí qué? Siempre la defiendes...

Carlos.- No seas quejica, pero Sebastián ...pero no te pongas así, mira...

Nina.- ¿Y Sebastián?

Carlos.- Se ha largado como alma que lleva el diablo...Algunas veces se pone un poco infantil, no pasa ni una.

Nina.- Es su carácter. El también es un poco indomable

Carlos.- Quizás todos tengamos nuestra parte salvaje

=====

Nina.- Parece nueva

Sebastián.- Sí

Nina.- En cualquier caso es una maleta muy bonita

Sebastián.- Mejor que sea así

Nina.- ¿Qué lleva dentro?

Sebastián.- Voy a alquilar un estudio en las afueras, cerca de mi fábrica, además lo llevo pensando tiempo atrás.

Nina.- Claro las idas y venidas llegan a agotarte

Sebastián.- Cuando llego a casa por la noche estoy rendido

Nina.- Sobre todo desde que tiene nuevas responsabilidades

Sebastián.- Con el tiempo que pierdo en la ida y la vuelta no participo como debiera en el sindicato

Nina.- Más bien pensaba que se iba de vacaciones ¿No se estará inventando todo Sebastián? ¡Y todo lo que dice se lo cree!

(*Entra Carlos*)

Carlos.- ¿A dónde vas? ¿Qué significa eso?

Nina.- Sebastián se va acaba de explicarme por qué y creo que no se va a dejar detener.

Y tiene razón. Está convencido de que nos molesta y de que estemos mejor sin él. Se pasa el santo día detrás de mí ordenando todo lo que yo dejo tirado, eso sin contar que tú y yo no tenemos intimidad. Es un hombre muy ordenado, exhaustivo en todo lo que hace y con horarios rígidos. Ayer llegué tarde a cenar y qué cara puso. Sebastián, lo único que no ha pensado es que yo me encontraré medio vacía si se marcha así que me voy con usted

Carlos.- Ni contigo ni sin ti, ¡Esto es estupendo! ¿Te vas con él? Me parece muy bien

Nina.- Haré de mediadora, a ver... ¡abra esta maleta! ¡qué sorpresa! las camisas lavadas y planchadas, los pañuelos, los jerséis, los pijamas, la bolsa de aseo un poquito gastada deberá comprarse otra.. Vamos a colocar cada cosa en su sitio y después nos vamos al cine hoy invito yo ¡No podemos estar siempre fastidiándonos! Esperad un momento que voy a arreglarme ¡no tardo nada!

(Sale)

Carlos.- ¿Y el argelino, qué?

Sebastián.- Todavía nada. El asunto aún no está resuelto

Carlos.- Hace ya tres días que el jefe no me dirige la palabra, ni siquiera para liármela

Sebastián.- Lo único cierto es que el material se estropea pero al encargado le importa un pito lo del material y el argelino es a mí a quien fastidia

Carlos.- Después de las broncas siempre nos reíamos

Sebastián.- Pero no hay pruebas

Carlos.- Nina no se lo toma muy en serio pero seguro que algo maquina

(Entra Nina)

Nina.- ¿Quieres abrocharme?

Carlos.- ¿No es cierto Nina que tengo derecho a tres broncas al día?

Nina.- Me cago en dios, Charlie, ¡Qué te duermes, coño! Charlie, la siguiente, me cago en la puta

Carlos.- Me cago en dios, Charlie, las clientas esperan y tú, grandísimo gilipollas de mierda, ¿Qué haces? me cago en la puta. No me extraña que vayamos perdiendo clientela. ¡Me cago en la puta!

Sebastián.- ¿Y dice eso delante de las clientas?

Nina.- Joder ¿Qué si lo dice?, lo dice al oído pero todo el mundo lo oye No te costaría hacer dos clientas más al día mamonazo de mierda ¿sí o no?

Carlos.- Sin embargo el último retoque es el más importante

Nina.- Las clientas te aprecian a ti y prefieren que tú las peines. Le gusta gastar bromas

Carlos.- ¿¡Ponerle la mano en el culo a las chicas sólo en broma!?

Sebastián.- Nosotros en la fábrica le explicamos a las chicas que no deben consentir ese tipo de bromas

Nina.- Eso es fácil de decir pero si se trata del jefe ¡hay que echarle cojones!

Sebastián.- Aunque es cierto que ~~no son~~ muchas no se atreven ¡Hay que denunciar! Un jefe no tiene esa clase de derechos no hay que tolerar tales libertades a un jefe, bueno, ni a un jefe ni a nadie. ¡Fijaos cuántas denuncias hay por malos tratos hoy día!

Nina.- Pero nosotras en la peluquería no somos tan fuertes ¿cómo luchamos contra él? Es un cabrón pero no es del todo un mal tipo

Carlos.- Sí, eso se piensa siempre de cualquier maltratador. ¡No te fíes! seguro que está tramando algo

Nina.- Ahora no podemos hacer nada. ¿Nos vamos?

IV

Carlos.- Díselo tú

Sebastián.- Es mejor si eres tú quien se lo dice

Carlos.- Te teme más que a mí

Sebastián.- Tú la trajiste, tienes que hacerlo tú

Carlos.- Ya no lo sé pero ahora es de los dos. Hagámoslo juntos, quiero decir que podríamos hablarle los dos

Sebastián.- Pero siempre tendrá que comenzar a hablar uno, ¿no?

Carlos.- Mira Nina, eres mucho más joven que nosotros, tienes la vida entera por delante y y...nosotros ya hemos vivido buena parte de ella y, bueno ¡Es suficiente! ¡Ya está bien!

Sebastián.- ¿Cómo que ya está bien?

Carlos.- A ver, quiero decir que Sebastián y yo no, no podemos consentir que echas a perder nuestra vida, que dejes todo manga por hombro...¡Tú también podrías decir algo! ¿No?

Sebastián.- Sí bueno todo eso de nuestro pasado, nuestras costumbres, nuestras personalidades...

Carlos.- ¡Si no fueses tan egoísta!

Sebastián.- ¡Si tuviese un poco más de consideración con nuestra forma de vivir!

Carlos.- Si no se hubiese interesado tanto por ti, la cosa habría funcionado mejor: ella y yo en el primer piso, tú en la planta baja como antes, sin cambios, excepto para comer, claro

Sebastián.- Del tipo buenos días y aquí está el chico para todo

Carlos.- Sabes muy bien lo que quiero decir

Sebastián.- Ya te lo había advertido

Carlos.- ¡Si no hubieras andado pegado a ella como un perrito faldero!

Sebastián.- ¿Te has vuelto loco? Me he mantenido al margen como he podido

Carlos.- ¿Ah, sí? Digo lo que pienso

Sebastián.- No me dejaba en paz y tú la animabas por detrás

Carlos.- ¡ Si te parece no nos íbamos a dar la espalda!

(Entra Nina)

Nina.- Hummm ¡qué olor! realmente te traspasa la nariz

Carlos.- Sebastián está preparando cerdo con salsa de setas

Nina.- Un beso Sebastián y perdón por el retraso ¿Queréis saber de dónde vengo? Tengo una sorpresa para los tres ¿Sabéis lo que más echaba de menos en esta casa? ¡Una bañera! ¡Y la he encontrado!

Carlos.- ¡¿Qué?!

Nina.- En un almacén ¿Qué le ocurre a Sebastián?

Carlos.- Tiene problemas de conciencia

Nina.- Y es grande aunque está un poco desconchada, me han ayudado a traerla justo a la puerta

Carlos.- Ha despedido al argelino

Nina.- En el trabajo siempre hay problemas, tenéis que ayudarme a meterla dentro...

Carlos.- ¿Comemos ya Sebastián?

Sebastián.- No, antes hay que hablar con ella

Carlos.- Está bien

Sebastián.- Nina

Nina.- ¡Ah, no! No pienso acostumbrarme

Sebastián.- Carlos no es el mismo desde que está usted aquí, se siente un poco alicaído, hemos reflexionado y...

Carlos.- Es Sebastián el que piensa que nuestro modo de vida no funciona...

Sebastián.- No a mí no me molesta es Carlos el que no soporta la situación

Carlos.- Yo no tengo problemas...

Nina.- Los dos tenéis problemas y os voy a ayudar a resolverlos

(Coge un taburete, descuelga las cortinas que caen al suelo, abre la ventana de par en par y las lanza al exterior)

Sebastián.- Las fundas de los cojines y del diván

Nina.- Las fundas también

Sebastián.- También está la habitación de mamá, la cama es mayor, puede quitar los cuadros viejos, allí estaréis mejor

Nina.- No, en esa habitación no hay que cambiar nada, O sí no... ¡podríamos transformarla en cuarto de estar!, sin duda es la habitación más luminosa, en lugar de dejarla tal y como está desocupada y con las contraventanas cerradas, la vaciamos y haré unos cojines ¡cientos de cojines! ¡Ah, la bañera! ¡Vamos a traerla!

=====
Nina.- Es muy bonita

Sebastián.- Es antigua

Carlos.- ¿Y cómo vamos a llenarla?

Nina.- Con alguna jarra o con cubos

Sebastián.- En la habitación de mamá hay un jarrón grande debajo del tocador

Carlos.- ¿Y para vaciarla?

Nina.- No he pensado en ello, Sebastián que es un manitas podrá instalarnos algún artilugio para vaciarla.

Sebastián.- ¿Dónde vamos a colocarla?

Nina.- La dejamos aquí

Charles.- ¿Aquí? ¿En medio de la habitación?

Nina.- Una bañera necesita espacio libre a su alrededor para poder circular

Carlos.- Pues normalmente se colocan pegada a la pared

Nina.- La nuestra se quedará así

(Un carro de servicio sobre ruedas con un cántaro, un jarrón y un barreño para llenar la bañera)

Carlos.- ¿Cómo estás?

Nina.- Bien...

Carlos.- ¿Se lo contaremos a Sebastián?

Nina.- ¡Claro! ¡Pero hoy no! Hoy quiero que estemos alegres

Carlos.- Cuéntame-¿Qué dice de mí?

Nina.- ¡Vale! Es que Carlos, mire señora, había cogido la costumbre de beber un traguito de vez en cuando y un peluquero no debe tener mal aliento...

Carlos.- ¿Eso les dice de mí?

Nina.- Es la jefa quién lo dice

Carlos.- ¿Y los demás no dicen nada ¿Se callan?

Sebastián.- ¿Quién calla? ¿Qué callan?

Nina.- ¡Es mejor tener la boca cerrada! Incluso mis dos compañeras. Créeme, el ambiente no ha mejorado pero hay clientas que se dan media vuelta y que no quieren que las peine otro que no seas tú...

Sebastián.- Y Tú, ¿Por qué no estás?

Carlos.- ¡Me lo cargo!

Sebastián.- ¿Quieres...o mejor dicho queréis explicarme!?

=====

Nina.- Carlos está en paro.

Sebastián.- ¿Qué está en paro?

Carlos.- Sí, en paro ¿y tú? ¿Te quedarás?

Nina.- ¡No nos vamos a ir al paro los dos! ¡no te jode!

Sebastián.- Pero ¿qué pasó?

Carlos.- Ahora tiene el campo libre

Nina.- No me dejaré llevar, me equivoqué al llamarte

Sebastián.- Entiendo, habéis caído en su trampa.

Carlos.- Hasta ahora bien que te dejabas estando yo contigo

Nina.- Era tu presencia la que lo incitaba

Carlos.- Esta vez no fue sólo tener la mano larga, nada más irse la última clienta tardó poco en desabrocharse la bragueta

Nina.- Me cogió la mano y la llevó donde todos sabemos pero yo me resistí

Carlos.- ¡Me llamaste!

Sebastián.- Pero eso se puede denunciar en cualquier tribunal, abusos, maltrato físico, despido impropio...

Carlos.- Intenta probarlo

Sebastián.- ¿Las otras dos compañeras estaban allí?

Carlos.- Y crees que van a testificar

Nina.- Carlos lo golpeó y lo tumbó. La jefa empezó a gritar como una energúmena

Sebastián.- No tenías que haberle puesto las manos encima

Carlos.- No lo pensé. Ahora podrá contratar a un joven ahorrándose el treinta por ciento menos del sueldo

Nina.- No fuimos nada listos, tenía que haberle dejado seguir

Carlos.- ¿Y luego?

Nina.- Le hubiera hecho una pajilla y ya está

Sebastián.- ¡Ah, sí! ¡Jo...!

Nina.- Mientras que ahora....

Sebastián.- Entonces ¿te ha despedido?

Carlos.- Y sin indemnización por falta grave, agresión brutal al empresario

Sebastián.- ¡Después de veintiún años! Quizás sea lo mejor. No hay mal que por bien no venga, eres un buen profesional y seguro que encuentras otra peluquería donde trabajes

Carlos.- Parece que me estuviera hablando madre

=====

Nina.- Bueno ya está preparado el baño, vamos a relajarnos

Carlos.- ¿Quién se mete primero?

Sebastián.- Yo no, desde luego

Nina.- ¿Tú no? Nos vamos a bañar los tres juntos. Tu sustituto ya ha empezado esta mañana es italiano

Sebastián.- ¿Yo? ¡Ni hablar!

Nina.- Claro que sí. ¡Ven para acá que te voy a desnudar!

Sebastián.- Os dejo

Carlos.- Para colmo un extranjero

Nina.- Charlatán como él solo. Charla por los codos ¡Y tan canijo! Un saco de huesos ¡vamos!

Sebastián.- (*dejándose desnudar*) Italia tiene fama de tener buenos peluqueros

Nina.- Gino me chiamo Gino, soy di Nápoli. Se despacha un corte en cinco minutos y la jefa flipa, se queda con la boca abierta, pero no sólo ella, no, hasta la hija de la señora Bossard, la rubia esa grandota que lleva flequillo, la que siempre pide que se lo recorten, bueno, pues le ha recortado medio centímetro de más por los lados pero ella... ¿no te desnudas?

Carlos.- Se me han quitado las ganas

Nina.- Entonces desnúdame (*la desnuda*) Sebastián, Carlos se va a quedar mirándonos seguro que le entran ganas de bañarse. Este es el mayor placer que conozco, darse un baño

Carlos.- No veo a dónde nos lleva todo esto

Nina.- A ningún sitio sólo es el placer por el placer ¡No tenéis ni idea!

Sebastián.- A mí no me dice nada

Nina.- Todo se aprende en esta vida. No digo que la primera vez funcione...Después le tocó la vez a la señora Barberat, una de tus clientas más antiguas

Carlos.- Una de las primeras, sino la primera

Nina.- En efecto

Carlos.- Recuerdo que cuando yo estaba empezando me hablaba continuamente de su divorcio, quería a toda costa que yo le dijera si tenía o no que divorciarse

Nina.- Y a una clienta no hay que decirle nunca que ese es su problema

Carlos.- No podemos aconsejarle y eso que era una señora mayor y yo un chiquillo su marido le pegaba. ¿Me comprende usted? me decía. Tenía un pelo estupendo

Nina.- Incluso blanco, como lo tiene ahora, es estupendo

Carlos.- Siempre pedía una permanente fuerte, un moldeado. Me contaba que su marido había sido un hombre dominado por su madre

Sebastián.- ¿Se divorció?

Carlos.- No, le bastaba con hablar del tema. Años más tarde murió de cáncer de laringe. Fumaba sin parar y eso que ella odiaba el humo (*se desnuda; de pie, junto a la bañera, lava a Nina*)¿No preguntó por mí después?

Nina.- Naturalmente

Carlos.- ¿Te hago daño?

Nina.- Frótame la espalda, sí, más fuerte

Carlos.- Esta mañana he ido a la oficina del paro

Sebastián.- En la fábrica hay algunos italianos, son bastante avispados, enseguida se hacen especialistas e incluso buenos profesionales. Es una gente muy despierta y emprendedora

Nina.- ¿Y tenéis muchos portugueses?

Carlos.- En la oficina del paro me las he tenido que ver con dos tías que me torturaban a preguntas, una con el pelo rizado y otra una abuela medio ciega y coja para más señas

Nina.- ¿Cuándo estuviste?

Carlos.- Ya te he dicho que esta mañana. Parece que no les ha hecho mucha gracia cuando les he dicho en lo qué trabajaba

Nina.- ¿Por qué?

Carlos.- Está todo atestado. Hay mucho paro, me han hecho rellenar un montón de instancias, querían saber si me interesaría reciclarme en la metalurgia. Reflexione, le podemos enviar para que haga un cursillo de tres meses con los gastos pagados a Poitiers. ¡No te jode!

Sebastián.- Sigo pensando de deberíais denunciar.

Carlos.- Tema cerrado. No creo para nada en la justicia.

V

(Sebastián, con la cabeza ensangrentada, deja que Nina le limpie la herida y le practique una cura)

Sebastián.- Lo haces muy bien

Nina.- Estuve en la Escuela de Enfermería durante un curso. Ese era mi sueño
¿te esperaba?

Sebastián.- Sí, a la salida de la fábrica

Nina.- ¿Te saltó encima?

Sebastián.- No, quería hablar

Nina.- Tú no eres demasiado hablador

Sebastián.- Caminamos un rato juntos, yo llevaba la bici

Nina.- Tranquilo vas a volver a hincar el pico

Sebastián.- Iba a mi lado. Charlábamos tranquilamente Rachid, le dije ¡oye! no tenía otra opción y por otra parte sabía que querías volverte a Argelia ¡Dos meses antes o después!, lo entiendo, me dijo. Tiene a su mujer y a los hijos allá ¡oye!, le dije, no sé si estás metido en lo del desperdicio de mercancía, quiero creer que no, lo entiendo, me dijo, dos veces y luego sentí el puñetazo que me alcanzaba. Me fastidiaba por la bicicleta. Cuando pude incorporarme ya no había nadie. El era un tipo tranquilo, poco hablador, un número uno en lo suyo. Cuando estaba en su trabajo nunca había que llamarle la atención

Nina.- Y Carlos sin volver

Sebastián.- Cada día vuelve más tarde y más pea

Nina.- ¿Y has vuelto así? ¿Y en bici? Podían haberte atropellado o haberte dado un patatús

Sebastián.- Tenía que llegar por mi propio pie

Nina.- En esos casos se para uno en la primera farmacia que vea

Sebastián.- En esos casos precisamente no

Nina.- ¡No hay quien te entienda Sebastián!

Sebastián.- El farmacéutico llama a la policía, la policía te lleva a urgencias, te interrogan, te piden que pongas una denuncia ¡Ya es suficiente con el hecho en sí!

Nina.- ¿Con el golpe?

Sebastián.- Con la realidad

(Sebastián, tumbado, y Nina, sentada, están quitando la hebra a unas judías. Entra Carlos)

Carlos.- Cincuenta euros, pásamelos, necesito cincuenta euros

Nina.- Dame un beso

Carlos.- Cincuenta euros

Nina.- ¿No me besas?

Carlos.- Un borracho no besa a las señoras los borrachos tenemos mal aliento cincuenta euros o veinte

Nina.- Bésame y acompáñanos, estamos limpiando las judías

Carlos.- ¿Qué ocurre?

Nina.- Ha sido un poco cómico. Sebastián ha abierto la puerta de la calle y se ha desplomado a mis pies ¡Ya ves, he hecho progresos con él! ¡Me deja ayudarlo! ¡Limpio sus judías verdes!

Carlos.- Veinte euros

Nina.- ¿Te vas?

Carlos.- Estoy a mitad de una partida de cartas

Nina.- Quédate te necesitamos

Sebastián.- Deja que se vaya

Nina.- No sólo por las judías

Carlos.- Para las judías no contéis conmigo

(Nina lo agarra y le quita la cazadora, los zapatos)

Nina.- El argelino aquel al que despedió, le ha dado para ir pasando

Carlos.- ¿Y a qué esperan para largar a su país a todos esos moros? ¡y a los italianos también!

Sebastián.- ¡Anda, quítate de mi vista! ¡lárgate al bar!

Carlos.- ¿No puedo estar en mi propia casa?

Sebastián.- ¡¡Dale sus veinte euros!!

Carlos.- Unos vagos y unos degenerados que están apestando nuestra querida patria eso es lo que son todos los extranjeros

Sebastián.- ¡Dáselos!

Carlos.- Los auténticos franceses ya no podemos vivir en nuestro país, nos

quitan hasta el trabajo, ni siquiera encuentras un asqueroso puesto de peluquero. En el bar, ahí es donde se consiguen los enchufes. Tal vez haya encontrado algo en la avenida Víctor Hugo. Mañana moveré el culo y me pasaré por allí.

Nina.- ¿Más fresquito? ¡Anda, ve y te cambias!

Sebastián.- Ahora tendré que estar unos días de baja...

Nina.- ¡Estoy arreglada! Uno de baja y otro en el paro... ¡parezco la matriarca!

=====

Sebastián.- Cualquiera aguanta a Leduc a la vuelta... ¡Cómo no es nadie!...

Carlos.- ¿Quién es ese tal Leduc?

Sebastián.- Un antiguo sindicalista. Lo ascendieron y me hizo despedir a Rachid. Pensaba que no me atrevería cuando se enteró...

Carlos.- Ahora te van a obligar a despedir a más uno o dos tipos, después te nombrarán jefe del taller... a ver si me sale bien lo de mañana y...

Nina.- Creo que os lo diré, ¡me tenéis aburrida! Uno preocupado por su propio jefe y otro encontrando trabajo en el bar...

Sebastián.- Es que Leduc creía que me tenía dominado...

Nina.- ¿Y qué? Siempre lo vuestro, lo vuestro... ¿Y tú? ¿Te has despabilado, no?

Carlos.- Me ha venido bien el refrescón

Sebastián.- Venías insoportable...

Nina.- ¡Qué manía con los euros!

Carlos.- Gracias por devolverme a la realidad ¡Prometo que no probaré una gota más de alcohol! ¡Se acabó!

Nina.- Decididamente me agotáis...

(Sale Nina)

Sebastián.- Se ha ido sin despedirse

Carlos.- Irá tarde

Sebastián.- Hay algo que no funciona. El asunto no tiene nada que ver contigo es con los dos. Esto se pone feo

Carlos.- ¿En qué nos hemos equivocado?

Sebastián.- No hemos querido saberlo.

VI

Carlos.- ¡Pero si es tu maleta!

Sebastián.- Quería que se la prestara y le he dicho que podía quedársela

Nina.- Carlos, coge mis blusas están en el cajón de arriba. Por favor, Sebastián, mis camisetas de manga corta

Carlos.- No te creo

Nina.- ¿No me crees? Voy a presentároslo. Es cinco años más joven que yo ¡Es un bebé! ¡Con una boquita y un culito! ¡Uy...! No habla francés. Carlos mis jerséis

Carlos.- ¿Pero qué le ves?

Nina.- Pues chico, ni lo sé. No se puede explicar

Sebastián.- ¿De dónde ha salido?

Nina.- De Rumanía. Es un refugiado rumano.

Sebastián.- Entonces ¿no tiene trabajo?

Carlos.- Se lo está inventando todo

Nina.- En absoluto, estaba en la calle sin saber a dónde ir

Carlos.- ¿Estás resentida con nosotros?

Nina.- Ni mucho menos. Os quiero tiernamente

Sebastián.- ¿Volverás algún día?

Nina.- No creo. Mis cuatro pares de zapatos mis botas, pero os haré alguna visita, mis zapatillas...

Carlos.- No aguanto más

Nina.- ¿Qué es lo que no aguantas más?

(Carlos coge la maleta por el asa, la lanza y todo lo que hay dentro se desparrama por la habitación. Nina se deja caer en el diván y cierra los ojos, respira hondo, deja transcurrir un tiempo, luego se levanta mira hacia la maleta y sonríe) ¿Sabéis? La verdad es que lo había hecho mal desde el principio. Primero los zapatos, después los jerséis y la ropa interior (recoge con tranquilidad todas las prendas desparramadas y vuelve a rehacer la maleta) Mientras no le den el permiso de residencia... ¡pero da igual! el viejo me ha subido el sueldo

Carlos.- ¿Te has enrollado con él, no?

Nina.- Todo lo contrario. No me ha vuelto a poner sus manazas encima. Me ha subido un 25% . Me ha costado mucho mantener una actitud seria. Me llamó y me dijo con una gran solemnidad que me nombraba primera oficiala. Yo le dije que no debía hacer eso. Últimamente el negocio no está muy boyante precisamente Nina, me dijo, quiero que me ayudes a remontar la peluquería. Vamos a renovar todo y tú tienes buen gusto

Carlos.- Demasiado tarde, lo echó todo a perder

Nina.- Mi colonia de lavanda Sebastián, me lo dejaba

Carlos.- Tendrá que recuperar algunos años

Nina.- En el armarito de las medicinas y los frascos del esmalte de uñas me dejo todo

Carlos.- Y con su mentalidad

Nina.- Pero sí le puedo influir, porque es cierto que por mi cabeza pululan muchas ideas

Carlos.- ¡Te da igual Sebastián! nos deja plantados y tú sin decir nada, como si no fuera contigo... Yo después de dos meses de trabajo gano lo mismo que con el viejo después de veintiún años. Nos repartimos las propinas y además es otro tipo de clientela

Nina.- Sin hablar de tus antiguas clientas que te han reencontrado, Carlos. Eso es lo que le he explicado al viejo y es eso lo que le ha hecho cambiar. Bueno, hasta la vista

Sebastián.- Adiós

Nina.- Carlos “la revedere”

Carlos.- Vale, adiós

Nina.- ¡Espabilad! Volveré pronto a veros. ¿Habréis cambiado en algo para entonces? No sé si todos mis esfuerzos serán recompensados.

VII

(Sebastián está subido a un taburete pintando una pared, muebles de diseño Roche & Bobois. Carlos, con un delantal puesto, prepara la cena entra Nina zarandea el paraguas)

Nina.- Bunã! Ce faci? ¡Mum...! ¿Has hecho tú el puré?

Carlos.- Salchichas con puré de patatas no tiene ningún secreto, si el puré lo haces de sobre, claro

Nina.- Otro beso Sebastián

Sebastián.- ¿Estás bien?

Carlos.- No tiene tiempo de nada ahora vuelve muy tarde por la noche

Nina.- Estáis reformando la casa ¡No lo puedo creer! ¡Qué revolución!

Carlos.- Casi todas las noches tiene reuniones pero el domingo es él quien cocina. Deberías venir un domingo

Nina.- Los domingos nos vamos en tren

Carlos.- ¿Tu refugiado y tú?

Nina.- Pinta paisajes con unos personajes aterradores/ pinta casas que estallan y cosas así

Sebastián.- ¿Es artista?

Nina.- Y el interior de los trenes

Sebastián.- ¿Pinta en el tren?

Nina.- Pinta el interior de los vagones. Pinta trenes que parecen mujeres y animales que parecen trenes. Me he comprado una máquina de fotos y mientras él pinta yo hago fotos. Le saco fotos a todo.

El me ha enseñado a mirar

Sebastián.- Igual que tú nos has enseñado a ver las cosas con otros ojos

Nina.- Pero tú no quisiste enseñarme ni la más mínima receta, bribón

Sebastián.- Tendríamos que volver a empezar y además pasó lo que pasó...

Carlos.- La dirección estaba esperando el momento. El se unió a los huelguistas. Después intentaron cambiarle de destino. El se negó. Los obreros se pusieron de su parte. La dirección se lo tragó y ahora Leduc le deja tranquilo

Nina.- Hasta la próxima ocasión

Sebastián.- No, ahora las cosas han cambiado

Nina.- Esta bueno este puré. Todo cambia

Carlos.- Le he añadido una cucharita de nata

Nina.- ¡No me digas! ¡Ya haces tus pinitos culinarios, eh?!

Sebastián.- Por primera vez a Carlos se le reconoce lo que vale

Carlos.- En esta peluquería el trabajador puede entregarse a fondo. Uno puede inventar cosas y el tiempo no cuenta si está justificado

Sebastián.- De postre hay dátiles

Carlos.- Nos acaba de llegar un paquete. De Túnez como todos los años

Nina.- ¡Ya!

Sebastián.- Los rumanos son un pueblo muy culto y muy inteligente a ellos

también los han pisoteado. A los tunecinos también

Carlos.- Pasó una noche

Nina.- Sí, lo recuerdo

Carlos.- ¡Cuenta...!

Sebastián.- Ya lo he contado mil veces desde hace 22 años

Carlos.- ¡Ah! ¿No te lo he dicho? Tiene una amiguita

Nina.- ¡Vamos cuéntame! ¡Venga, cuéntanos!

Sebastián.- Llevaba unas campanillas que colgaban de sus pulseras y de su collar

Nina.- Mmm... se deshacen en la boca

Carlos.- A nosotros no nos gustan mucho

Sebastián.- Puedes llevártelos si os gustan a vosotros, claro

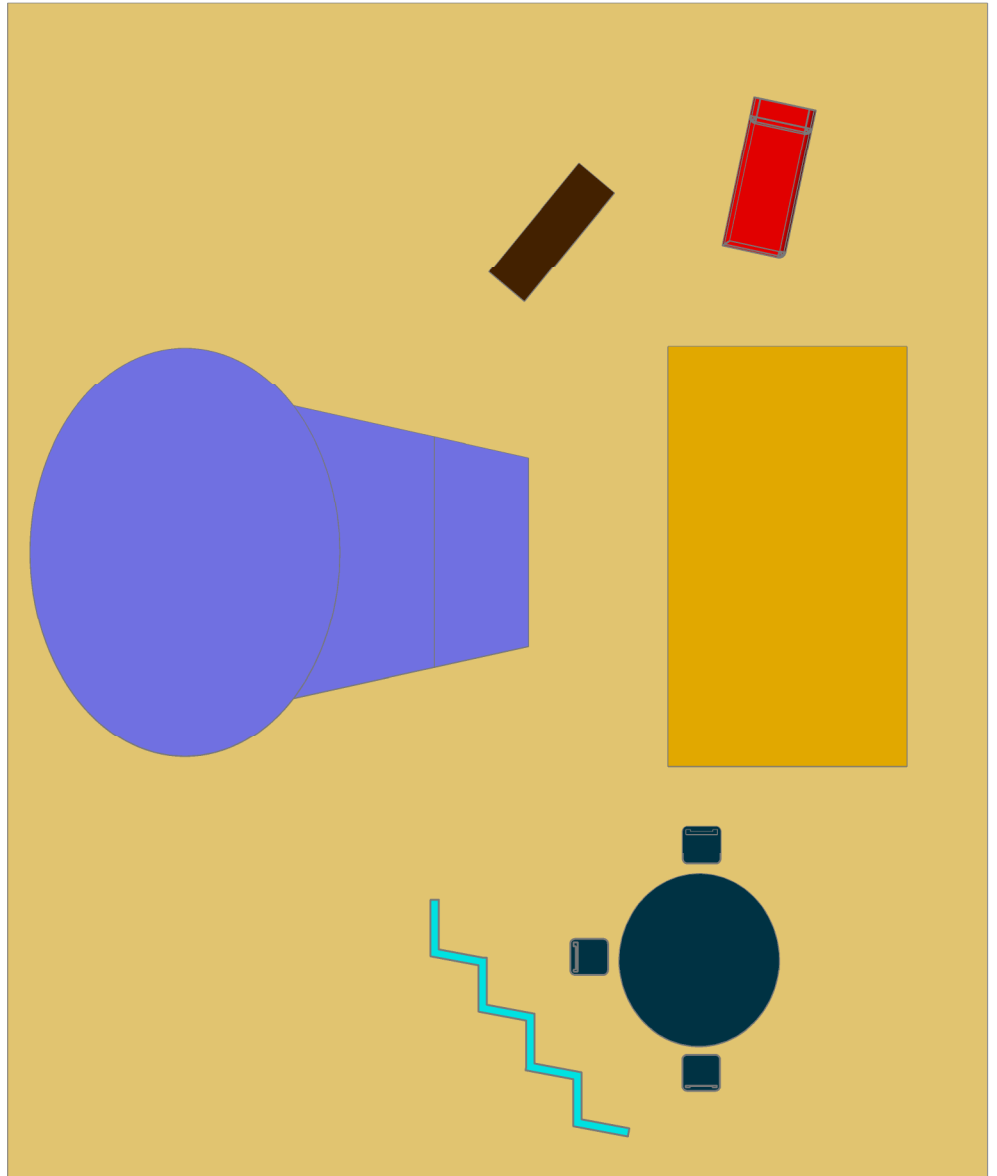
FIN

TELÓN

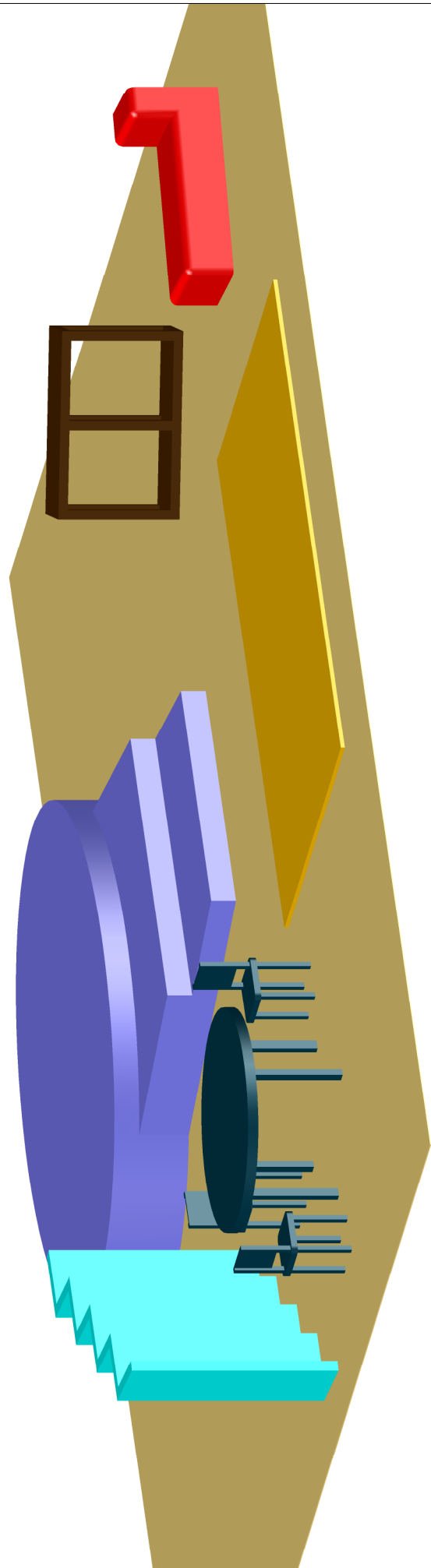
I.5.- DISEÑO DE PUESTA EN ESCENA¹

¹ Los diseños que se presentan a continuación, están basados en nuestros bocetos e ideas del proyecto y han sido ejecutados por Blas R. García Linares con programas digitales de diseño.

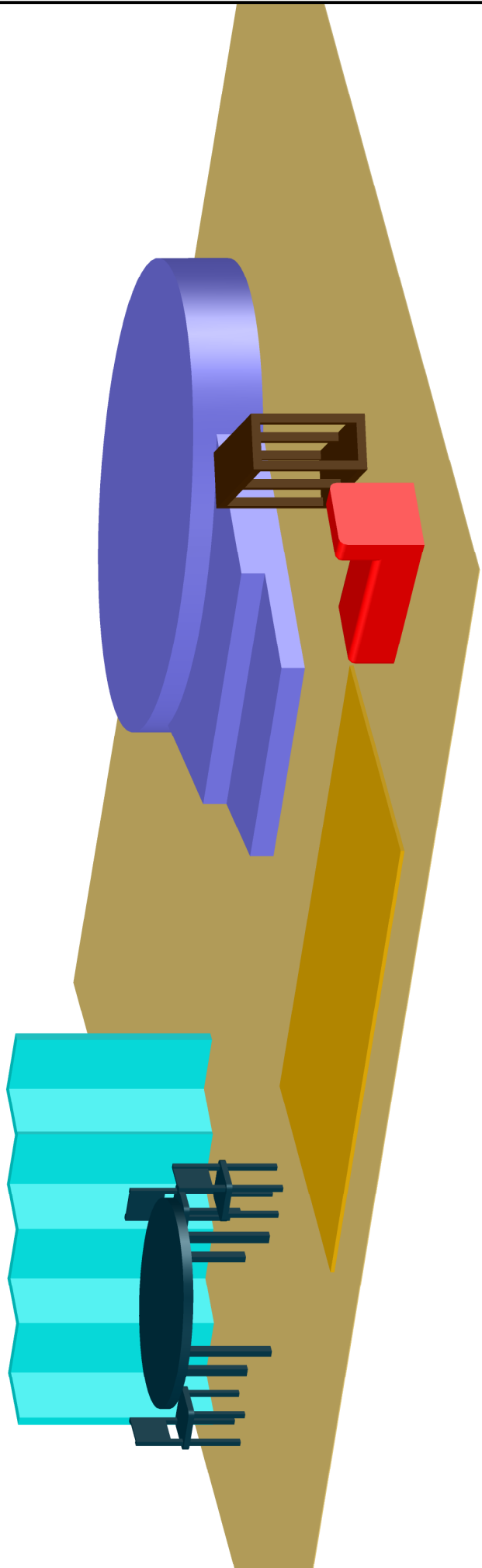
Picado



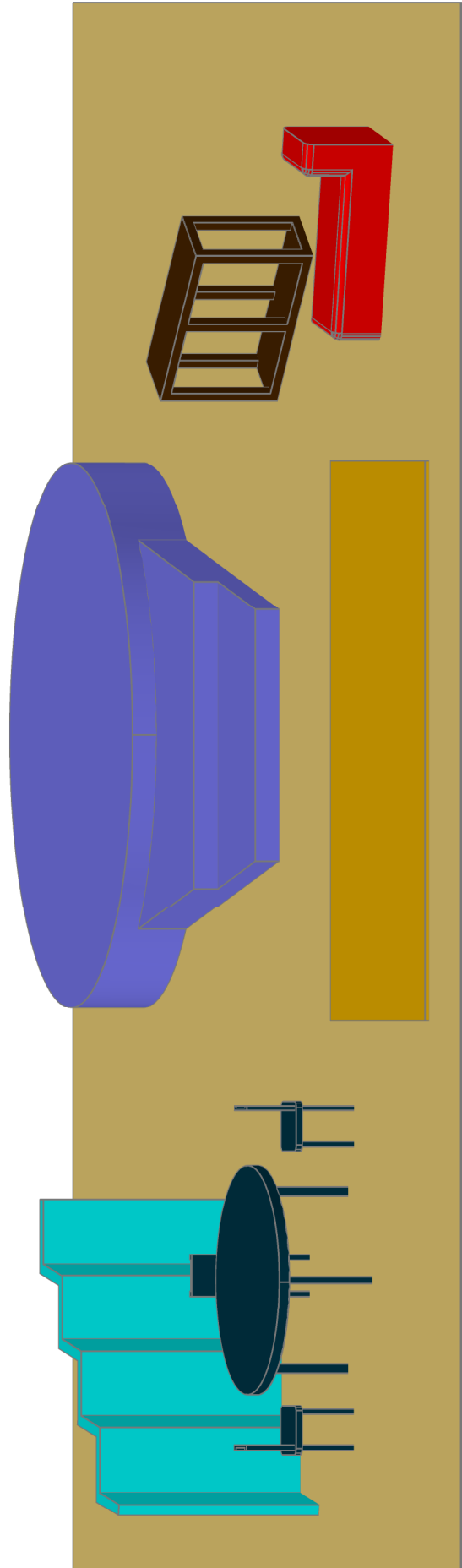
Ángulo izquierdo



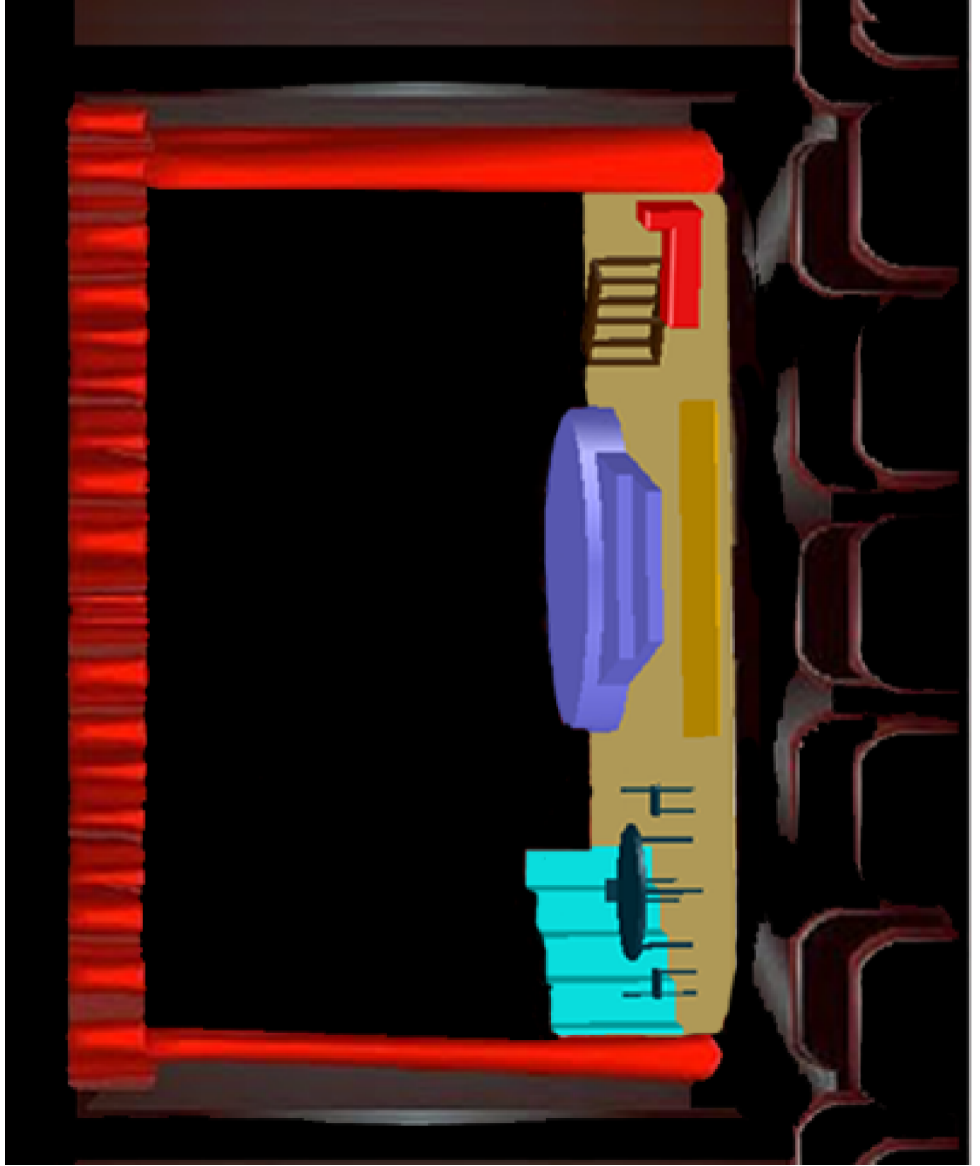
Ángulo derecho



Vista frontal



Superposición a la Italiana



**II.- TABLA DE LOS DATOS MÁS RELEVANTES EN LA
VIDA Y OBRA DE MICHEL VINAVER**

DATOS MÁS RELEVANTES EN LA VIDA Y OBRA DE VINAVER

SITUACIÓN FECHAS	PERSONAL	LABORAL	ARTÍSTICA	OTRAS
1920	1927 Michel Grinberg Nace en París. Padres de origen judío-ruso.			
1930				1938-43 Estudios en Francia : Paris, Cusset (Haute-Savoie), Annecy y EEUU.
1940	1941 Emigra a EEUU 1944 -45 A los 17 años se alista voluntariamente en la Armada Francesa de Liberación. 1947 vuelve a Francia.		1947 traduce <i>The Waste Land</i> de T.S. Eliot	1946-47 obtiene el diploma de "Bachelor of Art" en Wesleyan University, Connecticut, en estudios de literatura inglesa y americana. 1951 licencia libre de Letras en la Sorbonne
1950		1951 Trabaja como bibliotecario a tiempo parcial en el Centro Internacional para la infancia. 1953 Contratado como ejecutivo en prácticas por Gillette. Poco tiempo después es nombrado Jefe del departamento administrativo. 1959 Comienza su ascendente carrera dentro de la multinacional Gillette como PDG. 1964 Expande Gillette en Italia y Bélgica como	1950 escribe <i>Lataume</i> 1951 escribe <i>L'Objecteur</i> premio Fénéon. 1954 traduce <i>Loving de Henry Green, Amour</i> publicada en ediciones Gallimard. 1955 escribe <i>Les Coréens</i> a petición de Gabriel Monnet prohibida por el Ministerio de la Juventud y deportes. 1957 escribe Les Huissiers 1958 adapta para el TNP a petición de Jean Vilar <i>La Fête du cordonnier</i> de Thomas Dekker 1959 escribe Iphigénie-hôtel 1959 a 1969 periodo de	

SITUACIÓN FECHAS	PERSONAL	LABORAL	ARTÍSTICA	OTRAS
(sigue 1950)		<p>director presidente. 1966 Dirige la Gillette en Francia.</p>	<p>silencio literario</p>	
1960		<p>De 1969 a 1980, negocia la adquisición por Gillette S.T. Dupont del que será presidente durante 8 ans, convirtiéndose así en delegado general de la principal compañía.</p>	<p>1968-69 Después de casi 10 años de interrumpida creación escribe <i>Par-dessus bord</i>, pieza que rompe absolutamente con todo su creación anterior, incluyendo 60 personajes, 25 escenarios y 7 horas de representación.</p>	
1970		<p>1978-80 Lo nombran delegado general de la multinacional Gillette para toda Europa.</p>	<p>1970-71 escribe <i>La Demande d'emploi</i> 1971 escribe <i>Les Histoires de Rosalie</i>. 1973 escribe <i>Par-dessus bord</i> 1976 escribe <i>Le théâtre de Chambre : Dissident, il va sans dire</i> y <i>Nina, c'est autre chose</i>, premio Lugné-Poe y premio a la mejor creación francesa del Sindicato de la Crítica. 1977 escribe <i>Les Travaux et les Jours</i>. 1979 escribe <i>A la Renverse</i></p>	

SITUACIÓN FECHAS	PERSONAL	LABORAL	ARTÍSTICA	OTRAS
1980		<p>1982-87 preside la comisión del Centro Nacional de las letras sobre escritura teatral -la presidirá durante 4 años-.</p> <p>1982-86 Profesor asociado del Instituto de estudios teatrales, Universidad Paris III</p> <p>1986 Deja definitivamente la multinacional Gillette.</p> <p>1988 Profesor de Estudios Teatrales Universidad Vincennes-Paris VIII.</p>	<p>1980 adapta <i>Le suicidé de Nicolai Erdman</i></p> <p>1981 escribe <i>L'Ordinaire</i></p> <p>1982 adapta <i>Les Estivants</i> de Maxime Gorki</p> <p>1984 escribe <i>Les Voisins y Portrait d'une Femme</i></p> <p>1988 <i>L'Emission de Télévision</i>.</p>	<p>1982 Publicación de <i>Écrits sur le Théâtre</i> y de <i>Lapiaz, anatomie d'un paysage</i> – donde realiza pequeños textos acompañando las fotos de M. Séméniako-, ed. du Passage.</p> <p>1986 Publicación de su <i>Théâtre Complet</i> en dos volúmenes, ediciones Actes sud.</p> <p>1987 publica <i>Le Compte rendu d'Avignon, ou des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager</i>, ediciones Actes Sud.</p>
1990			<p>1990 escribe <i>Le Dernier Sursaut</i></p> <p>Traduce y adapta <i>Jules César</i> de Shakespeare.</p> <p>1991 Traduce y adapta <i>Le Temps et la Chambre</i> de Botho Strauss.</p> <p>1997-98 escribe <i>King</i></p>	<p>1992 Publica la colección <i>Répliques</i>, ediciones Actes Sud, estudio pedagógico y dramático de textos teatrales clásicos y contemporáneos.</p> <p>1998 Publicación de <i>Écrits sur le Théâtre</i> en dos volúmenes ediciones l'Arche</p>

SITUACIÓN FECHAS	PERSONAL	LABORAL	ARTÍSTICA	OTRAS
2000		<p>2005 dirige <i>A la Renverse</i> para el Théâtre Artistique Athévains.</p>	<p>2000 escribe la versión teatral de <i>L'objecteur</i> y <i>La Visite du chancelier autrichien en Suisse</i></p> <p>2001 escribe 11 septembre 2001</p> <p>2002 escribe <i>Les Troyannes</i>, a partir del texto de Eurípides.</p> <p>2005 adapta junto con su hija Barbara Grunberg <i>VIOL</i> de Botho Strauss</p> <p>2006 Primera incursión como director de una de sus obras a los 76 años <i>A la renverse</i></p>	<p>2002-05 publica <i>Théâtre complet</i>, 8 vol., L'Arche-Actes sud.</p> <p>2004 Polémica en Los Angeles por la creación en versión inglesa de <i>11 septembre 2001</i>.</p> <p>2006 recibe el Gran Premio de Teatro por el conjunto de su obra.</p> <p>2008 <i>Par-dessus bord</i> recibe el Gran premio de del Sindicato de la crítica teatral, puesta en escena de Christian Schiaretti en el Théâtre de la Colline, París.</p> <p>2009 Entra en el repertorio de la Comédie-Française con <i>L'Ordinaire</i>, puesta en escena por el propio autor y Gilone Brun.</p> <p>Nominado a los premios Molière en la categoría de Autor francófono vivo por su obra <i>Par-dessus bord</i>.</p>

**III. TABLA DE LAS PRINCIPALES PUESTAS EN
ESCENA DE LAS OBRAS DE MICHEL VINAVER EN
FRANCIA**

**PRINCIPALES PUESTAS EN ESCENA DE LAS OBRAS DE MICHEL VINAVER EN
FRANCIA**

CRONOLOGÍA OBRAS	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<i>Les Coréens</i> 1955	1956 R. Planchon (Lyon) Creado con el título inicial de <i>Aujourd'hui ou le Coréens.</i> 1957 J.-M. Serreau (Paris)	1960 G. Monnet (Saint-Etienne)		1988 V. Theophilides, (Villeneuve-lez- Avignon)	1993 Ch. Schiaretti (Paris)	2007 P. Pineau (Évreux-Louviers) 2007-08 M. Shoëvaert y B. Jung Joo (Évreux-Louviers) 2009 M. Shoevaert y B. Jung Joo (Dijon)
<i>Les Huisseries</i> 1957				1980 G. Chavassieux (Lyon)	1998-99 A. Françon (Paris, Nice)	
<i>Iphigénie Hôtel</i> 1959		1964 J. Tasso (Paris)	1977 A. Vitez (Paris, Ivry)		1995 J. Rosner (Toulouse)	2005 M. Cerda (Aix- en-Provence) 2006 M. Vinaver (Nanterre)

CRONOLOGÍA	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<p><i>Par-dessus bord</i> 1967-69 <i>(Tori no tobu takasa)</i></p>			<p>1973-74 R. Planchon – adaptación (Villeurbanne, París)</p>			<p>2007-08 Ch. Schiaretti (Villeurbanne, París)</p> <p>2010 <i>Tori no tobu takasa</i>, versión y adaptación en japonés y francés de Oriza Hirata, A. Meunier (Herouville-Saint-Clair, Saint-Quentin-en-Yvelines, Le Blanc-Mesnil, Villeurbanne, Montigny-Le-Bretonneux, Lyon, París)</p>
<p><i>La Demande d'emploi</i> 1970-71</p>			<p>1972-73 J.-P. Dognac con colaboración de M. Vinaver (Avignon-París) 1975 Cl. Yersin (Caen) 1976 P. Roegiers (Avignon)</p>	<p>1980 J. Dragutin (Can de Tourcoing) 1980 Théâtre Permanent (Avignon, Clermont-Ferrand) 1980 A. Steiger (Franche-Comté) 1988R. Tchakarov (París)</p>		<p>2008-09 A. Denis (Villeneuve-d'Ascq, Limoges)</p>

CRONOLOGÍA OBRAS	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<p><i>Dissident, il va sans dire</i> <i>Nina, c'est autre chose</i> 1976</p> <p>(conjuntamente como Théâtre de Chambre)</p>			<p>1978 J. Lassalle (París)</p> <p>1978 J. Vilar (Vitry) (con el título de <i>Théâtre de Chambre</i>)</p>			<p>2005 J. Kraemer (Avignon)</p> <p>2006-07 J. Kraemer (Albi)</p>
<p><i>Dissident, il va sans dire</i> 1976</p>				<p>1980 C. Wittig-Montero (París)</p>		<p>2003 J. Kraemer (Lyon, Chartres)</p> <p>2004 N. Charpentier (La Norville) – espectáculo con marionetas y A. Beal (París)</p> <p>2005 Ch. Chabaud y N. Charpentier (Avignon)</p> <p>2006-07 Laurent Hatat (Lille, Douai, Aubervilliers)</p>

CRONOLOGÍA	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<i>Nina, c'est autre chose</i> 1978			1978 J. Lassalle (París)	1993-84 G. Lieber, y M. Touraille (Alès, Montpellier)	1990 Vinaver, M. 1991 M. Heydorff (Alès)	2003 G. Chavassieux y Ph. Mangelot (Lyon) 2005 S. Baillon 2007 J. Kraemer (Nîmes, Rouen) 2009 Ch. Chessa (St-Laurent-d'Aigouze, Rousson) 2009 G. Lévêque (París) 2010 Ch. Chessa (Nîmes)
<i>Les Travaux et les jours</i> 1977			1974 Planchon (París) 1979 A. Françon (París, Savoie-Lorraine)	1980 A. Françon (Annecy, París)	1991-92 M. Hervouët (Angers)	2000-01 A.-M. Lazarini (París, Thionville) 2002 P. Anthony (Bordeaux) ; Cantarella, R. (Dijon) 2004 Cantarella, R. (París) 2005 J.M. Bourg (Montpellier) 2005 G. Legrou (Le Havre)

CRONOLOGÍA OBRAS	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<i>À la renverse</i> 1977-79				1980 J. Lassalle (París, Vitry)		2006 M. Vinaver (París)
<i>L'Ordinaire</i> 1981				1982 M. Vinaver – lectura con la colaboración de J. Goutal- (Avignon, París) 1983 A. Françon y M. Vinaver (París)		2009 M. Vinaver y G. Blun(París)
<i>Les Voisins</i> 1984				1983 A. Françon (París) 1986 A. Françon (París)	1996-97 D. Kerckaert (Lille)	2001-02 A. Françon (París) 2007

CRONOLOGÍA	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<i>Portrait d'une femme</i> 1984				1988 Dougnac, J.-P. (París)	1990 J. Lassalle (París)	<p>2002-03 Cl.Yersin (Angers)</p> <p>2009 B. Andrieux y A.-M. Lazarini (París)</p> <p>2010 A.-M. Lazarini (Fontenay-aux-Roses, Neuchâtel, Rouen, Boulogne-Billancourt, Marseille, Ivry-sur-seine, París)</p>
<i>L'Émission de télévision</i> 1988				1988 J. Lassalle (París)	<p>1990 J. Lassalle (París, Strasbourg)</p> <p>1995-97 G. Chavassieux (Lyon, Vitry-sur-Seine,)</p>	<p>2003 Ch. Lesage (Orsay)</p> <p>2004-05 R. Loyon (París, Colombes)</p> <p>2006-07 Th. Roisin (Béthune, Montreuil)</p> <p>2007-08 Th. Roisin (Valenciennes, Bar-le-duc, Lille)</p> <p>2008 M. Scheer (Strasbourg)</p> <p>2010 C. Alaoui (París, Baumont, Cassis, Marseille, Avignon)</p>

CRONOLOGÍA	SIGLO XX						SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000	
OBRAS							
<i>Le Dernier sursaut</i> (<i>Molière et son dernier sursaut</i>) 1990					1993 Michel Didym (París, Rungis)		2007-08 J. Wacquiez (Compiègne, Chauny) 2008 J. Wacquiez (Coye-la-Forêt, Avignon) 2008-09 J. Wacquiez (Saint-Quentin, Villeurbanne)
<i>King</i> 1998					1998-99 A. Françon (París) 1999-00 A. Françon (Lille)		2007-08 A. Meunier (Saint-Quentin-Yvelines, Montluçon, Reims) 2008-09 A. Meunier (Aubervilliers, Le Blanc-Mesnil, Avignon, Orléans)
<i>La visite du Chancelier autrichien en Suisse.</i> 2000							2001 lectura dramatizada por Dominique Valadié (París)

CRONOLOGÍA	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<i>L'objecteur</i> 2000						<p>2003 Y. Kokkos (Nanterre)</p> <p>2005-06 Cl. Yersin (Angers, Tours, Colmar)</p> <p>2006 P. Henry (París)</p> <p>2006-07 Cl. Yersin (Neuchâtel, Limoges, Angers, Nantes, París)</p>
<i>11 de septembre</i> 2001						<p>2004 J.-F. Demeyère (Avignon, junto con <i>La visite du chancelier autrichien en Suisse.</i>)</p> <p>2006 Jean-François Demeyère (Albi)</p> <p>2006 R. Cantarella (París, Montpellier)</p> <p>2008 J. Falguières (Évreux-Louviers)</p>
<i>Le saut à l'écart</i> 2002						<p>2002 A. Gintzburger (dir. + actor) (Dijon)</p>

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES						
CRONOLOGÍA	SIGLO XX					
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	SIGLO XXI
OBRAS						
<i>Antigone</i> (adapt. de Sofocles) 1956	1957 G. Monnet (Serre-Ponçon)	1962-63 P. Barrat (Rennes,) traducción de André Bonnard pero con la colaboración de Vinaver en la escritura.				
<i>La Fête du Cordonnier</i> <i>The Shoemaker's Holiday</i> de Thomas Dekker 1958	1959 G. Wilson (Paris)					
<i>Le Suicidé</i> <i>Samoubitsa de Nicolai Erdman</i> 1980				1981 J. Lassalle y J.-P. Vincent (Paris) Conjuntamente con <i>Les Estivants</i> 1984 J.-P. Vincent (Paris) 1987 Cl. Stratz (Nanterre)		

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

CRONOLOGÍA	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
<p>Les Estivants <i>Datchniki</i> de Maxime Gorki 1982</p>				1983 J. Lassalle y J.-P. Vincent (París) Conjuntamente con <i>Le Suicidé</i>		
<p>Jules César <i>Julius Caesar</i> de William Shakespeare 1990</p>					1996-97 Rosner, J. (Toulouse)	
<p>Le Temps et la chambre <i>Die Zeit und das Zimmer</i> de Botho Strauss 1991</p>					1991 P. Chéreau (París)	2004 L. Colmant (Nice)

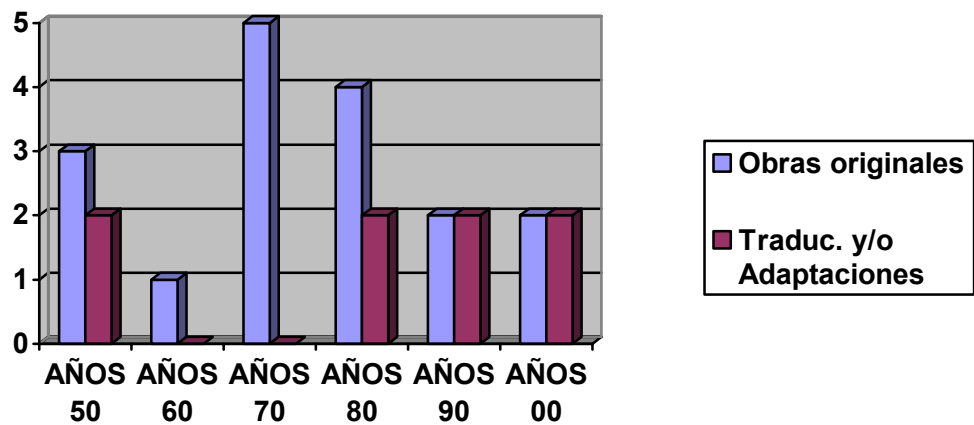
TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES						
CRONOLOGÍA	SIGLO XX					SIGLO XXI
	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
OBRAS <i>Viol</i> (trad. con Barbara Grinberg de Boto Strauss) 2005						2005 L. Bondy (Paris)

La *CRÉATION EN CHIFFRES* Bulletin du Centro Nacional de teatro (CNT) n° 1 enero 2004 en la p. 12 incluyen a vinaver como uno de los autores vivos más representados, concretamente ocupa el n° 8 en la lista con 113 obras representadas en Francia del 2000 al 2003 (3 obras en la temporada 2000/01; 51 obras en la temporada 2001/02; 59 obras en la temporada 2002/03)¹

¹ Centre National du théâtre (2004:12)

IV.- GRAFICOS DE LAS OBRAS DE MICHEL VINAVER

Obras teatrales escritas: originales y traducciones y/o adaptaciones (siglo XX-XXI)



Todas las representaciones (siglo XX-XXI)

