



conocible y a su víctima, en el tercero está presente también Joseba, en el cuarto es este mismo quien cuenta lo que en realidad pasó y vemos que, después del primer disparo de Celia, Joseba se interpone entre ella y Begoña. La concatenación de los hechos se superpone a la de las pasiones y la lógica de cada ámbito irrumpe en el otro, distorsionándolo. En lugar del popular triángulo sentimental, nos encontramos ante un cuadrilátero abierto o hasta un pentágono si incluimos la presencia-ausencia del asesinado. Begoña, la viuda, se liga con Joseba, fascinado por su valentía, y huye con él para llegar así a los autores, pero aún surgiendo en ella un sentimiento le denunciará al grupo antiterrorista. También Celia ama a Joseba y estaría dispuesta a irse con él, asumiendo el grave riesgo. Gorka es el más riguroso pues, aún sintiendo una fuerte atracción por Celia, no dudaría en matarla por la seguridad y la disciplina de la organización. Para él no hay vacilaciones: el amor está supeditado a la ideología.

Semejante enredo entre tan pocos personajes puede parecer inverosímil, pero subraya la complejidad psicológica, la endogamia afectiva, la red de síndromes de identificación y dependencia que se establecen en un grupo clandestino. Como en las grandes tragedias griegas, eros y tánatos son compañeros inseparables en este cerrado microcosmos. Sobre esta trama Miralles engarza sus denuncias y sus condenas con la descripción del cuadro sofocante de la vida clandestina («Nunca hemos estado más de un año en el mismo sitio») y su angustioso campo semántico de la incertidumbre y el miedo: «Parece que nos vigilaran; obsesión, tensión, creo que me siguen; inquietud; desasosiego, etc.». Quien quiera emprender este camino conocerá

por boca de Gorka sus férreas reglas («Hay penas para los descuidados [...] Hay que sospechar de todo [...] Los sentimientos son un estorbo») que considera poco adecuadas para el carácter femenino («Las mujeres actuáis como si todo fuera un capricho»). La violencia es una opción generadora de muerte y sin más horizonte individual que la misma, extirpa de su mundo cualquier atisbo de felicidad y confina al militante en una prisión similar al hado griego pues, como en toda organización criminal, «es fácil entrar, pero muy difícil salir». En efecto, ninguno de los protagonistas logrará escapar: Celia mata a Gorka y muere posiblemente por un guardaespaldas de éste, mientras la organización, o quizá un grupo antiterrorista, liquidan a Joseba y Begoña en el culmen de un amplexo. El lenguaje empleado es conciso y seco, esencial como el juego entre la vida y la muerte. Las intervenciones, generalmente breves, dan un ritmo veloz a los diálogos y poco espacio a reflexiones contemplativas.

Miralles niega toda coartada («estamos en guerra contra un país invasor») al movimiento e incluso al militante que, como Joseba, aún «nunca mató a nadie» pues «mata quien vende la pistola, mata quien la carga, mata el que selecciona a las víctimas, mata el que [les] da dinero, mata el que sabe y calla» en clara referencia a la complicidad del mundo radical.

El poeta asesinado es el que cierra la obra y sus palabras expresan la convicción de que en esta guerra acabará venciendo la inteligencia y la vida sobre la muerte:

«Mataréis al poeta, no a la poesía
Cantando, soy la vida enamorada.
Eso soy yo y vosotros no sois nada».■

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.ª izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>

Dramaturgos en el cine español (1939-1975)

de Juan Antonio Ríos Carratalá

Juan Antonio
Pérez Millán

**Dramaturgos en el cine
español (1939-1975)**

de
Antonio Ríos Carratalá

Edición:
Publicaciones
de la Universidad de
Alicante, 2003

«¿Qué han aportado los dramaturgos al cine español?». Con esta pregunta inicia el profesor Ríos Carratalá una búsqueda de datos que no se centra, como es habitual, en las «adaptaciones» cinematográficas de obras de teatro —asunto al que él mismo había dedicado ya su estudio *El teatro en el cine*, editado en 2000 por el propio Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante—, sino en la intervención de autores teatrales como guionistas de cine, ya sea en la versión de obras propias o, caso no menos frecuente pero sí bastante más difícil de rastrear, en la de textos ajenos o incluso en el desarrollo de argumentos originales.

El empeño, indudablemente valioso en términos de documentación, no es fácil, como reconoce el propio Ríos Carratalá, entre otras razones «porque dicha faceta ha sido olvidada o ignorada por los investigadores que se han ocupado de estos dramaturgos. Y hasta por ellos mismos, casi siempre reacios a dar cuenta de este trabajo». Y esa constatación le da pie para una interesante reflexión sobre el desdén con que durante mucho tiempo —y todavía hoy, por extraño que pueda parecer, si se excluyen los motivos de carácter puramente crematístico— miraron al cine los creadores de artes consideradas «mayores» o plenamente consolidadas tras una trayectoria de siglos...

Por otra parte, como subraya el autor en el segundo apartado de la introducción a su estudio, la de guionista apenas ha podido considerarse una «profesión» en sentido estricto a lo largo de la historia de la débil industria cinematográfica española: la endémica falta de continuidad y estabilidad en ese trabajo, y la carencia de unas estructuras de producción suficientemente sólidas como para hacer posible el despliegue de trayectorias auténticamente profesionales en este campo, han hecho que —salvo excepciones sobradamente conocidas y que el texto recoge acertadamente— el

oficio de guionista en el cine español haya sido tradicionalmente pasto de la coyunturalidad, el clásico pluriempleo o el más moderno «transfuguismo», por motivos —como siempre— muy poco confesables.

Si a este hecho se añade el que tampoco la profesión de «dramaturgo» puede definirse con demasiada nitidez —entre los límites extremos de la pura voluntad subjetiva y de los datos brutos de estrenos o rendimientos comerciales o críticos—, se comprenderá que nos desenvolvemos en arenas movedizas, por no decir en aguas pantanosas, máxime cuando el periodo estudiado se caracterizó por el control absoluto y la impregnación total de «lo público» por parte de un poder político autoritario y excluyente sin contemplaciones, a través de la censura pero también de numerosos y complejos mecanismos económicos y de influencias en la sombra.

Con estas y otras consideraciones previas llegamos a lo que constituye el núcleo de la obra de Ríos Carratalá: el «Catálogo de autores teatrales que colaboraron en el cine como guionistas», entre el final de la Guerra Civil y la muerte del dictador, que ocupa 188 de las 248 páginas que componen el volumen, incluidas 18 de nutrida bibliografía.

Tampoco ha debido de ser fácil optar por una determinada periodización o agrupamiento de los autores reseñados. Justificándolo razonadamente —aunque en la práctica se deduce que «por exclusión» de otras clasificaciones menos útiles—, Ríos Carratalá decide reunirlos en seis categorías cuya formulación evidencia las dificultades encontradas para delimitarlas: «La otra generación del 27» (Mihura, Tono, Neville, López Rubio y Jardiel), «Los autores de la disidencia» (Sastre, Buero y «otros»), «El teatro de los vencedores» (Pemán, Calvo Sotelo y Luca de Tena), «Dramaturgos populares», «Otros autores» y «Dramaturgos y guionistas ocasionales», siendo estas dos