



José María Nadal

Sobre El baile, La corte de Faraón, La señorita de Trevélez y Calle Mayor

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

José María Nadal

Sobre El baile, La corte de Faraón, La señorita de Trevélez y Calle Mayor

Universidad del País Vasco en Bilbao

Se ha escrito ampliamente sobre las relaciones entre las obras teatrales y las películas que supuestamente parten de ellas o que las adaptan. De entre lo publicado, lo que más nos interesa para el caso es aquello que se deriva directa o indirectamente de aplicar una metodología semiótica global y cohesionada, como, por ejemplo, la iniciada por Greimas y su escuela. Esta metodología puede y debe completarse con los componentes narratológicos y elocutivos necesarios -Genette y sucesores, por un lado; Groupe μ , por otro, por ejemplo-, componentes previstos, aunque no desarrollados, por el propio Greimas. Con tal perspectiva, las relaciones entre una obra teatral y una cinematográfica que compartan algo en común y que se diferencien en otras cosas, pueden describirse con cierto rigor, es decir, con cierto orden, coherencia y exhaustividad, si fuera ésta necesaria en algún punto o caso.

Lo anterior supone que existe más o menos acabada, más o menos en desarrollo, una metodología semiótica general, capaz de analizar discursos de manifestación sea teatral sea cinematográfica, y, por lo tanto, de compararlos semióticamente. Sin embargo, no se trata de comparar sin más estructuras semióticas de distintos niveles; hay que hacerlo teniendo presente que dichas estructuras y niveles están regidos en cada uno de los discursos -obras de teatro, películas- por una intencionalidad estratégica que permanece implícita y que puede ser descrita. El analista no debe olvidar que el discurso, además de hacer que su receptor implícito sepa y crea ciertas cosas, se ocupa, sobre todo, de que experimente un abanico de pasiones -risa, temor, deseo, dolor-.

La bibliografía existente ha puesto de manifiesto algunas de las diferencias entre las versiones cinematográficas y las teatrales -entendidas éstas como sus textos publicados- en las obras a las que hemos querido referirnos.

-438-

En el caso de El baile, la historia contada en la versión cinematográfica de 1959 añade tres breves grupos de situaciones, cada uno de ellos situado en el discurso justo antes de lo que en la versión teatral de la obra -estrenada en 1952- era cada uno de los actos. Estas secuencias corresponden a imágenes exteriores a la casa en la que transcurre la acción. En ellas se muestra figurativamente el «contexto» temporal y espacial en el que se desarrolla la acción de cada uno de los actos de la pieza original.

Por lo demás, los antiguos actos se plasman cinematográficamente sin que varíe esencialmente la historia contada ni sus niveles temáticos. Figurativamente, la estructura de las dos obras es similar, a pesar de que la expresión sea ahora sonora y visual, y no ya sólo escrita. En *El baile* (cuyo guión es del director, la fotografía de José F. Aguayo, la música de Gustavo Pittaluga, los actores son Conchita Montes, Alberto Closas, Rafael Alonso, Josefina Serratosa, Mercedes Barranco, Pedro Fenollar, Milagros Guijarro, José María Rodríguez, Antonio Clavo, María Ángeles Acevedo, fue producida por Carabela Films, España, y dura 96 minutos), las secuencias ambientales añadidas no modifican prácticamente en nada la estructura temática ni la narrativa de la versión original. En ese sentido, son redundantes. Lo mismo podríamos decir de la música «externa» de la obra y de los sonidos «internos» no verbales que aparecen en las secuencias «añadidas» y, también, de la música externa que se oye en la película al final de lo que era el tercer acto teatral -dentro, pues, de lo «no-añadido» o «preexistente»-.

Desde el punto de vista narratológico, en lo que afecta a la comparación entre el orden, la velocidad y la frecuencia de las dos versiones, y al margen de las imágenes ambientales, tampoco hay modificaciones. Sí las hay, obviamente, en las estructuras narratológicas referidas a quién construye la historia. En la versión teatral publicada, sólo existe, como es lógico, una discursivación verbal escrita; mientras que en la versión cinematográfica de 1959 hay además una discursivación visual de expresión cinematográfica, lo que supone que tenemos enunciados narratológicos distintos, en este caso muchos -tantos como planos-, con tal o tal tipo de perspectivador, algo inexistente en la versión teatral, en la que la perspectiva visual construida resulta, como suele ser habitual, fija.

Es obvio también que la comparación con las versiones anteriores de una grabación videográfica de alguna representación teatral de la obra, dirigida, por ejemplo, por el propio Neville -como lo son las dos comentadas hasta ahora- o por otro director, hubiese permitido considerar diferencias de otro tipo. Con respecto a la versión cinematográfica, se hubiera perdido -de no considerarse la grabación videográfica en sí misma- la discursivación visual de expresión cinematográfica, y se hubiera ganado una discursivación visual de expresión teatral, con todo lo que ello implica. Con respecto al texto publicado, se hubieran perdido las acotaciones escénicas y se hubiera -439- ganado la figurativización de expresión teatral, con el abanico de consecuencias del paso de un lenguaje de signos de relación no motivada a uno de signos motivados y no motivados -los expresados por los actores con sus cuerpos, la escenografía, etcétera, más los diálogos-.

Resulta paradójico considerar versión también el propio texto teatral publicado por primera vez en 1955. En realidad, esta forma de hablar hace referencia al tronco común a todas las manifestaciones de la misma obra. A ese núcleo narrativo, temático y figurativo compartido, a posteriori, por la obra publicada, por sus representaciones teatrales y por la película del propio Neville.

Los añadidos cinematográficos resultan casi intrascendentes. Parecen cumplir esos breves apéndices la misión -entre otras- de permitirle argumentar a la propia obra que no se trata enteramente de teatro filmado -de teatro bien filmado, por lo demás- y de que estamos en presencia de una película. Quizá desempeñan también la función de establecer los hiatos

necesarios entre acto y acto. Obligados, en cuanto entre acto y acto se produce la elipsis de unos 25 años en la historia presentada. Otra de las finalidades de estas adiciones es la de ser pausas en la mostración de la acción, del mismo modo que los intermedios son pausas en la representación teatral. Pausas que suponen un descanso de la atención, primero, y una llamada de atención, después, antes de que se inicie o reanude la acción, digamos, principal.

Dicho con lenguaje natural, no académico, y rápidamente, la versión cinematográfica dirigida por Edgar Neville de su obra teatral *El baile* es una versión esencial y superficialmente conforme con el texto publicado de la obra teatral.

Si acudimos ahora a la película de José Luis García Sánchez, *La corte de Faraón* (1985), y la comparamos con la zarzuela del mismo título (estrenada en 1910), que tiene música de Vicente Lleó y letra de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, no podremos decir lo mismo. Aquí encontramos supresiones -inexistentes en la película de Neville- y añadidos, unos aditamentos que son ahora importantes, tanto en extensión discursiva como en valor narrativo, temático y figurativo, pues trascienden mucho lo que hubiera sido una versión cinematográfica de la zarzuela hecha a la manera en que Neville llevó a la pantalla su *El baile*. El guión de la película es de Rafael Azcona y José Luis García Sánchez; la fotografía de José Luis Alcaine; los actores son Ana Belén, Fernando Fernán-Gómez, Antonio Banderas, Josema Yuste, Agustín González, Quique Camoiras, Mary Carmen Ramírez, Juan Diego, Guillermo Montesinos, José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, Guillermo Marín, Luis Ciges; fue producida por Lince Films, España, y Televisión Española; y dura 96 minutos.

-440-

Las supresiones en la película *La corte de Faraón* afectan a ciertas partes no musicales, sólo dialogadas, de la zarzuela original. Los añadidos se refieren a los avatares ligados a una representación de la zarzuela por una compañía de aficionados en la España franquista de la posguerra, a resultas de la cual acabarán todos en manos de la autoridad policíaca y eclesiástica de la dictadura, en una comisaría.

Las dos historias se hallan ligadas narrativa y temáticamente no sólo por formar parte del mismo hilo argumental, y porque los personajes de ambas sean en buena parte los mismos - con las excepciones sobresalientes del cura, del comisario y del empresario-, sino -sobre todo- porque lo que se deriva de la oposición entre lo homosexual y lo heterosexual, entre el novio oficial y el novio deseado -aunque inicialmente casto y prohibido-, aparece en las dos historias, con los mismos personajes y con los mismos actores.

Parte de las pequeñas anécdotas existentes en la «ficción» de la historia de la zarzuela, es decir, en la historia, sui generis, del casto José con Lotha -la mujer de Putifar-, parte de esas micro-acciones, decimos, se repiten también en la historia del fraile José -que hace de casto José- con la soprano Mari Pili -que hace de Lotha, mujer de Putifar-. Por ejemplo, el que ellas vean desnudo al hombre, se sorprendan por la magnitud de sus atributos y le deseen abiertamente.

El relato marco es el de la detención de toda la compañía y su estancia en las dependencias policiales, en donde declararían como delincuentes político-sociales -en la época del General y dictador no existía la trascendente sutileza del «presuntos delincuentes»-. La película se abre y se cierra con la secuencia de la detención. El relato enmarcado es el de lo pasado, de lo anterior a lo que sucede en la comisaría, es decir, de lo ligado a la representación de la zarzuela. Además de los antecedentes y de algunos pasajes pertinentes de la vida de los protagonistas, están incluidos también en dicho relato enmarcado, por lo tanto, algunos ensayos de la representación y, sobre todo, la misma representación o lo que, simultáneamente a ésta, sucede en las bambalinas o en la sala. Este relato enmarcado nace de modo «natural», a partir de las explicaciones e interrogatorios que los distintos personajes realizan en la comisaría, como visualización sonora, inicialmente subjetiva, por lo tanto, pero no construida con una voz en «off» ni tampoco como discurso indirecto visual ni, menos aún, con cámara subjetiva.

Los micro-relatos, los temas y la figuratividad que aporta la historia añadida a la de la zarzuela, historia añadida que, como hemos visto, se ofrece en parte como relato de lo actual -en comisaría- y como relato retrospectivo de lo anterior -fuera de la comisaría- son los típicos de la visión burlesca del período franquista -o, lo que es lo mismo, de la falta de libertad y democracia (la violencia, la represión, el poder arbitrario de la policía -441- y de la falange, la incompetencia de los funcionarios, la censura, la corrupción, el clero fascista, Franco como caudillo, la clandestinidad, la retahíla de los enemigos oficiales del franquismo)-, el sexo como pecado -el puritanismo de origen católico, la picardía, la hipocresía social-, el hambre general, la gula burguesa y eclesiástica, etcétera. A éstos, se suman las pequeñas acciones, los temas y la figuratividad ligados a la visión cómica y tópica de una antigua compañía de teatro: la pobreza, el hambre, la torpeza interpretativa de algunos actores, etcétera.

El «presente», lo que va sucediendo en la comisaría, se muestra discontinuamente, pero con respeto del orden cronológico en el que, dentro de la ficción, sucede. Las distintas acciones que consisten en recordar los hechos pasados hablando de ellos se presentan, por lo tanto, en un orden conforme al orden en el que sucedieron. La película en sí, aparentemente, o, por lo menos en este nivel, prefiere relatar en orden cronológico.

Sin embargo, lo recordado, las cosas recordadas, no se refieren en el orden en el que sucedieron. Los personajes que declaran en comisaría no siguen el orden de los hechos al narrarlos, al menos, aparentemente. Así, por ejemplo: comienzan contando la representación; pasan luego a un momento anterior a los primeros ensayos -la visita del padre prior del convento-; continúan con los ensayos y con la vida privada de los protagonistas; vuelven luego a la representación; luego, de nuevo a los ensayos; etcétera.

El relato enmarcado de la zarzuela en sí se hace, correlativamente con el del relato marco, también de modo discontinuo, trufado de interrupciones. Dentro de la discontinuidad, y con las elipsis ya indicadas, se mantiene en el relato de los hechos mostrados en la zarzuela un orden conforme al cronológico de esos supuestos hechos, conformidad que también existía en el relato que hacía de ellos la misma zarzuela original. Esta conformidad del orden lo es, insistimos, con respecto a los hechos de la zarzuela en sí, y no lo es, sin embargo, con respecto al orden en el que se produjeron los ensayos o la representación de dicha zarzuela.

Lo que el espectador de la película ve de la zarzuela es, a veces, la representación que dio la compañía antes de ser detenida; a veces, los ensayos anteriores, de preparación de la representación. El orden conforme al cronológico en una parte de los hechos relatados -los hechos de ficción semi-bíblica que cuenta la zarzuela que vemos, mixta de representación y ensayo-, ese orden es, paradójicamente, el resultado del desorden narratológico en el recuerdo de la cronología del pasado, en el recuerdo, por consiguiente, de los hechos que no son ficción, porque, como hemos visto, existe desorden en la película con respecto al orden cronológico en el que esos hechos -representar, ensayar, representar, etcétera- sucedieron «en realidad». Sin embargo, y he ahí la paradoja, el orden relativo de lo mostrado sucesivamente y primero, en el interior de la representación; luego, en el interior del ensayo; y después, en el interior de la representación, -442- etcétera, ese orden sucesivo de lo interior -lo representado, lo ensayado, lo representado- a esos hechos -representar, ensayar, representar, etcétera- es conforme al cronológico.

Si el nivel 1 se refiere a la comisaría; el 2, al pasado «real»; y el 3, a la historia del casto José -la historia que cuenta la zarzuela-; entonces, el relato ordenado del nivel 1 produce el relato desordenado del nivel 2; y, a su vez, el relato desordenado del nivel 2 produce el relato ordenado del nivel 3 -interior al 2, comprendido en él-.

Dentro del desorden del relato de nivel 2, si excluimos el relato de la representación -y, en consecuencia, lo en ella relatado-, el sub-relato del resto, es decir, el relato de lo anterior a la representación -la producción y montaje de la zarzuela, y la vida privada de los protagonistas-, se presenta también con un orden discursivo conforme con el cronológico.

No hay repeticiones de las partes mostradas de la zarzuela, salvo que nos refiramos no a lo mostrado, sino sólo a la voz, y que consideremos como repetición la romanza de Lotha «¡Ay ba...! ¡Ay ba...!», cuando, al final de la película, desfila la ficha técnica del filme sobre las imágenes -parcialmente vistas ya al inicio- de la detención de la compañía; o salvo que nos refiramos a una mínima frase del actor que primero hace de casto José, y que debe «repetir», porque altera por error el orden de las palabras al cantarla por primera vez; o salvo que aludamos a otra breve frase cuyas palabras el mismo actor-cantante equivoca, y que «repite», bien, el joven fraile José -interpretado por Antonio Banderas-.

No hay, por lo tanto, repeticiones en el contar, sino sólo, en todo caso, alguna breve -mínima- repetición en lo contado.

Sin embargo, desde otra atalaya, *mutatis mutandis*, ello no impide que la historia del fraile José y de la soprano Mari Pili constituya una duplicación parcial de la historia del casto José y de Lotha.

Todo ello nos permite descubrir la voluntad existente en la película *La corte de Faraón* de acabar siendo algo muy distinto de una simple adaptación de la zarzuela -en un acto de cinco cuadros- de partida.

En la película *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, encontramos un parentesco entre lo teatral -*La señorita de Trevélez* (1916), de Carlos Arniches- y lo cinematográfico

de muy distinto tipo al que se daba entre El baile o La corte de Faraón y las piezas de las que provenían.

Quizá ello se deba a que Edgar Neville había realizado ya una versión para el cine de La señorita de Trevélez, en 1936, con música de Rodolfo Hafter; fotografía de Henry Barreyre y Tom Kemmenffy; los actores María Gámez; Antoñita Colomé; Alberto Romea; Nicolás Rodríguez; María Luisa Monero; Luis Heredia; Edmundo Barbero; y Juan Torres Roca; de 81 minutos de duración; con la productora Atlantic Films, España. No he podido -443- ver esta película. Se dice que no quedan de ella más que algunas escenas, información que debemos verificar. Dado que el título de Neville mantiene el de Arniches, y a la vista de la película El baile -que es 23 años posterior a la película La señorita de Trevélez-, podemos suponer que el tratamiento fuera más cercano al texto teatral que el de Bardem.

El guión de la película de Bardem, Calle Mayor, es suyo; la fotografía, de Michel Kelber; la música, de Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui. Los actores fueron Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Luis Peña, Dora Doll, Alfonso Goda, Manuel Alexandre, José Calvo, Matilde Muñoz Sampedro, René Blancard, María Gámez, Lila Kedrova, Josefina Serratos, Julia Delgado Caro, José Prada, Pilar Gómez Ferrer, Manuel Guitián, Margarita Espinosa, Pilar Vela, Elisa Méndez, Ángeles Bermejo, Amelia Orta. Fue producida por Suevia Films (España), Play Art (Francia) e Iberia Films (Francia). Dura 95 minutos.

En Calle Mayor cobra gran importancia lo social, por encima de la que poseía en la obra de Arniches. Lo social, o, lo que es lo mismo: la gente, la ciudad, la calle, la opresión de las convenciones, la clase media, el casino, la banca, la religión folclórica, la incultura, el vandalismo, las relaciones innaturales e hipócritas entre hombres y mujeres, la prostitución.

Desde el punto de vista de la historia, bastante modificada, el cambio más llamativo se produce por el relieve que adquiere el personaje femenino -Isabel, que corresponde a Flora en La señorita de Trevélez-. En cierto modo, de ser en la obra de teatro un personaje de segundo orden, pasa a ser el protagonista individual indiscutible de la película. Esta focalización se ve favorecida por la inexistencia en Calle Mayor del personaje del hermano de Flora, Gonzalo, que era uno de los protagonistas o, tal vez, el protagonista en la obra de teatro. Aquí Isabel (Flora) está desamparada; vive su madre, viuda, y vive con ella y con una criada; con todo, ello no disminuye, sino que, al contrario, aumenta el peso de su soledad. El drama de Isabel lo vivirá también, inevitablemente, su madre. El carácter inexorable de este contagio pasional no servirá para aliviar el dolor de la hija, sino para acrecentarlo.

Por otra parte, en la película, el personaje del profesor de la obra de teatro, Marcelino, se desdobra en un hombre mayor, un intelectual de provincias que ha renunciado a serlo, que -derrotista y sin conciencia crítica ya- ha abandonado el desarrollo de su obra, la intervención activa en la sociedad y cualquier otra misión vital; y en Federico, un escritor comprometido, de Madrid, que es la antítesis del anterior. Si Marcelino obraba como amigo y consejero de Numeriano Galán -que es Juan, el falso novio, en Calle Mayor- y de Gonzalo; Federico, en la película, es el amigo y consejero de Juan, y, al final, también de Isabel (Flora).

En la pieza de Arniches, Numeriano Galán resulta envuelto de modo involuntario en la broma bestial, enfrentado así, pasivamente, a la barbarie -444- de Tito Guiloya y los miembros de su Club de la Guasa. En Calle Mayor, de manera opuesta, Juan (Numeriano Galán) acepta voluntariamente la provocación de sus amigos para convertirse en el agente del escarnio, y en trágico co-responsable de los hechos.

Sin duda, lo más notable no son tanto las variaciones en el argumento o en los personajes, como la transformación de lo cómico en tragedia contenida, en drama socio-sentimental. Efectivamente: no hay chistes, en tanto que en La señorita de Trevélez abundaban. Se esfuma igualmente el guiñol; los personajes se humanizan: aparecen los sentimientos. Muchísimo más allá del miedo risible a la fuerza y la venganza de Gonzalo que sufre Galán, o de la compasión de Gonzalo por Flora (Isabel), en Calle Mayor surgen el amor, el remordimiento, el temor, la vergüenza, la piedad, la responsabilidad, el afecto, el deseo, la crueldad, el cinismo, la solidaridad, la esperanza.

Dicha mutación de género artístico va unida al cambio de la actitud farsesca por el realismo, entendido aquí -cinematográficamente- como «neorrealismo social». La ciudad y sus gentes se muestran «tal cual son», o sea, como las entendían y las mostraban el cine europeo occidental más o menos marxista o izquierdoso de los años 50. Hay atención preferente a lo sociológico en el paisaje urbano -el papel de la mujer, por ejemplo-, en los tipos, en las costumbres, en las supersticiones, en los absurdos o contradicciones -hombres de burdeles y plegarias-, etcétera.

Si, en cierta medida, la voluntad artística se construía en la obra de Arniches mediante la caricatura, en la de Bardem se construye, en lo que se refiere al grupo de amigos y a sus risas, mediante la distorsión expresionista de lo acústico. Una distorsión que recuerda también la de lo figurativo visible -expresado verbalmente- en Nada, de Carmen Laforet, si bien en esa novela la alteración estaba subjetivada en la percepción del personaje protagonista, mientras que en Calle Mayor no se atribuye la distorsión acústica a ningún personaje de los representados visual o acústicamente, sino a la instancia discursivadora.

Otra diferencia, ésta de tipo temático, es la que se refiere al tratamiento de la violencia. En la obra de Arniches resulta muy importante como brutalidad bufa, que no se realiza nunca. La amenaza de los bíceps de Gonzalo se presenta como puramente ficticia, igual que todo lo demás. Sólo hay gimnasia y buenas maneras. Los puntapiés de Galán a su antiguo contendiente recuerdan a los de Mortadelo y Filemón. No producen dolor, sino chichones y estrellitas con chispas zumbando alrededor de la figura infantilmente dibujada. En Calle Mayor, para empezar, no existe un Gonzalo potencialmente dañino, no hay hermano de la novia burlada, como hemos visto. Sin embargo, la violencia en la pequeña sociedad provinciana hipertrofia el ambiente de la película. La opresión psico-social se inviste de ogro para las voluntades -445- individuales. Varias veces, quien personalice la brutalidad provinciana será el mismo grupo de amigos de Juan (Numeriano Galán).

Si recapitulamos, nos damos cuenta de que, desde el punto de vista de lo añadido argumental y temáticamente por la película a la obra de teatro, la posición de los tres pares de obras comentadas es diferente. En El baile, lo añadido goza de naturaleza menor, contextual, y no puede poseer, en principio, interés argumental y temático para el

espectador. De alguna manera, esos añadidos están mostrando lo que la obra de teatro y el resto de la película -«lo no-añadido»- ya mostraban o muestran de otros modos -que se trata de tres momentos históricos distintos, que el tiempo ha pasado de uno a otro-.

En La corte de Faraón, lo añadido es otra historia, paralela, argumental y temáticamente con la original. Las dos historias se desarrollan con los mismos actores, en dos planos distintos -el «real» (la vida de los personajes «reales» en la España franquista) y el «ficticio», «el teatro dentro del cine» (la vida representada «ficticiamente» por esos personajes en la zarzuela que escenifican)-. Chico impotente u homosexual 1, chica, chico 2, más mujer-madre atraída por chico 2. En el fondo, el triángulo o cuadrilátero amoroso es el mismo, igual que los motivos utilizados. La historia añadida no puede crear demasiado interés en el espectador en la medida en la que no entra en relación opositiva con la de la zarzuela original. Aparte, la añadida consiste en una historia típica y tópica, contada varias veces ya por relatos cinematográficos anteriores. Diez años antes de 1986, en plena Transición y, sobre todo, un poco antes, hubiese alcanzado más sentido.

En Calle Mayor, no hay en realidad añadidos. Se trata de otra historia. El sentido cambia casi por completo. La misma historia es otra historia. Desde el punto de vista del espectador implícito, es un relato nuevo, una historia nueva, con interés.

En El baile, el enunciatario implícito, el receptor modelado por la obra no difiere esencialmente del de la obra de teatro de la que proviene.

En La corte de Faraón, hay un cierto cambio en el modelo de espectador: el original que asistía con gozo a un festival del doble sentido, de la picardía, del erotismo -que afectaba en cierto modo al teatro musical de la ópera grandilocuente y a La Biblia-, pasa a divertirse también en un carnaval a costa de la España franquista.

En Calle Mayor, el espectador implícito de La señorita de Trevélez, ése que se reía sin descanso por los chistes y las situaciones hilarantes, y recibía además, al final, como de propina, una pequeña moralina crítica, casi noventayochista, casi un parche en la obra, ese espectador desaparece y es sustituido ahora por un receptor que siente profusa, progresiva y, a la vez, paradójicamente, con distancia -sin perder capacidad de análisis ni dejar tampoco de disfrutar de un relato que tiene algo de esperpéntico-, el terrible -446- daño que Juan, sus amigos y la ciudad, aquel país, van preparando para Isabel (Flora), a quien ese dolor le estalla de repente; a ella y a su madre; un espectador que se sabe responsable en algún grado de esa cruel cultura cuartelaria, clerical, provinciana, y que por ello siente también los remordimientos y la vergüenza de Juan; y el horror de su amigo Federico. Es, pues, un espectador éste, a quien la obra le hace nacer -o a quien la obra le cultiva- un modo de pensar «diferente» sobre las condiciones de la sociedad en la que vive o podría vivir.

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

