

"CINCO HORAS CON MARIO": DE LA NOVELA AL DRAMA

Rosa M. Tabernero

1. Mucha bibliografía existe sobre la novela Cinco horas con Mario (1), en especial sobre sus dos protagonistas; escasa sobre la versión dramática. Uno de los que se ha ocupado del comentario de la versión dramática es G. Sobejano (2). Ahora bien, este trabajo presenta un aspecto negativo: se basa únicamente en el texto dramático, ya que no ha asistido a la representación del monólogo. A pesar de este inconveniente, el estudio de Sobejano es muy interesante. Siguiendo las directrices de este trabajo y añadiendo todos los aspectos que juzgo interesantes después de asistir a dos representaciones, intentaré estudiar de qué manera se ha realizado la adaptación teatral de Cinco horas con Mario, estrenada el 26 de noviembre de 1979 en el Teatro Marquía de Madrid y posteriormente en Barcelona. Pese a las evidentes virtudes dramáticas de la novela, Cinco horas con Mario presentaba un problema importante para su adaptación teatral: su condición monológica. Es difícil para un actor realizar una buena interpretación hablando solo durante toda una obra y, por las mismas razones, no es fácil para el espectador atender mucho tiempo a un solo actor. Venciendo esta dificultad, la novela fue llevada al teatro. La versión dramática ha conservado la calidad de la novela, pero ha perdido naturalmente en cantidad. Como dice G. Sobejano (3): "en una novela retrospectiva y repetitiva la cantidad tiene valores rítmicos y de expresión imaginaria que no pueden sacrificarse sin perjuicio". De todos modos, la versión dramática gana todo lo que la música, los pasos, la mímica y el decorado pueden aportarle.

2. La técnica de la adaptación (4)

Lo primero que llama la atención cuando nos encontramos ante las dos versiones de Cinco horas con Mario es la dife-

rencia de extensión. La novela consta de 269 páginas en tanto que la versión dramática posee 58 páginas (fotografías incluidas): la versión narrativa ha sido muy resumida. Sin embargo, lo adelanto ya, Miguel Delibes y sus colaboradores no se han limitado a un resumen sino que han conseguido una verdadera obra teatral aprovechando todos los valores dramáticos que la novela contenía. Estos valores dramáticos estaban presentes en la estructura, en el proceso narrativo y en los personajes. Además, se han tenido en cuenta todos los códigos extralingüísticos que intervienen en el espectáculo teatral. Se estudiará a partir de ahora cómo se adaptan estos aspectos al género dramático.

2.1. Estructura:

Tomando como punto de partida siempre la estructura de la novela (esquela, "prólogo", monólogo y "epílogo") vamos a ver las modificaciones que se han introducido en cada parte.

2.1.1. La esquela:

Antes de comenzar el monólogo de Carmen, sobre el telón levemente iluminado, se comienza a oír el tema musical de La mala muerte, de Luis Eduardo Aute. Al subir el telón poco a poco se descubre mediante la luz la esquela en el centro. Esta esquela está muy ampliada. Para Sobejano este procedimiento persigue un efecto estilizador. Tanto en el drama como en la novela, la esquela tiene la función de presentar a los personajes. Equivale a lo que en teatro se llama lista de "dramatis personae".

La esquela acompañada por la música cumple perfectamente la función de situar al espectador en el tiempo dramático, así se intensifica el ambiente funeral del drama.

2.1.2. El prólogo:

Algunos autores (5) llaman "prólogo" en la novela a la serie de páginas entre la esquela y el monólogo de Carmen. En esta parte, en la novela, Carmen actúa como foco de las impresiones del día. El narrador es omnisciente. En la versión dramática, la escena vacía de personas se puebla de voces que reproducen el ambiente del velatorio. Estas voces "en off" reproducen algunas de las frases pronunciadas por las personas que están en el velatorio. Son suprimidos todos los comentarios del narrador. Lo primero que se oye es la voz de Carmen hablando por teléfono con Don Pío para encargarle la esquela. La voz de don Pío también se oye. Este procedimiento es más cinematográfico que teatral. Las voces que se oyen después se suceden con el mismo orden del prólogo novelístico, que presenta muchas reducciones e incluso modificaciones. A pesar de esto, se mantiene el efecto que se desea conseguir en la novela. Los datos que el prólogo novelístico ofrece acerca del ánimo de aparentar de Carmen, acerca de Mario, acerca del ambiente del velatorio, aparecen

aquí indicadas en las frases reproducidas.

Voz de Carmen: "Ya ve, las cosas, ¿qué quiere que yo le haga? Una orla bien negra, Pío, por favor"
(Pág. 136)

He dicho que los comentarios del autor desaparecen, su punto de vista permanece. En el texto dramático y, sobre todo, en la representación, muchas de las voces están despernalizadas: de señora, de caballero, de niño. Pocos nombres se pronuncian:

Voz de Carmen: ¡Calla Borja! (Pág. 137)

Las frases que aparecen dan una idea del ambiente convencional. Los tópicos que pasan a la versión dramática vienen a decir lo que el narrador expresa en la versión narrativa con una sola frase:

"Todo resultaba burdamente convencional!" (Pág. 21)

Los tópicos son menos reiterados por exigencias del ritmo; versión narrativa, dramática.

2.1.3. El monólogo:

En el monólogo hay que señalar dos diferencias en el aspecto técnico respecto de la novela:

A. Supresión del texto bíblico que encabeza cada capítulo en la novela.

B. Supresión de los capítulos y, al mismo tiempo, variación en la técnica de enlace de unos temas con otros.

A. En la novela cada capítulo del monólogo es encabezado por un párrafo de la Biblia subrayado por Mario. Esta división en artículos es totalmente artificiosa. El autor introduce esos textos para no cansar al lector. De la misma manera, aprovecha para dar una idea de la personalidad de Mario. En la versión dramática, este procedimiento no es válido puesto que el elemento "lectura" en el teatro debe ser reducido al máximo. La presencia de la Biblia en el drama se reduce a otra frase que pronuncia Carmen al cogerla:

"Que tú, mucha Biblia, mucha Biblia, y luego hay que ver las cosas que escribías, hijo" (Pág. 164)

Por otra parte, ya no hacen falta descansos sucesivos puesto que la extensión se ha reducido en gran manera.

Ahora bien, en la obra dramática existen descansos. En algunas ocasiones, Carmen rompe su monólogo para aludir a algo que ocurre en aquel momento:

"¿Es que tanto esfuerzo...? ¿Dónde habré puesto mis gafas?..."

¿Es que tanto esfuerzo te hubiera costado ganar para un coche, cariño? ¡Aquí están! (Pág. 148)

Estas frases intercaladas, además de tener su propio significado dentro de la obra dramática, sirven también de distensión para el espectador. Se aumenta así la verosimilitud del drama. La novela no lo necesita porque se supone que el monólogo de Carmen se desarrolla mentalmente. En cambio, en el drama Carmen habla ante Mario. Las frases que han sido comentadas anteriormente subrayan ese carácter de "palabra hecha acción" que debe poseer toda obra dramática.

B. Si se han suprimido los intertextos lógicamente se han suprimido los capítulos. Esta división propia de la novela permitía pasar de unos temas a otros por el simple hecho de que un capítulo empezara y otro terminara. Delibes no dispone de este medio en la versión dramática. Dos elementos son los que utiliza para pasar de un motivo a otro diferente: la entonación suspensiva y las fórmulas lingüísticas:

"(...) que yo no me explico cómo en el extranjero admiten a esta clase de gente, Mario, que se van a cientos, fíjate, cada vez más, a saber que harán allí..."

Claro que, bien mirado, la tonta fui yo (...)"
(Pág. 144)

En cuanto al contenido, el procedimiento más utilizado ha sido el de la reducción. A pesar de todo, el ritmo subjetivo de reiteración no pierde eficacia. Quedan las repeticiones esenciales para dar una idea del pensamiento obsesivo de Carmen. Los temas principales: sexo, dinero y autoridad, en la opinión de Sobejano quedan perfectamente delimitados en el drama. La técnica es la siguiente: cuando un motivo surge por primera vez tiende a completarse inmediatamente con las alusiones que a él se hacían a distancia en la novela. Por otra parte, no hay un solo capítulo del texto novelístico que no esté presente en el drama aunque sólo sea en un fragmento. Los capítulos que han aportado al drama mayor porción de texto teatral son:

Cap. I (Págs. 39-46): Carmen reprocha a Mario su frialdad respecto de ella y su posible infidelidad con Encarna. Le demuestra que "todavía puede gustar".

Cap. II (Págs. 47-55): Carmen reprocha a Mario su parsimonia en cuanto al dinero (Seiscientos) y su temperamento poco práctico. Con sus libros no ha ganado nada. También le echa en cara lo poco que se ha preocupado en comportarse como un hombre de la clase a la que pertenece.

Cap. XXVII (Págs. 274-285): Confesión de Carmen. Este capítulo debía ser mantenido aproximadamente como en la versión narrativa puesto que es el momento de mayor tensión de la obra. Como se puede comprobar los capítulos narrativos más utilizados en la versión dramática tratan de los núcleos temáticos fundamentales de Cinco horas con Mario. Lógicamente existen muchos ejemplos de supresiones que aquí, por eco-

nomía, me abstengo de citar.

También la modificación es un procedimiento muy usado para adaptar la novela al género dramático. Tienen mucho interés las modificaciones por alteración. En su mayor parte vienen dadas por la necesidad de actualizar la expresión y el contenido histórico. En varias ocasiones lo que en la novela se formula en pretérito, en el drama es presente, por la ilusión de Carmen y por la exigencia de la dramaticidad de estar hablando aquí y ahora con el muerto. El marido revive en la conciencia de Carmen:

"No sé qué maña te dabas" "Cuando te ponías a hablar de estructuras quedaba in albis" (II, 51, vers. narrat.)

"No sé qué maña te das" "Cuando te pones a hablar de estructuras..." (Pág. 147)

También la entonación se ha modificado para subrayar la ilusión de Carmen de hablar con su marido muerto. La entonación en el drama es mucho más intensa. Abundan las exclamaciones y las interrogaciones donde la novela utiliza la entonación afirmativa.

"(...) pero si yo te digo que tus libros y tu periódico no nos han dado más que disgustos..." (Pág. 48, vers. nar.)

"¡Yal! ¿Y si yo te dijera que tus libros y tu periódico no nos han dado más que disgustos? (Pág. 145)

Otra forma de actualización es la de carácter histórico. Esta actualización no alude a la conciencia de Carmen sino a la del espectador. Sobejano, que trata este asunto, expone varios ejemplos: (Prólogo a la vers. dramát. Pág. 114).

"Cada vez que me dabas un mitin, cariño, con que si la caridad solamente debía llenar las grietas de la justicia pero no los abismos de la injusticia..." (Pág. 83, Cap. VI, vers. narrat.)

"¡La caridad, queridos amigos, no debe declararse en "Hacienda" para eludir impuestos!" (Pág. 164).

Sobejano aduce varios ejemplos de actualización. Lo mismo ocurre con algunas palabras: "Asistente" en lugar de "criada" (Pág. 42, vers. narrat.). Es más actual el primer término. Eliseo el Tintorero, en el drama, compara a Carmen, por sus pechos, con "una Sofía Loren" en lugar de compararla con "una Venus" (Pág. 196, vers. narrat.).

También se cambia en algunas ocasiones la distancia temporal de ciertos hechos. Así en la novela, la caída de Carmen se sitúa una semana antes de la muerte de Mario, mientras que en el drama Carmen dice:

"Esto fue anteayer. Mario, sí exactamente el lu-

nes" (Pág. 182).

Acaso con la proximidad de la caída el autor desee expresar la intensa enajenación de Carmen. Ella ha sido infiel a su marido dos días antes de que éste muriera.

2.1.4. El epílogo:

Respecto de la novela, el epílogo de la obra dramática es muy reducido. En la novela el epílogo se componía de la conversación entre Carmen y su hijo, en la cocina, ante un café y de una segunda escena colectiva que venía a ser un calco del prólogo.

En la obra dramática esta segunda parte ha sido eliminada. El diálogo entre Carmen y su hijo se ha reducido también al mínimo. De ese diálogo permanece lo esencial: el comentario de Carmen acerca del estado de la sociedad y la réplica del hijo:

"Sencillamente, poco a poco nos vamos dando cuenta de que lo que uno viene pensando desde hace siglos, las ideas heredadas, no son necesariamente las mejores" (Pág. 189)

El mensaje antimaniqueísta del hijo se reduce al motivo de la petaca de tabaco (Pág. 191).

Edgar Pauk (6) y Alfonso Rey (7) piensan que en la novela la Delibes al introducir el mensaje maniqueísta rompe la estructura irónica de la obra. Sobejano no está de acuerdo con esta idea. Para él el mensaje antimaniqueísta del hijo no tiene carácter de tesis porque el narrador caracteriza al hijo con el adjetivo de "petulante". Así la verdad más elevada de la novela es dicha por un joven exaltado. Este dato atenúa la posible rotundidad didáctica que hubiera tenido en otro contexto. En el teatro el narrador no está para dar esta caracterización del personaje. Si Mario pronunciara el mensaje, éste podría resultar significativamente didáctico ya que el teatro es más proclive a la tesis que la novela. La tesis sería el veredicto del proceso al que parece estar expuesta Carmen.

Estoy de acuerdo con Sobejano (2) en que el haber suprimido el mensaje antimaniqueísta ha sido un acierto. Ahora bien, respecto de la novela comparto las ideas de Edgar Pauk y de A. Rey. Me parece que la idea de la petulancia no atenúa la fuerza del mensaje que él pronuncia.

Por otra parte, volviendo a la versión dramática, creo que la supresión del mensaje no se ha dado sólo por las razones que Sobejano indica sino que también ha influido en esa reducción la búsqueda de un final intenso, propio del género dramático.

{Se oscurece el escenario; sólo queda iluminado el rostro de Carmen}

Carmen (tensa): ¡No! (Llora) ¡No,no,no! ¡Mario!!
(Pág. 191)

El movimiento tensión-distensión en el epílogo está muy bien conseguido. Después de la tensión de la confesión, Mario viene a relajar a su madre (distensión). Poco a poco en la conversación, Carmen vuelve a ponerse tensa hasta que llega al punto culminante.

El hecho de que la obra termina en tensión hace pensar en que la oposición continúa aunque una de las partes de ella haya muerto. Frente a la esperanza del hijo, la tragedia de la madre continúa.

2.2. El proceso dramático:

En el proceso novelístico están presentes muchos valores dramáticos. El proceso de Cinco horas con Mario está presidido por momentos de tensión y de distensión. Se puede decir que los momentos de tensión son más frecuentes que los de distensión porque la obra, en su misma raíz, es ya un conflicto reducido por una tensión psicológica, ideológica e histórico-social que se remonta al plano universal de un conflicto perpetuo: la incomunicación.

El proceso dramático, mejor que el narrativo, apoya la declaración de Miguel Delibes: "Todo el soliloquio está contruido en función de este último capítulo, cuando ella pide perdón al marido por lo que ha hecho. Todos los reproches que a lo largo del monólogo componen la novela aspiran a ser una justificación de sí misma" (9).

En realidad, Delibes sitúa al lector o espectador ante un juicio en el cual no es el acusado Mario sino Carmen y el público lector o espectador constituye el jurado.

Una de las diferencias más notables entre la versión dramática y la narrativa es la tensión. Naturalmente el grado de tensión en el que se encuentra Carmen en cada momento es mucho más patente en el teatro. Carmen apoya sus palabras en gestos y movimientos que son muy significativos a la hora de estudiar el proceso de tensión y distensión. Carmen aparece en escena después de haber vivido un día agotador. El personaje está ya tenso en el comienzo. Esta tensión se muestra en el llanto:

"Era tarde para su costumbre (...) (Se echa a llorar. Se tapa la cara con las manos (...)) Cuando se calma prosigue" (Pág. 140):

Es interesante comparar la tensión de este comienzo con la distensión del inicio del monólogo novelístico:

"Y en lo que a tí concierne, cariño..." (Pág.39, vers. narrat.)

A lo largo del monólogo dramático Carmen pasa por momentos de tensión y de distensión. Las acotaciones son muy signifi-

cativas a este respecto.

En los momentos de mayor tensión Carmen se dirige a Mario, rodea el cadáver y lo mira.

Así por ejemplo, cuando la viuda está hablando de la apatía sexual de Mario, una de sus mayores preocupaciones, la acotación reza así:

"(Se vuelve en un arranque hacia el cadáver y echa a andar rodeándole)" (Pág. 144)

Al hablar de Paco por primera vez (Pág. 155), Carmen vuelve a dirigirse a Mario. El hablar de Paco le recuerda la apatía de su marido:

"(Se detiene. Parece escupir sus palabras sobre el muerto)" (Pág. 155).

Llega después un largo momento de distensión que se refleja en los movimientos de Carmen:

"(Se descalza y estira las piernas. Tararea la música de "El novio de la muerte")" (Pág. 160)

"(Coloca la silla que tiene a la derecha delante de sí y pone los pies en ella)" (Pág. 163)

Al hablar de las ideas de Mario sobre la caridad, de su temperamento poco práctico vuelve la tensión:

"(Se levanta y pasea hacia el fondo, rodeando de nuevo el cadáver)" (Pág. 170)

Comienza después un momento de distensión:

"(Se quita las horquillas del moño y se arregla el pelo)" (Pág. 171).

Por último, vuelve a aparecer la tensión cuando empieza la confesión de Carmen:

"(Se adelanta al público)" (Pág. 182)

"(Se adelanta de nuevo al público y luego va retrocediendo de espaldas y hasta llegar al cadáver por la derecha del espectador)" (Pág. 183)

"Se arrodilla lentamente"

"Se apoya en el féretro" (Pág. 187)

"Se aparta del féretro y continúa de rodillas" (Pág. 187)

"Llorando muy bajito" (Pág. 188)

Llega el hijo de Carmen. La conversación ocasiona un momento de distensión y enseguida se produce la tensión final (Pág.

191). En todo momento la tensión se refleja también en la entonación exclamativa e interrogativa.

Concluyendo, tres son los momentos de mayor tensión en el drama:

1. El momento inicial del monólogo.
2. El final del monólogo: la confesión.
3. El final de la obra: Carmen ve en el hijo la imagen del padre.

La tensión de estos tres momentos además de estar marcada por el contenido, también lo está por los momentos de mayor tensión en el drama.

2.3. Los personajes:

En todo drama es imprescindible la existencia de un conflicto. El conflicto se declara por medio de oposiciones. Aparentemente en Cinco horas con Mario no hay conflicto posible, puesto que Carmen habla sola. No hay un oponente, un obstáculo. Sin embargo, al entrar en la obra vemos que el conflicto existe: Carmen defiende su individualidad frente a Mario, su marido muerto. Carmen siente que su vida ha fracasado y acusa de ello constantemente a su marido. Este, por toda respuesta, ofrece su silencio. La elocuencia de este silencio es indiscutible.

Mario y Carmen se oponen en todos los niveles: íntimo, familiar, social, político y religioso. Cada una de estas oposiciones configura, en parte, el conflicto individual, interior en cada uno de los personajes. Carmen aparece como mujer llena de contradicciones de las que ella no es consciente. Mario es también un hombre que vive un conflicto interior. El busca la verdad pero todavía no la ha encontrado:

"...Y que si la angustia la tenías por no saber cuál es el camino, y por no saber con qué haces daño o dejás de hacerlo..." (Pág. 179).

Todavía existe una tercera oposición entre dos grupos: los personajes que apoyan a Carmen y los que apoyan a Mario (su hijo, Moyano...). En esta oposición está el origen del conflicto político-social (clase conservadora, burguesa/clase liberal e intelectual). Todos los personajes que aparecen en la novela no tienen cabida en el drama. Así Esther, el padre Fando, Perret... desaparecen. No era conveniente nombrar a demasiados personajes porque en tan poco tiempo iban a quedar sin entidad imaginaria suficiente. Ahora bien, no estoy de acuerdo con la supresión de Esther. Esta es la única mujer que comprende a Mario. Creo que este personaje tenía la importancia suficiente como para haber pasado a la versión dramática. Esther simboliza el elemento femenino que se une a ese grupo de intelectuales entre los que está Mario.

En resumen: se puede decir que hay en el drama y en la novela una incesante tensión entre la que la mujer dice con palabras y lo que el hombre expresa desde su elocuente silen

cio y desde los recuerdos de su mujer.

Staiger (10) habla de la existencia de una doble tensión:

Problemática: La incomunicación entre dos seres unidos en matrimonio.

Poética: La voluntad de la mujer de convencer al hombre, de vencerlo ahora que está muerto.

2.4. Acotaciones:

Las adiciones son de mayor volumen y de mayor importancia en la versión dramática. En el monólogo narrativo no hay ningún dato que nos haga pensar en un movimiento de Carmen, en un gesto. En la versión narrativa lo único que se parece a una acotación son las indicaciones del prólogo y del epílogo. En estas dos partes narrativas el autor nos coloca en el espacio y en el tiempo y nos informa de los movimientos de los personajes. Sin embargo, en el monólogo narrativo no hay ninguna indicación acerca de los movimientos de Carmen ni del espacio en que se mueve. En la versión dramática el monólogo no se da sólo en la ilusión sino también en el plano real puesto que Carmen se encuentra ahora en un escenario.

Lo que las acotaciones señalan se va produciendo en simultaneidad con la palabra hablada, cada movimiento y cada gesto tiene la finalidad de apoyar la palabra de Carmen y de caracterizar al personaje. Se puede establecer la siguiente clasificación en las acotaciones de Cinco horas con Mario:

- Escenografía:

El procedimiento utilizado por M. Delibes y sus colaboradores para recrear el espacio en el que transcurre el monólogo ha sido el de la estilización. Se presentan solamente los elementos necesarios (p. 136): una mesa de despacho, una escribanía, una caja de tabaco y un termo.

"(El decorado es el interior de una gran caja en perspectiva, realizado en un solo color: el violeta)" (p. 139).

El color violeta crea un ambiente de recogimiento. No hay que olvidar que este es el color de la Pasión. El ambiente de prostración está muy bien conseguido a través de este color.

- Ambiente:

Las acotaciones referidas al ambiente aluden a la luz, a la música y al sonido. La música, como ya se ha señalado antes, tiene la función de hacer entrar progresivamente al espectador en la obra que va a presenciar. El título de la

composición musical (La mala muerte) es significativo por sí mismo.

"(Sobre el telón levemente iluminado se oye una música, el tema de la obra...)"

La música se oye al principio y final de la obra y cuando cuenta el asunto de Paco. Este ocurre en los momentos de mayor tensión.

La luz seguirá en todo momento el proceso dramático de tensión y distensión. En un principio la figura de Carmen aparece en contraluz. Poco a poco se irá iluminando. En toda la obra la luz seguirá a la viuda en los movimientos, siendo más intensa en la parte del escenario en que se encuentra. En los momentos de mayor tensión dramática sólo Carmen quedará iluminada (Pág. 184, vers. dram.). De esta manera, el espectador se centra en la figura de Carmen.

- El personaje: movimientos, actitudes, gestos

Las acotaciones referidas a los movimientos y gestos del personaje son las más abundantes. Los ademanes retratan a Carmen tanto o más que sus palabras. Este aspecto es muy bien estudiado por Sobejano (11). Así por ejemplo, el perseguir con saliva el pie dormido (Pág. 153) es símbolo de la rutina católica-supersticiosa. En cuanto a los movimientos en escena, Carmen pasa por una gran cantidad de vaivenes: desde la actitud asediante y acusatoria hasta ponerse de rodillas para suplicar perdón ante el muerto (Págs. 145, 159, 187).

3. Unas breves notas acerca del espacio

El espacio constituye una de las diferencias más notables entre la versión narrativa y la dramática.

La novela se desarrolla en tres espacios distintos:

- La habitación de Carmen;
- El despacho convertido en cámara mortuoria;
- La cocina.

Ninguna indicación existe en el monólogo acerca del espacio en el que Carmen se encuentra. Todas las indicaciones espaciales y temporales se encuentran contenidas en el prólogo y en el epílogo.

Frente a los tres espacios que aparecen en la versión narrativa, en el drama sólo existe un espacio: el despacho. Para cambiar de espacio en el drama sería necesaria una división en actos o escenas. Esta división sería imposible puesto que el proceso dramático de Cinco horas con Mario exige una representación sin pausas.

4. El tiempo

El tiempo es un factor muy importante en la novela, como se deriva del título. Tanto en el drama como en la novela la esqueja sitúa al lector o espectador en el momento presente y también en el comienzo de cada versión se conoce el momento en el que comienza el monólogo de Carmen.

"Mario acuéstate, te lo suplico. Quiero quedarme a solás con tu padre. Es la última vez" (Pág. 139)

Tanto el tiempo narrado como el representado consta de cinco horas aproximadamente. Ahora bien, en estas cinco horas, Carmen repasa varios momentos de su vida. La técnica del "flash back" traslada al espectador a tiempos anteriores al de la narración o representación. (Págs. 148, 153...)

El tiempo de la narración coincide con las horas que dura el monólogo. Cinco horas tarda, más o menos, el lector en leer la novela. El tiempo de la representación no coincide con el representado. La obra dramática dura unos cincuenta minutos. Hablando del tiempo, se puede decir con G. Sobejano que Cinco horas con Mario es un "drama analítico, que constituye el último acto de un drama mucho más largo, hundido en el pretérito".

5. Conclusión

Con este trabajo he querido mostrar cómo la versión dramática de Cinco horas con Mario no es solamente un resumen del libro. Miguel Delibes junto con sus colaboradores y Lola Herrera, mediante su magistral interpretación, han conseguido una verdadera obra dramática, a partir de una novela ya existente.

"CINCO HORAS CON MARIO"

NOTAS

1. La bibliografía básica para estudiar esta obra es la siguiente:
ALONSO DE LOS RÍOS, César: Conversaciones con Miguel Delibes, Madrid, Magisterio Español, 1971.
ALBORG, Juan Luis: Hora actual de la novela española, Madrid, Taurus, 1968.
ARANGUREN, J.L.: "El curso de la novela española contemporánea" en Estudios literarios, Madrid, Gredos, 1976.
BUCKLEY, Ramón: Problemas formales en la novela española contemporánea, Barcelona, Península, 2ª ed., 1973.
DELIBES, Miguel: Un año de mi vida, Barcelona, Destino, 1972.
GUERRERO, Obeduña: "Miguel Delibes y su novela Cinco horas con Mario", CHA, LXX, 1967, pp. 614-621.
GULLÓN, Agnes: "Descifrando los silencios de ayer: Cinco horas con Mario", INSULA, XXXIV, núms. 396-397, 1979.
HICKEY, Leo: Cinco horas con Miguel Delibes (Madrid, Prensa española, 1968).
MONLEÓN, José: "La pequeña burguesía del franquismo" en Triunfo, núm. 860, 1979.
MONTERO, Isaac: "El lenguaje del limbo", Revista de Occidente, 61, 1968.
MORAN, Fernando: Novela y semidesarrollo, Madrid, Taurus, 1971.
PAUK, Edgar: Miguel Delibes, desarrollo de un escritor, Madrid, Gredos, 1975.
REY, Alfonso: La originalidad novelística de Miguel Delibes (Universidad de Santiago de Compostela, 1975).
SOBEJANO, Gonzalo: Novela española de nuestro tiempo (Madrid, Prensa Española, 1975).
SOBEJANO, Gonzalo: Estudio introductorio a Cinco horas con Mario (versión teatral), Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
SOLDEVILA DURANTE, I.: La novela desde 1936, Madrid, Alhambra, 1980, 127-133.
UMBRAL, Francisco: Miguel Delibes (Madrid, Epsa, 1970).
2. SOBEJANO: Estudio...
3. SOBEJANO: Estudio..., pág. 101.
4. Ediciones utilizadas: DELIBES, Miguel: Cinco horas con Mario, Barcelona, Destino, 1967.

DELIBES, Miguel: Cinco horas con Mario (Versión teatral, Madrid, Espasa-Calpe, 1981).

