

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ: UN TEATRO PARA Y SOBRE PERSONAS

Rosa Serrano Baixauli
Universitat de València

*Lo que escribo tiene que ver con lo que
he vivido, he visto y he leído. Con las cicatrices
que me han dejado todos esos arañazos.
Fe de Vida, José Ramón Fernández. 2006*

RESUMEN: En este artículo se estudia *Nina* una de las obras más importantes del dramaturgo español José Ramón Fernández. Escrita en 2003, este drama parte de *La gaviota* de Chejov para plantear una relectura, en nuestro tiempo, de la obra del autor ruso, escrita cien años antes. En el presente artículo se estudian de forma preferente los espacios que determinan la obra, así como las numerosas muestras de intertextualidad existentes.

PALABRAS CLAVE: José Ramón Fernández, *Nina*, *La Gaviota*, teatro español contemporáneo.

ABSTRACT: In this article is studied one of the most important plays of the theatrical writer José Ramón Fernández: *Nina*. It is written in 2003 and is based on *The seagull* of the Russian writer Chekhov. The play proposes a new version of this play, written 100 years ago. In the present article are studied principally the sceneries that determine the play as well as the existent samples of intertextuality.

KEY WORDS:: José Ramón Fernández, *Nina*, *La gaviota*, Spanish contemporary theater.

El autor, José Ramón Fernández

José Ramón Fernández nació en Madrid, en 1962. Es licenciado en Filología por la Universidad Complutense.

En 1993 recibió el Premio Calderón de la Barca por la obra *Para quemar la memoria* y en 1998 fue finalista del Premio Tirso de Molina por *La tierra*. En 2003 recibió el Premio Lope de Vega por *Nina*.

En muchas ocasiones ha participado en trabajos comunes con otros dramaturgos, como en varias propuestas de *Teatro del Astillero* o la *Trilogía de la juventud* producida por *Cuarta Pared*; la primera pieza de esa trilogía, *Las manos*, recibió, entre otros, el Premio Max 2002 de la SGAE al mejor texto en castellano. Por la segunda de estas obras, *Imagina*, sus autores fueron finalistas del Premio Nacional de Literatura 2003. Tras el estreno en el Teatro Español de Madrid de *Nina*, fue propuesto para el premio Max 2006.

En la actualidad trabaja para el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura e imparte cursos de escritura dramática e Historia de la Literatura en el Laboratorio William Layton de Madrid.

Un autor comprometido con su tiempo

José Ramón Fernández es uno de los dramaturgos españoles con más proyección en los últimos años. De la escritura de José Ramón Fernández se desprende un fuerte compromiso con la problemática social del mundo contemporáneo, como son la marginalidad, soledad, inmigración, la importancia del pasado histórico para entender el presente, así como una constante preocupación por la juventud de todos los tiempos para así poder entender el cambio producido tras el paso de los años del concepto «qué significa ser joven».

La relevancia de este autor se hace patente cuando atendemos a los premios alcanzados —Premio Calderón de la Barca 1993 por *Para quemar la memoria*; finalista Premio Tirso de Molina 1998 por *La Tierra*; Premio Lope de Vega 2003 por *Nina*— y la posibilidad que tuvieron éstos de ser puestos en escena.

Nina, Premio Lope de Vega 2003

Cuando José Ramón Fernández empezó a escribir *Nina*, en el verano de 2002, contaba en su haber con casi una veintena de obras escritas, un premio —Calderón de la Barca 1993 por *Para quemar la memoria*— y un puesto como finalista en el premio Tirso de Molina 1998 por *La Tierra*.

No es, por tanto, casualidad que todo ese éxito y experiencia acumulados le otorguen en esta obra, otro reconocimiento como lo es el Premio Lope de Vega 2003 —galardón de una relevancia indiscutible a nivel nacional—.

Nina contiene varios de los ejes que hemos considerado característicos en la escritura de José Ramón Fernández. Dichos ejes, a nivel aproximativo dentro de esta obra, son los elementos que me gustaría comentar en este estudio; prestando sobre todo atención a tres de ellos: *Conocimiento del pasado y su relación con el presente*; *Los espacios determinan la historia* e *Intertextualidad*.

Sinopsis

Nina es un combate entre la desesperación y la voluntad de vivir, de seguir viviendo mañana por la mañana.¹

Apenas una frase, tan sólo unas pocas palabras proferidas por el propio autor para definir su obra en 2003, nos ponen en alerta del profundo compromiso que nuestro dramaturgo adquiere con los seres humanos, con las personas de su tiempo. Si bien «*Nina* vuelve de donde termina *La Gaviota*...», nuestra *Nina* «...va entrando en nuestros días, en el final del Siglo XX... En nuestra propia geografía». Por tanto, J.R.F recupera una de las grandes obras de finales del siglo XIX y la actualiza un siglo después, demostrando con ello que las pasiones humanas son atemporales.

1. Contraportada de *Nina*, Cuadernos del Teatro Español, número 8. Temporada 2006.

Conocimiento del pasado y su relación con el presente.

Lo primero que llama nuestra atención es la descripción minuciosa que hace José Ramón Fernández en la didascalia que precede a la acción, de la cual destacamos las siguientes palabras que hacen referencia al personaje protagonista:²

Ha llorado y gritado por el camino. Ya sólo queda en su cuerpo un apremiante deseo de quietud. Ha caminado durante largo rato. Está empapada. La ropa, ligera, de quien se ha confiado al ver la luminosidad del día. Se **había puesto** guapa para alguien.

El uso del pretérito pluscuamperfecto nos indica una circunstancia pasada, se refiere al pasado. El origen de ese pasado —para aquellos que hemos leído a Chejov es más que evidente— lo encontramos en *La gaviota*.

El conocimiento del pasado en *Nina* se puede estudiar bajo dos perspectivas: el pasado teatral —*La gaviota*— que envuelve exteriormente el texto y el pasado de los personajes, que participa del anterior y proporciona información acerca de éstos en el diálogo que se produce entre Nina y Blas, personaje que recuerda claramente a Medvédenko, el maestro de escuela en la obra chejoviana. Ambas perspectivas se complementan puesto que no podemos captar todo el sentido de la obra de Fernández sin atender a sus raíces en la obra del dramaturgo ruso. Para un lector y/o espectador que desconozca a la Nina original, el texto y/o la representación tiene autonomía propia por lo que esta carencia de antecedentes teatrales no le impide conocer el trasfondo vital que en ella se esconde.

Nina llega al hotel en que se hospeda después de enfrentarse cara a cara con su pasado. El transcurso de diez años pesan en su alma y abatida se dirige a recoger la llave de su habitación. En ese momento ya ha decidido huir del pueblo como lo hizo a los dieciséis años; y ahora con veintiséis se encuentra en el mismo punto de partida. Como inmovilizada por arenas movedizas —que expresan el sentimiento de desesperanza y frustración del no haber obtenido de la vida lo que uno esperaba de ella— ha decidido marchar, como en aquel otro tiempo, del pueblo en el que creció. El recuerdo del pasado y las ilusiones rotas la empujan a una nueva huida. Sin embargo Esteban —personaje que hace las veces de padre de Blas y Nina por lo que a consejos respecta— trata de retenerla sin que ella lo sepa. A través de una fotografía —que siempre alude al recuerdo, al pasado que recobra vida— reconoce a Nina y rememora el tiempo en que formó parte de la pandilla de su hija. Esteban es un tercer personaje taciturno que propicia la acción inicial y el desenlace final —o cuanto menos ayuda a que ambas se produzcan.

Atendiendo al eje que estamos analizando, debemos tener en cuenta que los tres personajes se conocen «de toda la vida» —lo cual implica paso del tiempo— y por tanto tienen un pasado común. Ese pasado debe ser superado en el presente para así poder alcanzar una posibilidad de futuro. Nina utiliza de espejo propio a Blas para poder examinar su pasado y de esta forma salir del estancamiento en que se encuentra en el presente: huir o morir. Su diálogo con Blas —propiciado por Esteban— y el posterior encuentro sexual con aquél, determinará que no se produzca ninguna de las dos soluciones; porque Nina, al final de la obra no huye, sino que decide apostar por un futuro mejor y prometedor, o al menos intentar luchar por ello. Este hecho implica resistir ante las dificultades de la vida y un rechazo a que el pasado determine sin remedio su presente y futuro; se debe apostar por la esperanza.

2. Op. cit, pág 87.

Blas también tiene un pasado que le atormenta: la sensación de no haber decidido y luchado por nada en su vida, y el error que de esta falta de elección se ha venido derivando. Casado con María, con un hijo, antiguo maestro —elementos todos que nos recuerdan al Medvédenko de *La gaviota*— se ha dejado llevar por la inercia y por su falta de decisión durante toda su existencia. No ha vivido —si por vivir se entiende el pleno sentido del verbo hecho acción: vivir la vida, hacer de ella lo que uno deseaba quizás cuando era niño y soñaba con un mundo mejor, con una lucha, unas creencias, unos sueños que imaginaba más factibles, porque durante la infancia todos los sueños parecen estar al alcance de la mano—, se ha derrumbado ante la sensualidad de Nina y parece que vaya a seguirla con la misma indiferente voluntad con la que ha ido transcurriendo su vida. El encuentro con Nina también le sirve de espejo a él para poder observar lo que diez años le han supuesto, en los cuales sólo cabe destacar el haber tenido un hijo —y aún éste siente la ausencia de su madre al igual que él de su mujer. Matrimonio fracasado... o quizás ni se pueda llamar fracaso porque como se dice casi al final de la obra: «para ser un fracasado hay que conseguir fracasar en algo». Fracasar en algo significa intentarlo, luchar, tener una meta y no alcanzarla; no hacer nada no es fracasar, es simplemente pasividad.

A través del diálogo entre ambos personajes se soluciona el conflicto: la vida sigue, hay que pelearla empezando por tomar decisiones; Nina, no volviendo nunca más —dejando de esta forma el pasado completamente a un lado— y Blas, intentando salvar su matrimonio, puesto que decide —y esto es lo novedoso en él— quedarse y no huir con Nina.

Como conclusión a este eje en la escritura de José Ramón Fernández vamos a remitir a las palabras que él utiliza al hablar de sus obras y en especial de *Nina*, las cuales consideramos más que pertinentes para alcanzar el sentido de su dramaturgia:

La memoria es el suelo que pisamos.

Todos somos supervivientes de alguna batalla.

Los espacios determinan la historia.

La acción se desarrolla en un espacio único, un hotel de un pueblo de costa prácticamente vacío por estar en temporada baja. El hotel remite al lugar en que la Nina chejoviana se instala días antes del desenlace de *La gaviota* y al que suponemos regresa al final de la obra. El espacio físico de un hotel es un espacio limítrofe y de encuentro al mismo tiempo, debido a la carga semántica que lleva aparejada en sí mismo el concepto. Vamos a analizar cómo ambos sentidos del espacio determinan la historia de Nina y de Blas; atendiendo a uno y otro por separado, siempre teniendo en cuenta la intrínseca relación que los une.

EL HOTEL COMO ESPACIO LIMÍTROFE

Un hotel es un espacio que alberga a personas de procedencias distintas. Extranjeros o foráneos utilizan este lugar como paso transitorio en un momento de sus vidas. En este sentido se establece un límite en el tiempo: antes/después del viaje y estancia en el hotel. También se asocia dicho espacio a un límite moral que se corresponde popularmente con el bien y el mal; lo correcto y lo incorrecto; la fidelidad y la infidelidad. Como espacio asociado a todos estos semas y sin caer en un maniqueísmo simplista —puesto que la obra no pretende en ningún caso esa interpretación—, las posibilidades significativas se abren ante la mirada atenta del lector/espectador. El límite queda, pues, difuminado y es un punto de inflexión para los personajes de la obra que nos ocupa. Un

punto de inflexión ante las siguientes oposiciones, que van más allá de lo que alguien pueda pensar como juicio moral, sino que por el contrario pretenden ofrecer un abanico de alternativas al alcance de los protagonistas para la resolución de sus conflictos existenciales: quedarse/marchar; resistir/huir; morir/vivir; indecisión/decisión. Y en el límite más extremo de cada una de estas oposiciones encontrarán la salida a sus problemas; entendido esta vez el concepto *límite* como opción posible. El espacio —el hotel— determina la historia y su resolución, es un espacio único en que se alberga una angustia existencial que se transforma en esperanza de vida.

Por tanto el hotel es un lugar límite entre el pasado y el futuro de los personajes, así como un lugar en el que sucede la infidelidad de Blas como punto desencadenante de su toma de partido en cuanto a su vida. La infidelidad no va más allá por el lugar en que se lleva a cabo, un límite que hace avanzar su relación desde su nueva perspectiva vital.

EL HOTEL COMO LUGAR DE ENCUENTRO

Un hotel es siempre un lugar de encuentro, ya sea con uno mismo o con los otros. En *Nina* este espacio le sirve de encuentro con seres de su pasado adolescente y también consigo misma. La importancia que supone este espacio en cuanto a que determina la historia es relevante. Es un lugar ante todo recogido, apartado de la realidad más dolorosa, una zona de entendimiento, de conocimiento del mundo que la acompaña interiormente. Supone una transición entre el pueblo y la ciudad en la medida que allí se encuentran también personas de distintas procedencias, que van a veranear atraídos por la costa en época veraniega. Pero ahora es temporada baja, es otoño y como estación transitoria nos revela lo escondido —el peso de la vida en las almas de tres personajes a los que no les ha ido demasiado bien—. El encuentro, que viene muy marcado por el lugar en que se establece, va a propiciar las decisiones de sus protagonistas: Esteban decide implicarse en la vida de Blas, para ayudarle; Blas decide luchar por su matrimonio y su hijo; Nina va a luchar por lo que quiere, dejando atrás todo su pasado de manera que pueda avanzar con firmeza.

Un espacio, un punto de encuentro donde los personajes muestran y analizan su desesperación, hecho que les permite la resolución del conflicto interior: tras el análisis del pasado viene la superación del mismo y la posibilidad de un futuro más favorable. Resistencia, decisión, lucha y esperanza van a ser los lemas de estos personajes al final de su encuentro; como dice al final de la obra nuestro autor:³

A este día le seguirán otros, aunque ahora parezca imposible.

Intertextualidad

De los tres ejes que hemos señalado para este estudio en la escritura de José Ramón Fernández, éste es uno de los más reseñables en *Nina*.

El primer referente intertextual, como ya comentábamos, es la obra chejoviana *La gaviota*, de la cual no sólo toma José Ramón Fernández su protagonista, sino que Blas se corresponde con el maestro Medvédenko, y así pues su esposa, cuyo nombre es el mismo Márya/María, y el hecho de tener un hijo. También coincide el parecido en el nombre de la madre del amor de juventud de Nina, Irene —que en Chejov adquiere un parecido nominal Irína—. Los nombres de los personajes, su historia, son muestra de la intertextualidad que encontramos con la obra rusa, como ya hemos comentado en el primer apartado.

3. Op. cit, pág. 141.

Referentes musicales que no son escogidos al azar, sino que refuerzan el ambiente de pasado de los personajes, transportándolos a un lugar de la memoria del cual se adquieren elementos en el presente. De entre todos los referentes musicales que podríamos comentar, hemos considerado relevante centrarnos en sólo uno de ellos por su innegable importancia dentro de la obra. En este caso el trompetista Chet Baker, que acentúa el sentimiento intimista del encuentro sexual, aporta un matiz espiritual. El jazz que escuchamos en la representación remite a los orígenes de este género musical, que significa acto sexual en el argot norteamericano; por lo tanto refuerza el momento escénico al máximo.

Es necesario destacar el maravilloso cuidado con que José Ramón Fernández crea sus textos, la pertinencia y la hilazón con que los momentos contruidos se tornan mágicos; y la elección de este músico no hace más que constatar este aspecto. La muerte de Chet Baker fue una muerte que deja abiertos muchos campos de significación debido a que leemos que murió al caer por una ventana tras ingerir heroína y cocaína: ¿suicidio? ¿fatal y desgraciado accidente? Las incógnitas revelan que una trayectoria de éxito profesional no comporta necesariamente un éxito personal. De ahí que nuestra Nina parece contestar a la Nina chejoviana:

A cambio de una felicidad como ésa, o sea, la de ser escritor o actriz, afrontaría la hostilidad de mi familia, la pobreza y el desengaño, viviría en una buhardilla y no comería más que pan de centeno, sufriría el descontento de mí misma, la conciencia de mis defectos, pero a cambio de ello exigiría fama... genuina y clamorosa.⁴

NINA. El trompetista, ¿está vivo?

BLAS. Quién.

NINA. El que nos gusta a ti y a mí.

BLAS. Chet Baker. No. Cuando tenía sesenta años se cayó por una ventana. O se tiró. O lo tiraron. Tuvo una **vida difícil**.

NINA. Igual era **el precio**.

Blas. ¿Por qué?

NINA. Por el regalo de poder hacer esa música. **No se puede tener todo**. Es un consuelo que me busco a veces. Puede ser que esté pagando un precio y que de todo esto salga algo que valga la pena.⁵

Vemos pues, que la música de fondo que acompaña el encuentro de los personajes no está elegida al azar, sino que entronca con los sentimientos más profundos de nuestros protagonistas. Hecho que les aporta una sensibilidad mayor y les otorga una pasión humana atemporal que podemos reconocer en muchos de nosotros.

Otro aspecto a destacar dentro de la intertextualidad es la inclusión de tres citas que encontramos previas al texto teatral.⁶ Este elemento paratextual revela, una vez más, el compromiso de nuestro autor por no ser ajeno a lo que ocurre en el mundo. Veámoslas con detenimiento (Eugene O'Neill, *Largo viaje de un día hacia la noche*):

Pero no consigue llegar hasta ella, que parece no oírle. Se da por vencido, encerrándose en sí mismo, sereno y sobrio, sin poder protegerse ya con el alcohol.

La primera de estas citas nos transmite dos de las constantes que con respecto a *Nina* hemos señalado: el bagaje literario-teatral de nuestro autor y el sentimiento de impotencia humana, pasión

4. CHEJOV, Antón. *Ivánov, La gaviota, Tío Ványa*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, pág. 181.

5. *Nina*, Cuadernos del Teatro Español, número 8. Temporada 2006. Pág. 134.

6. *Nina*, op cit. pág. 85.

muy presente en todas sus obras. Eugene O'Neill ha influido considerablemente en «esta forma de escribir» a la que algunos han tildado de *poco teatral*, para referirse a las acotaciones que establece como diálogo con el director de escena, e incluso con los actores. Y *Nina* es un texto que goza de muchas de esas didascalias, las cuales —desde nuestra humilde opinión— consideramos un rasgo bello, poético y más que pertinente, que le devuelve al texto dramático su sentido lírico y su acercamiento al género literario. Por todo ello no es de extrañar que José Ramón Fernández se sienta muy orgulloso y encariñado con esta creación; y que sea esta la elección del presente estudio.

La segunda de las citas remite a Edward S. Curtis, fotógrafo estadounidense empeñado en documentar pictóricamente la vida del indio norteamericano, desde el más profundo de los respetos, lo cual le permitió ganarse la confianza de los indios. La cita elegida por nuestro autor pone de manifiesto la admiración que siente por este artista de la imagen:

A nadie le interesa el pesar de las almas perdidas ni sus tormentos. (Edward S. Curtis)

Chejov es el elegido para la tercera de las citas, tras la cual queda más que demostrado su homenaje y el respeto que profesa nuestro autor por el gran dramaturgo ruso:

Y se hace el silencio, alterado tan sólo por los hachazos que alguien descarga, a lo lejos, contra los cerezos del jardín. (A. P. Chejov, *El jardín de los cerezos*)

Tres citas que expresan un gusto cultural distinguido y nos ayudan a entender mejor *Nina*, así como nos acercan a un autor preocupado y comprometido con su tiempo.

Como colofón a este estudio, creo pertinente citar unas palabras escritas por este gran dramaturgo de nuestro tiempo, en las que se refuerza la idea que he ido analizando con respecto a su escritura:

No me siento Dios respecto de mis personajes, sino uno que los oye hablar; pero sí los observo con compasión, es decir, con pasión compartida, sintiendo el dolor de sus heridas, observando lo grande que nos viene la vida a casi todos. [...] Todos cargamos sobre nuestros hombros vidas que a menudo no somos capaces de manejar. Los seres que sufren ese tipo de situaciones se llaman personas. Y a mí me interesa escribir sobre ellos. Sobre personas.⁷

7. *Nina*, op. cit. Pág. 74.