JUAN DOMINGO VERA MÉNDEZ
ALBERTO SÁNCHEZ JORDÁN (EDS.)

Cine y Literatura:
el teatro en el cine

PRÓLOGO..... **5**

I
ASEDIOS SOBRE
LAS RELACIONES CINE~TEATRO

Juan Domingo Vera Méndez: *El guión cinematográfico como género literario*..... **6**
Mercedes Comba Otero: *El cine de la crueldad*..... **15**
Ana María Pérez Martínez: *Dimensión textual del cine y el teatro: puntos de encuentro*..... **23**
Isabel Jerez Martínez y Eduardo Encabo Fernández: *Ser Dios, ¿intento fallido?*..... **31**
Yolanda López López: *Espacios teatrales en el cine: entre el telón y entre bambalinas*..... **41**
Mario Cuesta Hernando y José Bernardo San Juan: *El teatro en el cine mudo: un modelo de análisis*..... **48**
José Belmonte Serrano: *Juan Marsé: una literatura de cine*..... **56**

II

TEATRO Y CINE ESPAÑOL

Manuel Nicolás Meseguer: *La adaptación de obras teatrales en las coproducciones hispano-alemanas durante la Guerra Civil (Berlín 1937-1939:* El Barbero de Sevilla *y* Mariquilla Terremoto, *de Perojo)*..... **65**
Ramón Navarrete-Galiano: *El teatro de los 50 en el cine español*..... **74**
Juan Francisco Cerón Gómez: *Miguel Mihura y el cine español*..... **82**
Rafael Nicolás López: *El cine y el teatro: relaciones entre ambos lenguajes artísticos. A propósito de* ¡Ay, Carmela! *(Sanchís-Saura) y* Entre tinieblas *(Almodóvar-Cabal)*..... **90**
María Isabel Martínez López: Caricias *en el cine*..... **99**
Nieves Pérez Abad: *Las adaptaciones cinematográficas de la "trilogía trágica" de Federico García Lorca:* Bodas de Sangre, Yerma *y* La casa de Bernarda Alba..... **108**
María Luján Ortega: *De* La Señorita de Trevélez *a* Calle Mayor, *una adaptación cinematográfica*..... **114**
Rafael Malpartida Tirado: *Lenguaje literario y lenguaje fílmico:* Yerma *entre las tablas y el celuloide (Federico García Lorca y Pilar Távora)*..... **120**
Laura Gutiérrez García: *Los lenguajes de la representación en* Historia de una escalera..... **128**
Basilio Pujante Cascales: Un soñador para un pueblo *y* Esquilache, *su adaptación cinematográfica*..... **136**
Rafael Sánchez Martínez: El perro del hortelano: *el vestido de las tablas al celuloide*..... **143**
Sofía Eiroa Rodríguez: *El teatro del Siglo de Oro en el cine español*..... **149**

III

SHAKESPEARE Y EL CINE

Mercedes Miguel Borrás: *La letra en el cine: de Shakespeare a Welles*..... **155**
María Elena Rodríguez Marín: *Adaptación cinematográfica de obras literarias. Shakespeare en el cine*..... **167**
Berta Cano Echevarría, Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo: *De Edward Alleyn a Kenneth Barnagh: los alumnos como actores y receptores de la obra de Shakespeare*..... **174**

José Ramón Prado Pérez: *Implicaciones ideológicas en la puesta en escena fílmica de* La Fierecilla domada..... **182**

David Felipe Arranz Lago: *Shakespeare en el espacio:* Planeta prohibido, *adaptación de* La Tempestad..... **190**

Cristina Sánchez Ávila: *Shakespeare en el cine:* Hamlet, *de Kenneth Branagh*..... **199**

IV

EL CINE Y LA MÚSICA ESCÉNICA

Enrique Encabo Fernández: *Relaciones entre ópera y cine: historia de un continuo trasvase cultural*..... **207**

Irene Aniorte Cánovas: *Novela, cine y teatro a partir de una única obra:* El fantasma de la ópera..... **217**

V

LA REPRESENTACIÓN TEATRAL EN LA NARRATIVA FÍLMICA

Rocío Carrasco Carrasco: Todo sobre mi madre: *un escenario para la representación*..... **222**

Juan Carlos Martínez Rodríguez: *Implicaciones narrativas del teatro en la película* Éxtasis, *de Mariano Barroso*..... **230**

Javier Gómez Tarín: *Angelopoulos y* El viaje de los comediantes. *Importancia perenne de la "mise en abîme"*..... **236**

Marta García Aller: *La importancia del teatro en el cine de Woody Allen*..... **243**

Susana Pérez Pico: *La concepción del espacio en el teatro y en el cine: la adaptación de* Breve Encuentro (Brief Encounter, *de David Lean, 1945*)..... **251**

Félix Monguilot Benzal: *Maximilian Goldmann y el reino de la luz*..... **259**

Ernesto J. Gil López: *Cabrera Infante y sus comentarios teatrales llevadas al cine*..... **264**

VI

CINE Y LITERATURA: LA ADAPTACIÓN

Juan Francisco Cerón Gómez: *La literatura como coartada. Adaptaciones literarias, legitimación cultural y libertad de expresión*..... **274**

Pedro Guerrero Ruiz: *La imaginaría mítica de un actor total: Francisco Rabal*..... **279**

José Belmonte Serrano: *Relaciones entre la obra fílmica y literatura de Arturo Pérez-Reverte*..... **283**

PRÓLOGO

En noviembre de 2001, la Asociación de Cine y Teatro Universitario de Murcia (CYTU) inició un ciclo de conferencias en torno a las relaciones del cine y la literatura, donde la adaptación cinematográfica de obras literarias fue abordada desde diferentes perspectivas: como cobertura para sortear el entramado ideológico y estético de la censura («La literatura como coartada. Adaptaciones literarias, legitimación cultural y libertad de expresión», de Juan Francisco Cerón); como fenómeno transgresor y creador de mitos por medio del actor («La imaginaría mítica de un actor total: Francisco Rabal», de Pedro Guerrero Ruiz); y como diáfano ejemplo de cómo la narrativa se va impregnando de esa cultura audiovisual que genera el cine, a través de un uso indiscriminado de técnicas cinematográficas («Relaciones entre la obra fílmica y literatura de Artuto Pérez-Reverte», de José Belmonte Serrano). Posiciones todas estas, que el lector podrá encontrar en estas páginas, bajo el subtítulo «Cine y Literatura: la adaptación».

De aquel encuentro germinó una empresa de mayor envergadura y de mayor ambición, que se cristalizó en un curso centrado en las relaciones cine y teatro, celebrado en la Universidad de Murcia, en noviembre de 2002. Las relaciones entre estas dos artes no han recibido la misma atención ni el mismo rigor como las mantenidas entre el cine y la narrativa. Sin embargo, durante estas dos últimas décadas estamos asistiendo a una revitalización de estudios historiográficos y filológicos sobre la interacción cine~teatro, y que ha puesto de manifiesto la fase inicial en que se encuentran tales investigaciones. No obstante, van dibujando el escenario de las grandes transformaciones tanto del sistema teatral como del cinematográfico, que tal interacción produjo a lo largo de toda la centuria del siglo XX, y que produce durante estos años primerizos del siglo XXI.

Estas páginas son una nueva incursión que acompañan a las distintas aproximaciones recientemente efectuadas: [Carmen Peña-Ardid (ed.), 1999, *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Instituto de Estudios Turolenses; Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada; Juan Antonio Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), 1999, *Relaciones entre el cine y la literatura*: *el teatro en el cine*. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante; Juan de Mata Moncho Aguirre, 2000, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad de Alicante; José Romera Castillo (ed.), 2002, *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor Libros.]; para intentar penetrar, desde diferentes ángulos, en un foco de investigación que todavía exige precisión.

No podíamos terminar sin mencionar a todas las personas y entidades, que de una manera u otra, han intervenido en la realización del curso y de la publicación: a la Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM), a la Universidad de Murcia en sus distintos órganos de representación: al Exmo. Sr. D. Norberto Navarro Adelantado, *Vicerrector de Estudiantes y Empleo*; a José Guillén Parra, *Director de Alumnos*; a la *Facultad de Letras* y a Sofía e Ignacio, de la *Delegación de Alumnos de la Facultad de Letras*. A la *Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Presidencia. Dirección General de Juventud*. Al *Excmo. Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Juventud y Vivienda*. Al *Excmo. Ayuntamiento de Cartagena. Concejalía de Juventud -Centro de Recursos Juveniles- Consejo de la Juventud*. A María Luján y Antonio Frey por su colaboración. A los espléndidos coordinadores de este curso, Nieves Pérez y Manuel Nicolás. A Raul Caruana Denia por la maquetación. Y a Raquel Climent, quien ilustró bellísimamente esta publicación.

JUAN DOMINGO VERA MÉNDEZ

El guión cinematográfico como género literario

JUAN DOMINGO VERA MÉNDEZ
Universidad de Murcia

Desde el nacimiento del cine, el guión cinematográfico no ha recibido la misma precisión como otros aspectos que encierra el cine, como son los géneros y subgéneros cinematográficos, actores, directores, estudios e industrias, etc., pero durante las últimas tres décadas estamos asistiendo, como certeramente señaló Vidal Sánchez[1], a cómo este eclipsado y silenciado oficio que es el del guionista empieza a posicionarse en un lugar privilegiado dentro de la crítica especializada y de los estamentos que componen las industrias del cine. Este hecho ha provocado la producción y recuperación de una enjundiosa y abundante bibliografía de manuales sobre la escritura del guión cinematográfico[2] y sobre todo el interés de muchas editoriales por la publicación de guiones llevados a la gran pantalla —tal es el caso de las editoriales *Plot*, *Ocho y Medio*, *Punto de Lectura* en su edición de bolsillo, la revista *Viridiana*, etc. Mucho ha tenido que ver también durantes estos últimos años las recientes publicaciones sobre las complejas relaciones entre cine y literatura[3], hollando en el no menos virulento debate sobre la adaptación cinematográfica de obras literarias, siempre en constante actualidad. Precisamente este debate ha arrojado nuevas vías de alternativa de cómo enfocar estas dos disciplinas cuando entran en relación, y de la que el cine siempre salía mal parada. El fenómeno de la adaptación cinematográfica de una obra literaria toma ya otros referentes, y no sólo la obra literaria, de los que se imbuye para producir con su propio lenguaje un nuevo discurso, y en la que intervienen múltiples factores (códigos visuales, musicales, convenciones de la época, etc.), de tal manera que ya deja de ser lícito mirar este proceso como un trasvase donde la fidelidad o no fidelidad es una cuestión esencial, ya que el discurso fílmico atrae todas las fuentes de las que se puede inspirar a un sistema de autonomía propia.[4]

Para el caso que concierne a las relaciones entre el cine y el teatro, es curioso comprobar que tal interrelación no ha generado apenas discurso entre la crítica[5], cuando

---

[1] M. SÁNCHEZ VIDAL, «Libros sobre guión», *Viridiana*, diciembre, 1995, pp. 175-181.

[2] Jean CLAUDE CARRIÈRE, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991; Syd FIELD, *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*, Madrid, Plot, 1994, y *El manual del guionista*, Madrid, Plot, 2001; Francis VANOYE, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona, Paidós, 1996; Linda SEGER, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp, 1997; Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ y John D. ANDERSON (Eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante, 1997; Michel CHION, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 2000; Antonio SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Estrategias de guión cinematográfico*, Barcelona, Ariel, 2001; Eugene VALE, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona Gedisa, 2002.

[3] Carmen PEÑA-ARDID, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992, y (Ed.), *Encuentros sobre cine y literatura*, Instituto de Estudios Turolense, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999; Pere GIMFERRER, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999; José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000; Antoine JAIME, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.

[4] Luis Miguel FERNÁNDEZ, «¿Estrategia del vampiro de la abeja? El cine y la narrativa actuales», *Ínsula*, 589-590, enero-febrero, 1996, pp. 17-21.

[5] Véanse los recientes acercamientos sobre el teatro en el cine: Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ y John D. SANDERSON (Eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura*: *el teatro en el cine*. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante, 1999; Juan de Mata MONCHO AGUIRRE, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante,

a lo largo de toda la centuria del XX, ambas disciplinas, en determinados periodos, recorrieron caminos de mutua influencia. Baste recordar los años que trascurren en las décadas 30, 40 y 50, donde el cine se nutre de abundante material teatral, y que para el caso español trasformó, en gran medida, géneros, personajes, argumentos, etc., del sistema teatral.[6] Desde que el teatro perdiera la influencia social y económica que antaño poseía como espectáculo, la acuciante actualidad ha visto como una gran mayoría de dramaturgos son absorbidos por la pequeña y gran pantalla, de tal manera que la literatura dramática haya adoptado una práctica discursiva similar al del guión cinematográfico, que afecta de lleno a los diálogos, a los personajes retratados, a los tonos y ambientes en que se desenvuelven, etc. Tal fenómeno ha producido desgraciadamente que se pueda afirmar hoy que exista un teatro para ser leído y no sólo y exclusivamente para ser representado, pero que de momento no afecta al guión de cine, ya que la lectura de este género al alcance de todos los públicos, y no minoritario, sigue siendo una novedad, y siempre de filmes que se han llevado a la gran pantalla.

Otro hecho a destacar en las relaciones cine-teatro y que se ha visto beneficiado el primero, es en lo concerniente a la dicotomía texto literario/texto espectacular. Durante décadas se había librado un pugilato dialéctico entre la crítica sobre si el teatro es antes un texto, y así concederle el estatuto de género literario, o ante todo representación, y del que el texto es subsidiario de él. Esta oposición de texto/representación dibujó un excelente escenario crítico que desembocó, para la gran mayoría, en la postura de concebir el teatro como «un proceso semiótico complejo, que se extiende desde el texto escrito hasta la representación: teatro es el texto que se dirige a la lectura (en esto coincide con los demás textos literarios), y teatro es la representación y hasta es el edificio donde se hace la representación.»[7] En ese sentido, las investigaciones cinematográficas se han visto beneficiadas de la virulenta polémica que sobre el fenómeno literario/espectacular se ha visto inmerso el teatro, y que el cine contempló desde la distancia:

> De este modo constatamos que en los estudios teatrológicos se ha producido una discusión, a veces encarnizada, acerca de las características del texto teatral en relación con su componente literario, los elementos definidores del texto dramático, las relaciones del concepto de espectáculo que dan lugar a distintas nomenclaturas y posicionamientos teóricos (virtualidad, instancia predeterminante, *copione,* supremacía del texto...) o las distintas tipologías de textos (dramático, espectacular, escénico, diarios de ensayo, *modellbuch*, cuadernos de dirección…), en cambio, no se produce esta polémica respecto al guión cinematográfico. […]
>
> Así, todas las polémicas que, en los primeros momentos de las aplicaciones semióticas al fenómeno teatral, se produjeron en torno a la licitud del estudio del teatro en sus aspectos de planteamiento comunicativo/ significativo o productivo, no se han dado en el cine que, desde el primer momento, ha gozado de un estatuto propio más ligado a aspecto técnicos con personalidad autónoma que esa dependencia lingüística que ha padecido el teatro, sin olvidar los aspectos económicos que puedan interferir en cada uno de ellos.[8]

Universidad de Alicante, 2000; José ROMERA CASTILLO (Ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor Libros, 2002.

[6] Véase a modo de ejemplo, el estudio que realiza J. A. RÍOS CARRATALÁ sobre la trasformación que sufre el género del sainete a través del cine en *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad. 1997.

[7] M. C. BOBES NAVES, «El teatro», *Curso de teoría de la literatura*, D. VILLANUEVA (Coord.), Madrid, Taurus, 1984, p. 241.

[8] Patricia TRAPERO LLOVERA, «Del teatro al cine: algunas reflexiones acerca del tema», en José ROMERA CASTILLO (Ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 50-51.

De la misma manera que el fenómeno teatral, el fenómeno cinematográfico comprende desde el guión como texto, que virtualiza la puesta en escena, diálogos, planos, personajes, etc., hasta la filmación y procesos posteriores como el montaje. Y por el hecho de que el guión cinematográfico sea un proceso más de ese complejo sistema semiótico que es el cine, no es óbice para que no se le pueda contemplar como género literario, tal y como pretende Sánchez-Escalonilla al afirmar que el guión es solamente «un instrumento de trabajo y debe someterse a una metodología profesional que condiciona la labor del escritor»[9]. Un género no es otra cosa que un discurso que una sociedad ha institucionalizado en una serie de propiedades y que son percibidas como norma para el lector. Por lo tanto, los géneros se nos presentan

> como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico.[10]

La presente actualidad nos demuestra que bajo el rótulo de «guión cinematográfico», que se puede contemplar en cualquier librería, el lector tiene ya una expectativa e idea previa de lo que va a leer, de la misma manera que el autor siente esa realización discursiva como un modelo de escritura[11]; un modelo éste, que la sociedad, como institución, ha sancionado como texto literario. El género literario, como señalaba Claudio Guillén es «una invitación a la forma», una invitación a elementos de diversa índole (modelos estructurales, convenciones de la época, gusto del lector, núcleos temáticos, etc.) que actúan simultáneamente como un todo organizado en una estructura autosuficiente. Es por ello que el estudio de los géneros literarios, que siempre se ha atendido desde la perspectiva estructural y temática, necesita de una perspectiva histórica desde la cual explicar que una sociedad en un determinado momento perpetúa como norma estética una realización discursiva. De ahí que «El lugar del género es por ello el lugar de la Literatura como espejo de la Literatura, donde ésta se mira en formación, se contempla creándose»[12], y así, de esta manera, se podrá explicar y admitir la creación de nuevas formas genéricas. El guión cinematográfico es una realidad discursiva que ya es preciso atender en todos sus aspectos: desde el concepto y evolución del personaje hasta los diálogos cinematográficos; desde el análisis de la estructura de la trama principal y tramas secundarias hasta los procedimientos narrativos; desde las acotaciones hasta los planos fílmicos y ángulos de visión, etc. Desde estas páginas vamos a atender uno de los aspectos del guión cinematográfico, sobre el cual se ha teorizado más y ha producido valiosos manuales, y es en lo que concierne a la estructura de la trama principal, a partir de las aportaciones que considero que mejor han trazado y dibujado los problemas estructurales del guión cinematográfico. Me refiero a las aportaciones de Eugene Vale que sobre el relato cinematográfico ofrece, y las de Syd Field y Linda Seger, que elaboran partiendo de una estructura basada en tres actos.

---

[9] Antonio SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *op. cit.* pp. 15-16.
[10] Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO (Ed.), «Introducción» a *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, p. 20.
[11] Tzvetan TODOROV, «El origen de los géneros», en Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO (Ed.), *op. cit.* p. 38.
[12] José María POZUELO YVANCOS, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1987, p. 74.

I) La principal aportación de Eugene Vale[13] es la que concierne a los problemas del relato, al complejo sistema de relaciones entre del héroe y sus acciones, porque para que exista una fábula ha de haber una acción, y ésta ha de ser siempre ejecutada por alguien. La acción de todo relato, para Vale, supone tres fases que inciden inevitablemente en el comportamiento del personaje: 1) la «motivación» es el motor de toda causa de la acción del conflicto y que presupone, implícita o explícitamente, que todo individuo pase de un estado de calma a otro de crisis, de inestabilidad y perturbación. Incluso cuanto todo relato se inicie con un personaje en estado de perturbación, le es inherente presuponer un estado anterior de calma, porque éste es el estado que anhela encontrar como objetivo final. 2) todo «motivo» implica la existencia de una «intención» de alcanzar algo, no exento de obstáculos y de dificultades. Por ello, el enfrentamiento entre las intenciones y las dificultades a esas intenciones tiene la función de presentar la «lucha» del personaje. Si la primera fase consiste en presentar qué es lo que quiero conseguir, la segunda sería cómo lo voy a conseguir, el desarrollo del conflicto y de la lucha. 3) toda «intención» se establece con el fin de alcanzar un «objetivo», por eso, toda «intención» culmina cuando el héroe contempla, confirmada o frustrada, aquella expectativa que le motivó. Es entonces cuando se produce un «ajuste» del personaje, porque vuelve a un estado equilibrado del alma, similar al estado inicial del que partió, pero no igual, pues ya no se puede pensar igual que antes:

ACCIÓN	MOTIVACIÓN		INTENCIÓN	OBJETIVOS
PERSONAJE	ESTADO INALTERADO	PERTURBACIÓN	LUCHA	AJUSTE

Bajo este esquema de Vale sobre el *conflicto dramático* y los distintos estados del *personaje*, muchos han pretendido ver una diáfana estructura en tres actos, de la que ya planteara Aristóteles en su *Poética*, y aunque casi la totalidad de los guiones cinematográficos siguen un esquema tripartito, la importancia de este esquema radica en que la significación de los procesos de la acción dramática y de los estados que sufre el personaje en el trascurso del relato, siempre está presente en todo discurso fílmico, véase representado en tres o más actos[14]. En el universo del relato fílmico se presentan unos personajes en su cotidianeidad que sufren una trasgresión en sus vidas y provoca un quiebro en la acción dramática, que les motivará a alcanzar un objetivo, no exento de dificultades. Esa motivación en el cine, en algunas ocasiones, se produce a través de un *Mac Guffin*, aquel elemento vital para los personajes de la historia y que anhelan conseguir a toda costa, no por el elemento en sí, sino por su trascendencia posterior. En *Nueve reinas* (Fabián Bielinski, 2000) toda la trama gira en torno a dos estafadores de poca monta que persiguen nueves sellos antiguos de gran valor para poder venderlos y así hacerse ricos. La trilogía de *El señor de los anillos* (*The Lord of the rings*, Peter Jackson, 2001) es un anillo el detonante de la acción, pero lo vital es la trascendencia del propio anillo: la aniquilación o la paz en la vasta Tierra Media. A veces ese elemento que mueve a todos los personajes no le es conocido jamás al espectador, como en *Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994) donde un maletín, que el espectador jamás conocerá su interior, es el motor de la traición, del asesinato, del ajuste de cuentas, etc., de toda la acción dramática.

---

[13] *The Technique of Screen & Television Writting*, Pretince Hall, Inc., Englewood Cliffs. Nueva Jersey, 1982. Nosotros vamos a manejar la edición española, a cargo de Miguel Wald, traducida con el título, *Téncicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 2002 [6ª Ed.]

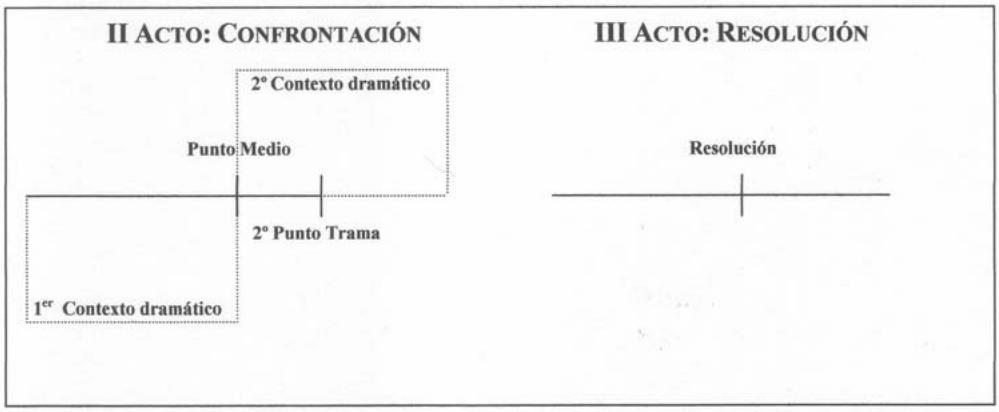
[14] Tal es el caso de *Amarcord* (1974), de F. Fellini, filme autobiográfico, carente de trama lineal, cuya lógica estructural lo basa en las estaciones del año, es decir, en cuatro actos, a través de la mirada de Bobo, que repasa la evolución de la Italia de los 30 desde una aldea provinciana.

II) Sin duda alguna, Syd Field ha dibujado uno de los esquemas conceptuales más lúcidos sobre la estructura del guión cinematográfico, que él mismo llegó a denominar como *paradigma*. La importancia de este modelo estructural es que ha arrojado luz a la mecánica y a los engranajes interiores que sustentan cualquier guión, pero Field se equivoca al creer ver en su *paradigma* el inamovible modelo estructural que cualquier guionista ha de seguir *ad pedem litterae*, ya que su *paradigma* lejos de agotar nuevos modelos, lo único que ha conseguido es abrir nuevas posibilidades. Field abraza hasta la saciedad la estructura aristotélica de principio-medio-fin para conferir en ella el modelo de toda acción dramática. A partir de ahí configura su famoso *paradigma*, el dibujo conceptual de la estructura dramática, basada en tres actos denominados *planteamiento*, *confrontación* y *resolución*. El primer acto enmarcaría el contexto dramático de «planteamiento» de una historia, con unos personajes, envueltos en una situación dramática, y hacia el final del primer acto se produce un «nudo de acción» o «punto trama» (*plot point*), que sería «un incidente, episodio o acontecimiento que se *engancha* a la acción y le hace tomar otra dirección.»[15]. Para Field, es en este punto cuando realmente comienza la acción y la dirige hacia una determinada dirección. En *Lucía y el sexo* (Julio Médem, 2001), Lorenzo es un joven escritor ofuscado en su segunda novela. Encuentra su vida estancada y sin sentido. Pero una tarde, en una cafetería, una joven, Lucía, le asalta para confesarle toda la admiración que le profesa y para proponerle vivir juntos. Lorenzo, nervioso, piensa que esto es un desafío que puede cambiar su vida y acepta la locura de su proposición. Esta secuencia marcaría el arranque de la acción (el «punto trama») y delimitaría el final del primer acto:

El segundo acto, que enmarcaría el contexto dramático de la *confrontación*, lo divide en dos bloques dramáticos a través de un «punto medio», constituido por un suceso o acontecimiento, que supone «una transición crucial, un destino, un faro que le guía y le ayuda a mantener el rumbo en la ejecución de su trama argumental»[16]. Este «punto medio» señala el paso de un contexto dramático a otro que ha de transitar el héroe hasta la resolución final. En *Nueves reinas*, el segundo acto se inicia con dos estafadores que pretenden conseguir nueves sellos falsos de gran valor para venderlos a un rico empresario gallego. Y cuando creen cerrar un trato que les pueda cambiar sus vidas, unos ladrones motorizados les arrebatan las nueves reinas. Este suceso marca el «punto medio» de este acto, ya que les vuelve a posicionar en el mismo estado inicial en el que se encontraban antes. Un nuevo contexto comienzo a partir de ahora cuando piensan que comprando los sellos auténticos todavía pueden extraer un lucrativo beneficio, pero ello supone depositar todos los ahorros que poseen. Podemos observar que el primer bloque dramático nos encontramos dos estafadores, seguros de sí mismos,

[15] Syd FIELD, *El manual del guionista*, Madrid, Plot, 2001, p. 32.
[16] *Ibídem*, p. 112.

que pretenden vender, mientras que en el segundo bloque dramático son dos estafadores desesperados que pretenden comprar. El segundo bloque dramático conduce a un nuevo «punto trama», que ponen en crisis a los protagonistas, y además abre el espacio y el contexto dramático del tercer acto, la de la resolución, que se envuelve en una escena, secuencia, incidente clave, que cierra y responde a aquello por lo que el héroe fue motivado a perseguir:



III) Para Linda Seger[17] toda composición dramática, ya esté estructurado en cuatro actos (las series de televisión), en cinco actos (como en las tragedias griegas, las obras de Shakespeare), en siete actos (telefilmes), etc., se puede reducir a los tres ejes básicos de **planteamiento** (*set-up*), **desarrollo** (*development*) y **resolución** (*resolution*), que se correspondería con los clásicos tres actos de principio-medio-fin[18]. Para Seger, en el paso de un acto a otro se produce una camino de fractura, un quiebro de la acción, denominado «punto de giro» (*turning point*), que equivaldría al «punto trama» (*plot point*) de Field, y que son inevitablemente necesarios para el continuo fluir de la acción dramática. Estos «puntos de giro» cambian el horizonte, la dirección de la trama principal, pues en ellos se van a dirimir una serie de decisiones que el personaje protagonista ha de tomar para introducir el escenario de los sucesos posteriores y plantear la cuestión central de la trama principal, que ha de ser resuelta inexorablemente en el punto nuclear más álgido del filme, el *clímax*, situado hacia el final del tercer acto. Pero la gran aportación de Seger a este esquema estructural es el concepto de «catalizador» o «detonante» (*catalyst*), ubicado en el marco del primer acto, que sería el motor de arranque de la acción, donde comienza realmente la historia y donde el personaje principal se pone en movimiento.[19] No todos los filmes poseen un

[17] *Making a good script great*, New York, Dodd, Mead, & Company, 1987. Nosotros manejaremos la edición española, a cargo de Ángel Blasco, *Como convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp, 1997 [5ª Ed.]

[18] Al igual que Field, Seger fija la extensión de cada acto de la siguiente manera: primer acto, unas veinte páginas; segundo acto, entre cuarenta y cinco y sesenta páginas; tercer acto, entre veinticinco y treinta páginas. *Op. cit.* p. 31.

[19] Para Seger, hay distintos tipos de «detonantes», según la manera de introducirlas. Así, nos podemos encontrar con «detonantes» introducidos por *acciones específicas*, las de mayor calaje dramático, como un asesinato, como en *Único testigo* (*Witness*), 1985, de Peter Weir; por los *diálogos*: se comunica una información que desestabiliza la calma del héroe, como en *Deliciosa Martha* (*Drei sterne*), 2000, de Sandra Nettelbeck; por las *situaciones*: una concatenación de sucesos paralelos que va construyendo una situación final hacia el «punto de giro», como en *Regreso al futuro* (*Back to the future*), 1985, de Robert Zemeckis).

«detonante», pero cuando se inserta abre una brecha en el conflicto y prepara el «punto de giro», donde se dirimen las cuestiones que han de desarrollarse en el segundo acto. Puede ubicarse desde el mismo inicio del filme, como ocurre en *Juego de lágrimas* (*The crying game*, de Neil Jordan, 1992), que arranca con el secuestro de un soldado, pero desde el «detonante» hasta el «punto de giro» la tensión dramática ha de fluir *in crescendo*, y no al revés, puesto que el «punto de giro» es el punto nuclear dramático más intenso de este primer acto y donde se esclarece lo que ha de atravesar el héroe en el siguiente acto.

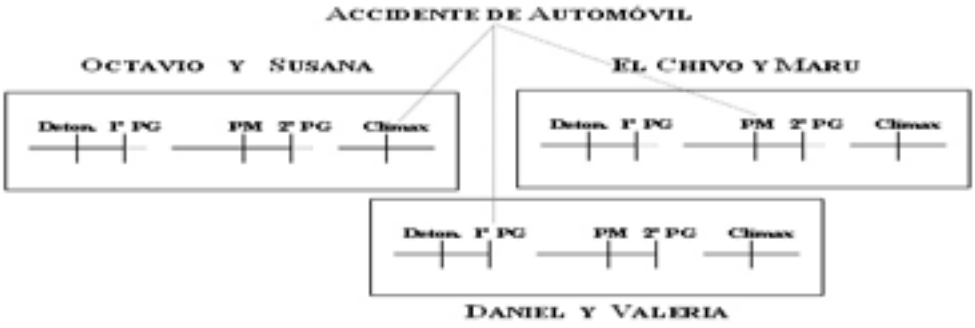
En el segundo acto se desarrollan una sucesión de puntos de acción, compuesto por sucesos dramáticos que provocan una reacción y piden una respuesta, y que hacen progresar el conflicto dramático. Para Seger estos puntos de acción estarían compuestos por «barreras», sucesos que detienen la acción y mantienes al héroe en un punto de vista errante, por «complicaciones», sucesos que enmarañan la trama y que hacen cambiar constantemente el curso de la acción, y por «reveses», sucesos que invierten radicalmente la dirección del curso de la acción. Estos puntos de acción avanzarían el conflicto del segundo acto hasta llegar a un segundo «punto de giro», caracterizado por introducir al héroe en un *momento oscuro*, de crisis, que le provoca un *nuevo estímulo*, una luz, que acelera la acción hacia el tercer acto.

El tercer acto es el bloque dramático estructural donde se han de resolver todas las tramas, principal y secundarias, que tuvieron en el espacio del bloque dramático anterior el lugar de desarrollo y que ahora se reconducen hacia una resolución final. Es por ello que, en este último bloque dramático, el tiempo sea más vertiginoso y acelerado, pues en él el personaje protagónico se encuentra con el antagonista, con la verdad, con aquello que le motivó a enfrentarse a numerosos obstáculos: el duelo por la resolución del conflicto, hacia el núcleo dramático de mayor intensidad, que tendrá en el *clímax* la purificación catártica que anhelaba cuando decidió, o decidieron por él, adentrarse en la odisea del segundo acto. No hallaremos, pues, grandes *lapsus* temporales como en el segundo acto, pero, en cambio, las secuencias que conducen al *clímax* suelen estirarse vertiginosamente para mantener en vilo al espectador. De la misma manera, las tramas secundarias, aquellas que humanizan el filme, tienen el mismo destino de cerrarse, aunque su punto álgido dramático no posea el mismo peso específico que la trama principal.

Estos modelos de la estructura de la trama principal presentan las fases del conflicto dramático de manera lineal, pero que en el nivel del discurso pueden verse alterados. En ese sentido, para Vale, que puso especial énfasis en los problemas de la narratología, tiene una especial relevancia la diferencia entre relato y construcción dramática: «El relato es la creación; la construcción dramática es la forma en la que se

debe brindar esta creación»[20]. Si el relato es la sucesión cronológica de los hechos, la construcción dramática es la manera en que se presentan estos hechos, que podrán o no coincidir con el relato, y que para Vale afecta y está condicionada a las peculiaridades de la mente del espectador. Digo esto porque estamos asistiendo precisamente en la actualidad a un cine que degusta lo fragmentado y que no se conforma con la trivialidad de una única historia para perpetrar su mensaje. Este hecho ha fraguado innovadores guiones cinematográficos con una complejidad estructural excepcional casi al borde de los límites del discurso. Tal es el caso de *Memento* (Cristopher Nolan, 2000), donde nuestro protagonista, asolado por una extraña enfermedad que le provoca la pérdida de memoria reciente en cuestión de minutos, necesita reconstruir a cada momento las pistas que va recogiendo para averiguar el asesinato de su mujer. Nolan construye una historia pero que avanza de adelante hacia atrás, es decir, desde el final hasta llegar al principio, invirtiendo radicalmente no sólo la linealidad lógica de la historia, sino también poniendo a prueba los límites del discurso.

Pero también la construcción de una historia a través diversas narraciones o subtramas ha dado lugar a construcciones dramáticas de gran innovación. Pero no se trata sólo de diversas narraciones con un denominador común, sino que un mismo incidente adquiere una distinta función dramática en cada una de ellas. *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) presenta tres narraciones que confluyen en un misma secuencia dramática, un accidente de automóvil, la que inicia el filme, y a partir de ella comienza la primera trama, la de Octavio y Susana. Además esta primera narración es también el espacio para presentar las dos siguientes historias (la de Daniel y Valeria; y el Chivo y Maru) en una serie de secuencias (*prolepsis*) para adelantar y preparar el escenario de estas tramas. El accidente de automóvil es una secuencia dramática que cambia el curso, la dirección y el destino de todos los personajes, pero en distinto nivel. En la primera trama es el clímax, en la segunda es el primer punto de giro y en la tercera es el punto medio:



Estos modelos estructurales que he ofrecido dan cuenta de que el guión cinematográfico es una realización discursiva que está fuertemente consolidada ya en la actualidad para ser considerada como una nueva forma de género, donde el autor guionista siente como modelo de escritura, donde el lector tiene ya una expectativa de lo que va a encontrar cuando abre un libro bajo este marbete. Suficientes razones para que pueda gozar del estatuto de género literario.

[20] Eugene VALE, *op. cit.* p. 73.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOBES NAVES, M. C., 1987, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

_____, 1994, «El teatro», *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (Coord.), Madrid, Taurus, pp. 241-266.

CARRIÈRE, Jean Claude, 1991, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós,

CHION, Michel, 2000, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel 1996, «¿Estrategia del vampiro de la abeja? El cine y la narrativa actuales», *Ínsula*, 589-590, enero-febrero, pp. 17-21.

FIELD, Syd, 1994, *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*, Madrid, Plot.

_____, 2001 [4ª ed.], *El manual del guionista*, Madrid, Plot.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, 1995, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (Ed.), 1988, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.

GIMFERRER, Pere, 1999, *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral.

JAIME, Antoine, 2000, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.

PEÑA ARDID, Carmen, 1992, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.

_____, (Ed.), 1999, *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Instituto de Estudios Turolenses; Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

POZUELO YVANCOS, José María, 1987, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. y SANDERSON, John D. (Eds.), 1997, *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante.

_____, 1999, *Relaciones entre el cine y la literatura*: *el teatro en el cine*. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., 1997, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.

_____, 1999, *El teatro en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2000, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, 2001, *Estrategias de guión cinematográfico*, Barcelona, Ariel.

SEGER, Linda, 1997 [5ª Ed.], *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp.

TODOROV, Tzvetan, 1988, «El origen de los géneros», en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Ed.), 1988, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 31-48.

TRAPERO LLOVERA, Patricia, «Del teatro al cine: algunas reflexiones acerca del tema», en José ROMERA CASTILLO (Ed.), 2002, *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, Madrid, Visor Libros, pp. 47-62.

VALE, Eugene, 2002 [6ª Ed.], *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa

VANOYE, Francis, 1996, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine,* Barcelona, Paidós.

VIDAL SÁNCHEZ, M., 1995, «Libros sobre guión», *Viridiana*, diciembre, pp. 175-181.

VILLANUEVA, Darío (Coord.), 1994, *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus.

El cine de la crueldad

MERCEDES COMBA OTERO
Universidad de Santiago de Compostela

Hablando de cine Artaud dice: «a la cruda visualización de lo que es, opone el teatro, por medio de la poesía, imágenes de lo que no es». ¿Podemos, a la vista de estas declaraciones, hablar de 'cine de la crueldad' tomando como base los manifiesto del 'teatro de la crueldad'? A pesar de que –como señala Artaud– el cine y el teatro son dos artes diferentes que usan distintos medios de expresión, también podemos encontrar entre ellas grandes analogías que nos van a permitir aplicar las teorías de Artaud y determinar si se puede o no hablar del 'cine de la crueldad'.

Partimos de un elemento teórico: los dos manifiestos de la crueldad de Antonin Artaud, e intentaremos ver si los elementos y la estética que aquí presenta tienen algún correlato inmediato en el cine. Este estudio de los autores y obras cinematográficas se apoya en el libro de André Bazin *El cine de la crueldad*.

> A la hora de realizar este análisis centraremos nuestra atención en dos elementos a los que ya Artaud concede un lugar destacado en sus manifiestos: el papel del texto espectacular y la concepción del teatro como un espectáculo de masas.

Desde sus orígenes el teatro ha sido considerado en su dimensión literaria y en su dimensión escénica, pero el papel del texto espectacular no siempre ha sido el mismo. La distinta consideración que el elemento escénico ha jugado en diversos momentos históricos responde a un problema de fondo mayor: el enfrentamiento de dos visiones del mundo, en las que se opone una concepción didáctica del teatro a una concepción lúdica.

Lo que Artaud pretende –y haciendo eco de un malestar que había empezado a sentirse desde finales del siglo XIX– es denunciar la corrupción a la que ha llegado el teatro occidental, que ha destruido el sentido primero del teatro, que era básicamente lúdico, irracional y festivo, en beneficio de un teatro psicológico y racionalista. Artaud propone, para romper con el rígido y encorsetado teatro burgués y volver a alcanzar las virtudes que originariamente tenía este arte, dos vías: la vuelta a la tragedia antigua y la búsqueda en otras culturas.

Para llevar a cabo esta ruptura es necesario recuperar los componentes básicos de lo teatral, convirtiendo el escenario en «un lenguaje lírico y completo que exige que se llene de contenido y se le haga hablar un lenguaje concreto». Quiere crear un espectáculo físico y no psicológico, en el que la acción y el lenguaje tengan un carácter objetivo y absoluto. Este lenguaje está dirigido prioritariamente a los sentidos y no se reduce sólo a la palabra sino que abarca otros elementos: música, danza, mímica, entonación, decorado..., elementos todos ellos presentes en el teatro oriental, que él toma de referencia.

Por encima de la concepción psicológica del teatro raciniano, este teatro aspira a convertirse en un 'espectáculo total de masas', que trata poco a poco de recuperar «esa poesía que hay en las fiestas y en la multitud, los días, hoy ya raros, en que el pueblo baja a la calle». La renovación teatral que se plantea exige también, como señala Derrida (1967), una renovación en los planteamientos comerciales del teatro, alejados de la dictadura del texto. La idea de Artaud del teatro aboca a un amplio concepto de fiesta. Es en este sentido en el que J. Derrida relacionará a Artaud y a Rousseau, ya que

el filósofo de la Ilustración en su *Carta a d´Alambert* propone «remplazar las representaciones teatrales por fiestas públicas sin exposición ni espectáculo».[1]

Este tono festivo ha sido recuperado, como ocurría con la tragedia, en el teatro moderno. Así, Alfred Jarry –creador del *teatro del absurdo*– señala que el teatro debe ser «una fiesta ciudadana, puesto que es un espectáculo que se ofrece a ciudadanos reunidos»[2].

Junto a esta propuesta del teatro como una tradición festiva unida a la tradición cómico-grotesca o carnavalesca que está en la base de la teoría de Artaud, es también necesario señalar la gran importancia que en la renovación del género teatral desempeña la poesía.[3]

El estudio que estamos llevando a cabo nos demuestra que las teorías de Artaud son fruto de un momento histórico y sociocultural, hecho que debemos de tener en cuenta a la hora de hacer una aproximación entre el teatro y el cine y llegar a determinar la relación que puede existir entre las teorías de Artaud y la filmografía de los autores que vamos a analizar.

La reivindicación de la dimensión espectacular del teatro y la poesía como forma de expresión para ese teatro nuevo nos da una primera aproximación entre las dos artes, ya que es innegable la importancia tanto de la dimensión escénica como del elemento poético en el cine que se está creando en ese momento.

La idea, ya antes anotada, del teatro como fiesta y 'espectáculo total de masas' está también en la base de la comparación entre el cine y el teatro, puesto que –como el propio Artaud señala– el teatro es en este momento un espectáculo destinado a una élite intelectual mientras que el cine es el arte de las multitudes, el arte realmente accesible al pueblo.

Hemos visto que lo que Artaud denuncia es el carácter minoritario del teatro. Propone, para acercarlo al gran público, acabar con las obras destinadas a una minoría intelectual. Para Artaud las grandes obras del pasado eran buenas para el pasado pero no para su momento, y piensa que deben crear sus propias obras expresándose de una manera que les sea propia.

La propuesta de Antonin Artaud en sus manifiestos sobre 'El teatro de la crueldad' parte de que en estos espectáculos la crueldad ha de entenderse como la violencia ejercida sobre las formas habituales de pensamiento occidental. Para este autor nuestra cultura discursiva es perfecta para la vida práctica, «pero debilitante si no mortal en materia de literatura». No se trata tanto de que la crueldad se instale en el escenario mediante formas horribles como de que sea entendida como una forma de acción –«todo lo que actúa es crueldad»– o incluso una forma de exorcismo. El teatro psicológico heredado de la tradición raciniana ha deshabituado a los espectadores de la acción inmediata y violenta que el teatro debe poseer: «En la medida en que el teatro se limite a hacernos penetrar en la intimidad de unos cuantos fantoches y en que transforme al público en mirón, se entiende que la élite se aleje de él».

El teatro es ante todo un espacio de lo único, de lo singular e irrepetible, en el que tanto las expresiones como la palabra sólo actúan en el mismo momento en que

---

[1] Derrida, 1967: 63.

[2] Las relaciones históricas entre teatro y fiesta son múltiples y complejas, y aún hoy es uno de los problemas que más interés suscita en los críticos. Además, el componente festivo y paraverbal del teatro lleva a los críticos a un estudio de las perspectivas antropológicas y etnológicas, buscando así los orígenes de la actividad dramática.

[3] La importancia que se le da a la poesía como elemento renovador del género teatral parece ser un 'lugar común' de la época, ya que esta propuesta de Artaud coincide con otras hechas en este mismo momento por otros autores. Un claro ejemplo es Lorca, que reivindica lo mismo en el Prólogo de *La zapatera prodigiosa*.

salen de la boca, después desaparecen y mueren. El teatro así concebido se convierte en una función en sí mismo, práctica autosuficiente, tan localizado y preciso como el desarrollo, caótico sólo en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro.[4] El teatro –según Artaud– volverá a ser el mismo cuando vuelva a proporcionar al espectador el gusto por el crimen, las obsesiones eróticas, lo salvaje, las quimeras y el sentido utópico de las cosas.

Para conseguir este tipo de teatro Artaud propone diversos cambios a diferentes niveles: escenográficos, en el espectáculo, en el lenguaje, en la luz, los trajes, música, actores y escenario...

Es fácil entender, sin embargo, que las ideas de Artaud fuesen –a pesar de estar pensadas para el teatro– puestas en práctica en el cine, ya que es el séptimo arte el que realmente era accesible al pueblo, y no el teatro.

Una vez sentadas las bases de la teoría de Artaud y tras haber señalado los principales elementos que nos permiten hablar de 'cine de la crueldad' voy a hacer un breve análisis de la filmografía de tres autores clave en este tipo de cine: Von Stroheim, Buñuel y Kurosawa. La elección de estos autores está condicionada por sus diferencias históricas y geográficas, que creo que nos pueden proporcionar una visión más amplia del concepto de crueldad.

VON STROHEIM

Lo primero que debemos señalar antes de entrar en un análisis detallado es que gran parte de la producción de este autor es anterior al primer manifiesto de Artaud, por lo cual las coincidencias pueden responder a una misma estética y movimiento sociocultural, pero no a la influencia directa de Artaud sobre Stroheim.

El caso de este personaje es además complicado por otro motivo: no sólo es director sino también actor, y ambas facetas son en múltiples ocasiones complementarias, el estudio de una ayuda a entender al otra.[5]

La aproximación a la obra de Stroheim ha de partir de que su obra es la negación de todos los valores cinematográficos de la época. Quiere devolver al cine su primera función, enseñarle de nuevo a mostrar.[6] Stroheim va a asesinar la retórica y la narrativa para hacer triunfar la evidencia, va a crear un cine de la hipérbole y de la realidad y reafirmar la encarnación más singular del actor, la monstruosidad de la realidad. Esta negación del cine institucional, que no sólo se ve en la forma de actuar y dirigir sino también en la forma de narrar, es el primer punto de contacto con el 'teatro de la crueldad', ya que ambos autores pretenden devolver a sus respectivas artes lo que constituye su primera función, ambos quieren volver a los orígenes del arte que representan.

Si el intento de una vuelta a los orígenes constituye el primer punto de encuentro de ambos autores, también temáticamente podemos hablar de paralelismos entre los temas que Artaud propone y los que Stroheim muestra en su obra. Se puede apreciar una cierta relación en la puesta en escena, que en ambos autores muestra de una forma más concreta que los propios temas la violencia o crueldad que late en toda su obra.

---

[4] La imagen del sueño y su caótico carácter, sólo en apariencia, es un rasgo importante a tener en cuenta, ya que une este teatro con las ideas surrealistas, movimiento en el que las ideas del sueño y Freud juegan un papel muy importante.

[5] Creo que es importante en el estudio de Eric Von Stroheim no separar su faceta de actor de la de director, ya que ambas son complementarias y nos ayudan a entender el valor total de este personaje.

[6] Hemos de tener en cuenta el momento en que esta creando este autor, ya que el cuando Griffith 'reinventa' el cine al enseñar nuevas leyes de montaje.

La relevancia de Stroheim no reside sólo en los temas y la violencia que domina sus películas sino que gran parte de su importancia está en su concepción del cine y su original 'puesta en escena'.[7]

Bazin propone, para explicar la renovación de la 'puesta en escena'[8] llevada a cabo por Stroheim «apelar al psicoanálisis del personaje». El autor recalca que la obra del vienés está dominada por «la obsesión sexual y el sadismo que se desarrolla bajo el signo de la violencia y de la crueldad», y debemos recurrir a obras como *Avaricia*, *Esposas frívolas* o *Intolerancia* para descubrir una tesis social o moral.[21]

Stroheim no pide al actor que exprese sus sentimientos a través de la interpretación sino que se despliegue al máximo, que muestre sin pudor sus apariencias, pues sólo los trastornos de lo externo deben de mostrarnos el mundo interior. El realismo que se muestra en la interpretación[22] también atañe a la 'puesta en escena', ya que usa un decorado natural.

La forma de narrar también aporta cambios muy significativos puesto que escapa de la unidad de narración cinematográfica impuesta por Griffith, en donde la unidad de narración es el plano, se lleva a cabo un análisis discontinuo de la realidad. Así, a pesar de que Stroheim también usa el primer plano y descompone sus escenas, este mecanismo responde a la necesidad impuesta por motivos técnicos, no al hecho de que su narración se base en esta discontinuidad. Es más, Stroheim intenta una narración continua, en la cual se restituya la presencia en el espacio de acontecimientos simultáneos cuya dependencia sea física, carnal o material, y no lógica como en el montaje.

La técnica de Stroheim es también un elemento renovador, pero estas innovaciones no fueron entendidas en su momento ya que hay que esperar a la aparición del cine sonoro y al redescubrimiento de nuevas formas de montaje para entender el punto de vista del montaje entrevisto por él. Es importante tener en cuenta que su propuesta de desglose 'continuo' es un efecto inconcebible con una realidad en la que sólo se pueden reproducir imágenes visuales, pues la ausencia de sonido ha dejado grandes lagunas que sólo se entienden si se recurre al simbolismo[23].

Para terminar de analizar la analogía Artaud – Stroheim y la inclusión de este último dentro del cine de la crueldad me gustaría recurrir, brevemente, a *Avaricia*[24].

En esta película hay un *leitmotiv* constante: el símbolo freudiano del diente, que avanza la escena de amor-tortura en casa del dentista. La joven, al no soportar el dolor de la fresa mecánica es anestesiada por el médico y sólo su rostro emerge de la sábana blanca que la protege. En este momento el médico va a sentir un deseo irrefrenable

> por una especie de furor sexual que Stroheim no justifica en absoluto por la lógica material de la situación (una mujer entregada sin defensas) sino por lo que muestra el rostro de la protagonista. Literalmente llega a fotografiar su sueño; unas ligeras crispaciones de la

[7] La renovación estética de la 'puesta en escena' es una consecuencia directa de su faceta de actor, y de las dificultades que encontró para expresarse en un montaje cuyas leyes estaban perfectamente definidas y eran inamovibles.

[8] Bazin, 1977: 23.

[21] Debemos de relacionarlo con las teorías de Artaud en las que se considera el teatro como un medio de denunciar la sociedad.

[22] Esto debemos relacionarlo con sus ideas sobre el actor y la interpretación: «No nos parecemos a ideas y sólo reinamos sobre seres; los mitos no sufren bajo las fatigas, el sadismo necesita de la carne y de los nervios humanos, porque sólo con ellos puede triunfar sobre los corazones».

[23] En este punto podemos hablar de una nueva coincidencia con Artaud, que también habla de la gran importancia de elementos externos al texto, como la música «Hay ahí también una idea concreta de la música [...]». Artaud, 1938: 107.

[24] Me apoyo en el análisis de Bazin, 1977: 27.

> piel, unos ínfimos espasmos musculares, un temblor nervioso del labio o del párpado agitan imperceptiblemente ese rostro en el que se siente palpitar bajo la piel los sueños desordenados provocados por la droga[25]. El aumento del deseo del hombre (la cámara nos muestra naturalmente su rostro con la misma indiscreción) [...]; [estas imágenes nos obligan a participar en la escena] hasta llegar a la angustia y a la náusea únicamente por esa especie de sugestión carnal que acaba por desprenderse de tanta evidencia física[26].

Todo esto nos podría llevar a afirmar que la técnica de Stroheim es aún más cruel o terrorífica que su temática, y que si hoy existe un cine de la crueldad él es, en palabras de Bazin, «su inventor», ya que nos sitúa en un infierno cinematográfico en donde domina una especie de miedo y horror sagrado.

BUÑUEL

El siguiente autor en que centraremos nuestra atención será Buñuel, ya que va a representar un nuevo acercamiento a lo que son las teorías de Artaud.

Lo primero que debemos de destacar de la filmografía de Buñuel es la crueldad con que representa al mundo. Toma como excusa un tema explícito para 'denunciar' temas más profundos. El primero sólo tiene importancia en tanto que sirve como excusa para representar una verdad trascendente a la moral y a la sociología, una realidad metafísica: la crueldad de la condición humana[27].

El análisis de la relación entre estos creadores debemos realizarlo basándonos en una perspectiva histórica, que nos lleva a partir de la pertenencia de ambos autores al movimiento surrealista en cuya base está la teoría de la liberación del individuo, que es pretendida tanto por Artaud como por Buñuel, aunque por y en diferentes medios[28].

Al hablar de estos dos autores es imposible no hacer al menos una breve referencia al surrealismo, aunque la relación entre ellos va más allá de estas influencias, pues ambos persiguen el mismo fin: la denuncia social[29].

La crueldad de Buñuel es totalmente objetiva. Es sólo lucidez y nada tiene de pesimismo, ya que no hay nada más opuesto al pesimismo existencialista que la crueldad de este autor. Bazin señala que «no elude nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica, puede volver a encontrar al hombre en toda su grandeza y forzarnos, por una especie de dialéctica pascaliana, al amor y a la admiración»[30]. El sentimiento que brota de muchas de sus películas es el de la inmarchitable dignidad humana. Buñuel mezcla lo bello y lo atroz, y este hecho hace que convierta dialécticamente la crueldad en acto de amor y caridad. Tanto en Buñuel como en Artaud la «crueldad que será sanguinaria cuando convenga [...] se confunde con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige»[31].

---

[25] Referencias a la teoría de Freud, autor muy importante en el surrealismo, movimiento con el que Artaud mantuvo contacto y que influirá en su teoría.

[26] Hemos tomado esta película como ejemplo, pero si en otros filmes no hay ya la violencia casi insostenible de *Avaricia*, sí existen escenas pasajeras de una crueldad deslumbrante. Podemos tomar como ejemplo el baile del sable hecho por el viejo oficial alcohólico y cardíaco en *La Dance de Mort*.

[27] Partimos del elemento metafísico para un primer acercamiento entre Artaud y Buñuel.

[28] No debemos olvidar que el teatro surrealista puede calificarse casi de inexistente, y la mayor parte de las obras teatrales concebidas bajo este movimiento son consideradas poemas más que teatro.

[29] Este rasgo que ya habíamos señalado en la teoría de Artaud está también en Buñuel, y un ejemplo de esto podemos verlo al analizar *Él* (1952), «en donde la psicología y moral burguesa juegan aquí el papel de la perspectiva y nitidez fotográfica, pero este universo pulido y ordenado, maravillosamente leible, se agrieta con nitidez sobre lo intolerable». Bazin, 1977: 88.

[30] Bazin, 1977: 73.

[31] Artaud, 1938: 139.

Tras estas breves pinceladas sobre las coincidencias entre estos dos autores me gustaría, y sólo de forma orientativa ya que el carácter del trabajo no permite un estudio profundo, analizar la obra de Buñuel y destacar en alguna de sus películas rasgos que permitan afirmar la relación entre ambos creadores.

Tal vez sea *Un chien andalou* (1929) el ejemplo más representativo de Buñuel y el 'cine de la crueldad', ya que no sólo comienza con una de las imágenes de agresión visual más radicales de la historia del cine sino que es una película que critica todos los pilares de la sociedad burguesa y, además, es una obra representativa de lo que es la estética surrealista, que tuvo influencia tanto en Buñuel con en Artaud. En un trabajo profundo sobre el tema que aquí apuntamos este film merecería un lugar destacado, pero el carácter esquemático de este estudio no me permite profundizar más en él.

De la filmografía de Buñuel me gustaría también destacar, por su carácter documental, *Las Hurdes* (1932), en donde el autor nos muestra hasta que punto puede llegar la condición humana en la desdicha. Lo que en este documental intenta ofrecer Buñuel es un pueblo como representación de la miseria humana. No importa que lo que aquí se nos muestre sea una excepción, sino el hecho de que existe. Este reportaje no está desprovisto de cierto cinismo que se complace en la objetividad, el rechazo de la conmiseración tiene aquí un valor provocativo.

Las Hurdes, al igual que va a ocurrir con *Los olvidados*[32] (1950) es una exploración del hombre y la sociedad, ya que el autor no elude ni concede nada. La crueldad, sin embargo, no es de Buñuel; él sólo se limita a mostrarla al mundo[33].

AKIRA KUROSAWA

Éste es el tercer y último ejemplo que voy a señalar de la influencia en el cine de las teorías de Artaud, y su elección se basa no sólo en la crueldad que puedan mostrar sus películas sino que también ha influido en mi elección el hecho de que sea un autor oriental, ya que esto nos puede ayudar a acercarnos a la forma de representación oriental que Artaud reivindicaba para el teatro occidental, por parecerle más puro y cercano al público de todo momento.

La obra de Kurosawa, por el hecho de pertenecer a la tradición oriental va a presentar muchos de los elementos que Artaud quería incluir en ese teatro nuevo que él proponía, y además responde a sus teorías en otros muchos sentidos.

Así, lo primero que podemos señalar es el uso de un espacio, una acción y un tiempo mítico, que es continuador de las lecciones de Alfred Jarry y también de las propuestas del 'teatro de la crueldad' de Artaud[34].

Un estudio pormenorizado de este autor nos mostraría un ejemplo claro de las teorías de Artaud, ya que en él encontramos la tradición oriental y el tratamiento de los mismos temas y de la misma forma que el teórico propone para el teatro occidental.

Kurosawa nos presenta temas universales recreados de forma novedosa. Todas sus películas –y éste es el paralelismo más claro con Artaud, que también proponía

[32] La referencia a *Los olvidados* me parece muy importante, tanto si tenemos en cuenta la influencia que ejerce sobre autores posteriores como Polanski (autor que se muestra próximo a las teorías de Artaud al declarar que «el arte [no es] sólo placer, el arte debe perturbar, mover conciencias, molestar un poco»), como por el valor que tiene en sí misma, ya que en esta película las caras más horrorosas tienen rostro humano.

[33] Esta afición de Buñuel por lo horrible, la búsqueda de la crueldad, de los aspectos extremos de la persona y del sentido trágico del ser humano no debemos aislarlas de las influencias de los pintores españoles como Goya, Ribera o Zurbarán, que también mostraron en sus obras la decadencia humana: la guerra, la enfermedad, la miseria…, y en las que la crueldad –al igual que en Buñuel– no es más que un símbolo de la confianza que depositan en el hombre.

[34] Artaud, 1938: 141.

volver a las ideas y a las obras clásicas y adaptarlas– están basadas en un conglomerado de entidades o ideas: amor, odio, locura, venganza... En todos sus films aparecen, de manera directa o indirecta, personajes en lucha consigo mismos que encarnan, de forma muy subrayada, los valores humanos: honor, coraje, afán de sacrificio... Un claro ejemplo de esto es *Ran* y *Trono de sangre*, ambas basadas en obras de Shakespeare y adaptadas a la realidad de Japón, *Rashomon* y *Los siete Samurais*.

Ran, tragedia clásica con la estructura de un cuento infantil, narra la historia de un rey que reparte su fortuna entre sus tres hijos. El primogénito se hace señor de todas las tierras, mientras que el menor, que es el más noble, es expulsado.

La crueldad y el odio en esta película se extralimita, no como algo real sino con un sentido representativo. Es la crueldad de un hombre hundido, que por sí mismo ha labrado su propia miseria. La irrealidad de una realidad aprehensora.

Aunque tanto *Rashomon* como *Trono de sangre* son un buen ejemplo de cine de la crueldad mi atención se va a fijar en *Los siete Samurais* porque creo que da más juego, ya que amalgama la asimilación de elementos de la estética occidental con la tradición japonesa.

Los siete Samurais es una película 'del oeste' japonesa, que llevó a John Sturgen a filmar *Los siete magníficos* y a Ingmar Bergman a filmar *El Manantial de la Doncella*, que mezcla en una sencilla trama pasos de comedia *slapstick* y una historia de amor.

Sin embargo, lo que nos lleva a hablar del film en este trabajo es el tratamiento de los personajes y los códigos por los que éstos se rigen. En esta obra se nos descubre una veta íntima de los personajes, es una escena épica a gran escala en la que un rígido código del honor dirige todas las esferas de la película.

El objetivo del samurai es ser 'libre del miedo', sobre todo del miedo a la muerte; esto les da el poder para servir totalmente al objetivo que se han impuesto: el 'deber' es la filosofía primera del samurai.

Tanto temáticamente como por la filosofía que domina el film podemos afirmar que esta película responde fielmente a las propuestas de Artaud: ya que el 'deber' que rige el destino de los Samurais se podría fácilmente relacionar con lo que Artaud denomina 'las fuerzas naturales, la intervención del azar, el magnetismo de la fatalidad'[35].

[35] Artaud 1938: 140.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUÍN GONZALEZ, Ángel, 1999, «CJC y el teatro de la crueldad», en *Extramundi y los papeles de Iria Flavia,* nº 17 (primavera 1999), pp. 93-118.

_____, 2001, «Filmicidad y teatralidad, aspectos comparados de la recepción espectacular», en *Lecturas: Imágenes,* Vigo, Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo, pp. 23-51.

ARISTÓTELES, *Poética*, 1974, Madrid, Gredos [Versión Trilingüe de Valentín García Yebra].

ARTAUD, Antonin, 1973, El cine, Madrid, Alianza.

_____, 1999[1948], *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Fundamentos

_____,.2001 [1938], El teatro y su doble, Madrid, Edhasa.

BAZIN, André, 1997, *El cine de la crueldad*, Bilbao, Ediciones Mensajero.

CARMONA, R., 1996, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

COMPANY, J. M.,1987, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra.

DERRIDA, Jacques,1971 [1967a], *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI.

DERRRDA, Jacques, 1972 [1967b] "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *Dos ensayos*, Barcelona, Anagrama.

GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J.,1995, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ GÓMEZ, X.,1999, *Teatro e surrealismo*, Santiago de Compostela, Laiovento.

GUBERN, Román,1999, *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.

Dimensión textual del cine y el teatro: puntos de encuentro

ANA MARÍA PÉREZ MARTÍNEZ
Universidad de Murcia

A Cándida Escolar Pastor,
quien tanto me quiso a cambio de nada.

Considerar la dimensión textual que poseen los géneros, en este caso el cinematográfico y el teatral, conduce nuestra mirada, al menos a modo introductorio, a uno de los postulados teóricos más lúcidos que hoy en día podemos rastrear en los anales literarios; nos referimos, claro esta, a don Umberto Eco y su *Lector in fabula*. Son muchas y variadas las definiciones que existen de texto, siendo la del italiano la que expondremos como introducción de nuestra reflexión; definición con la que defenderemos que tanto cine como teatro son, además de géneros, textos:

> […] el texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de "no dicho" o de "ya dicho", espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina presuposicional.
>
> (Eco 1981: 330, n. 39)

A modo de introducción, realizaremos un recorrido histórico por los orígenes de los estudios sobre el texto; orígenes que nos remontan a la década de los setenta, época en que se celebraron los congresos internacionales de Praga y Magdeburgo, donde nació una nueva disciplina bajo la denominación de *Lingüística textual*. Al desarrollo de esta disciplina naciente colaboraron autores de la talla de Van Dijk, con obras como *Texto y Contexto* o *La Ciencia del texto*, Coseriu, Weinrich, Petöfi, Antonio García Berrio o Tomás Albaladejo, quien consideró que la Lingüística textual: «[…] ha proporcionado a la Teoría Literaria la armazón metateórica necesaria para explicar la construcción del texto literario en sus diferentes secciones y niveles. » (Albaladejo 1993: 198, n. 175).

Resulta significativa la aportación de los autores anteriormente citados, quienes además de concebir el texto como la unidad total de comunicación oral o escrita, añadamos nosotros también audiovisual, establecieron las denominadas *tipologías textuales* de las que extraeremos la dialógica al estudiar el teatro y la narrativa, para desvelar la esencia del cine. En este sentido, sabemos que la narración hace referencia a un tipo de texto caracterizado por presentar hechos que en un tiempo y espacio determinados suceden a unos personajes. Precisamente, la naturaleza real o ficticia que puede poseer la historia ha llevado a diferentes estudiosos ha realizar clasificaciones del género tan dispares como aquella que lo considera un conjunto de relatos literarios donde encontramos desde cuentos o ensayos hasta novelas; otras, por el contrario, centran su atención en narraciones de carácter real, desprovistas de ficción, como biografías o crónicas; incluso hay quienes consideran como textos narrativos, aunque con peculiaridades específicas, el cómic y el cine. Dimensión narrativa de la narración cinematográfica que viene motivada por sus componentes, esto es, estructura, tiempo y espacio, narrador, personajes y discurso, comunes a todos los subgéneros anteriormente citados.

Este será el pre-texto del que surge nuestra reflexión, la tesis de la que partiremos y a la que regresaremos en forma de conclusión: cine y teatro son textos,

pues como iremos descubriendo, además de adaptarse a un tipo específico de esquema textual, poseen las propiedades de adecuación, coherencia y cohesión; pues ambos comunican, significan y transcurren.

Si al hablar de lingüística del texto lo hacíamos en términos de disciplina temprana, al centrarnos en la creación y composición del mismo hemos de acudir a la Retórica, sobre la que opinaba Lausberg lo siguiente:

> La Retórica entendida como arte o técnica consiste en la sistematización y explicitación del conjunto de instrucciones o reglas que permiten la construcción de una clase de discursos que son codificados para influir persuasivamente en el receptor.
>
> (Heinrich 1968: 3 vols. n. 32-33)

Al remontarnos a la época clásica de la mano de Cicerón, Quintiliano o Aristóteles, nos centraremos en una serie de principios que aplicaremos al teatro y al cine, no sin antes explicar sus caracteres específicos, comenzando por el teatro, por considerarlo (junto a la fotografía) el género inspirador del cine.

La dramática se une en la literatura a la lírica y a la narrativa para clasificar los textos literarios. Disposición triádica recogida en *L´arte Poetica* de Minturno durante en siglo XVI, heredada a su vez, de Platón y que nos ha llegado a través de *Tablas poéticas* del Licenciado Cascales. Buscando la especificidad del género encontramos, como principal dificultad, la no existencia de una definición clara ni precisa del mismo, por lo que creemos más adecuado recurrir a Kurt Spang y su obra *Géneros Literarios*, donde encontramos los rasgos característicos del texto con los que podremos estudiarlo independientemente de las variaciones que puede sufrir en su contacto con el tiempo.

Así nos dice el autor, que el drama se expresa a través del diálogo; un diálogo concebido por muchos como autónomo, performativo (aludiendo a la teoría de los actos de habla ideada por Austin y concretada por su discípulo aventajado, Searle). Spang habló de la *plurimedialidad* del texto aludiendo a la multiplicidad de códigos que operan en su seno; característica de la que se desprende la inseparabilidad, más adelante cuestionada, del texto y su representación, pues ambos, texto y espectáculo poseen ficción.

Es esta característica, la relación texto-espectáculo, la que nos conduce a uno de los debates eternos al estudiar el género teatral; al hablar de texto dramático y su representación, ¿lo hacemos como dos sistemas autónomos o más bien concebimos lo visual como mera traducción de lo textual?

Aristóteles por su parte estudia el espectáculo supeditado al texto dramático; creía que aquel era ajeno al arte porque al leer una obra de teatro existía la fuerza de la tragedia (sin actores). Los románticos, por el contrario, elevaron el ámbito de la representación porque creían que un drama bien representado sintetizaba lo épico y lo lírico (la esencia del arte).

Por nuestra parte nos detendremos en el estudio de ambas concepciones, en lo que Alexandrescu denominó *escándalo semiótico*. Comenzamos sin más a estudiar el teatro entendido como texto literario, para lo que recurrimos a los principios retóricos anteriormente citados; principios que Quintiliano expone de la siguiente manera: «Efectivamente, la razón de hablar, como han tratado muchísimos y los mayores autores, consta de cinco partes: invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación o acción (pues de ambos modos se dice)»

El texto dramático, como estructura (concepto propuesto por Aristóteles) responde a los principios retóricos mediante los que se pueden explicar los procedimientos o mecanismos que el dramaturgo ha llevado cabo para, finalmente, crear el texto en cuestión. Los procedimientos son: Inventio, entendida como la

operación semántica llevada a cabo por el dramaturgo. Dispositio, la cual, hace referencia a la estructuración del texto dramático en actos y estos a su vez en unidades mínimas significativas llamadas escenas. Al tiempo que se encarga de administrar el espacio de la obra mediante los personajes, quienes crean espacios, convirtiéndose así en elementos contextualizadores. Por último, llegamos a la Elocutio, operación retórica por la que se obtiene la construcción lingüística de lo elaborado previamente por el dramaturgo; es decir, la verbalización de la estructura semántica.

El texto dramático aparece articulado en personajes, un espacio (marcado como hemos anunciado por los personajes), y un tiempo que se materializará en el lenguaje. El lenguaje de una obra dramática está integrado por un "diálogo", que es el habla de los personajes, y por "acotaciones", que reproducen el habla directa del autor.

María del Carmen Bobes Naves en su obra *Semiología de la obra dramática* señala que el texto teatral se expresa de forma lineal, puesto que así lo impone el lector en el ejercicio de la lectura, todo ello motivado por el carácter acústico del lenguaje. El diálogo, además, posee doble codificación; pues existen tantas codificaciones como personajes ya que cada uno usa el lenguaje desde su competencia en cada intervención. También se produce una doble contextualización, puesto que todo personaje que participa en el discurso, al hacerlo, aporta su particular contexto junto a un marco de referencia propio. Así interpretaremos sus intervenciones a partir de dicho marco referencial. Los diálogos dramáticos poseen unidad asegurada por la existencia de un autor único, quien organiza las intervenciones de sus criaturas de acuerdo con la funcionalidad y con el carácter de estos orientándolos hacia el sentido general de la obra. Dicha unidad semántica está garantizada por la existencia de un receptor único en cada lectura.

En definitiva, si la Inventio comienza el proceso de elaboración textual con la obtención de la estructura de conjunto referencial, la llamada macroestructura o *estructura abstracta subyacente*, y la Dispositio lo continúa con la construcción de la *superestructura*, la Elocutio cierra el proceso al producir la superficie textual que, como significante global del texto dramático, llega al receptor.

Premisa de la que concluimos que los procedimientos retóricos tienen como finalidad la comunicación, por lo que no resulta inadecuado aludir al esquema comunicativo - literario en términos de autor - lector al hablar del texto, y de autor - director de escena - actor - espectador al hacerlo de la representación; ambos, cine y teatro, como decíamos, significan, transcurren, pero sobre todo, comunican.

Al aplicar el esquema comunicativo al texto dramático encontramos que el papel de Emisor lo desempeña el dramaturgo, quien como literato siente la necesidad estética de la creación. Éste escribirá un texto, el mensaje (configurado a partir del código lingüístico), que será leído por el lector de dicha composición. El proceso de comunicación será un éxito siempre que emisor y lector compartan el mismo código, y que confluyan dos condiciones básicas: una de ellas de naturaleza pragmática, nos referimos al principio de cooperación acuñado por Grice, por el cual dramaturgo y lector han de cumplir una serie de máximas para asegurar el éxito comunicativo; y otra, esta vez de origen teórico-literario, que hace referencia al pacto narrativo que orientado al teatro viene a ser la aceptabilidad por parte del lector del universo ficcional propuesto por el dramaturgo. El problema viene motivado por quienes, como Unamuno, afirmaban que: «[…] drama que no sea para ser representado, tampoco es para ser leído. » (Unamuno 1976: 150, n. 25)

Así nos adentramos en la descripción del teatro como representación; partiendo de consideraciones similares a la de Unamuno como la de Tomachevsky, quien afirmaba en su *Teoría de la literatura*, a propósito de los géneros que: «La literatura

dramática debe prestarse a la interpretación escénica: su característica fundamental es el destino al espectáculo teatral. » Opinión compartida por Anne Ubersfeld, quien sostiene que las obras de teatro no han sido compuestas para ser leídas y que no tienen sentido alguno si el espectador no está presente durante su representación. Pues, como afirmara Ortega y Gasset, el teatro no es un género literario, sino un género espectacular. De las anteriores aportaciones sobre el género dramático se deduce que tan teatro es el texto literario como lo es, efectivamente, el representado.

Llegados a este momento de nuestra exposición hemos de hacer ciertas matizaciones respecto a los procedimientos retóricos mencionados, ya que al hablar de texto representado los procesos de inventio, dispositio y elocutio, se amplían con los de memoria y actio. El procedimiento de Inventio realizado en un primer momento por el dramaturgo, puede verse matizado por una nueva lectura que generará un texto diferente (me refiero a la realizada por el director de escena). Aquí, por tanto, la figura del Emisor dramaturgo se amplía a la de director artístico hasta gestar mentalmente el texto espectacular al que se dará vida. Hemos de mencionar que en países como Alemania ya se pone en práctica la figura del llamado "dramaturgista", encargado de peinar el texto y prepararlo para facilitar la lectura al director de escena, quien tiene a su cargo demasiadas tareas. Dicho esto nos preguntamos ¿cómo se llega a la representación? Esta no es sino una interpretación más de la obra teatral realizada por el director de escena, pues el autor crea el texto para su lectura individual y éste realiza la representación para su *lectura pública*. Pero entre la representación y el espectador, completando así el proceso comunicativo, todavía existe un estrato de emisión más: el actor (otro de los emisores del espectáculo).

Si en el teatro entendido como texto hablábamos de las páginas de un libro como el canal que transporta el mensaje elaborado por el dramaturgo al lector, al estudiar el teatro como representación el mensaje se canaliza a través de la voz, los gestos del actor y el escenario, donde todo se vuelve significativo. Situados en el mensaje, entendido como polifonía informacional, hacemos nuestras las palabras de Tadeus Rouzan quien describió el teatro como conjunción de trece sistemas de signos: palabra, mímica, cinésica, proxémica, movimientos, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido, de los que más tarde hablaremos.

La Dispositio en la representación también consta de actos y escenas donde se ajustan el tiempo de la historia y el tiempo real de la representación, así como en el espacio los elementos escenográficos y escenotécnicos para crear ilusión espacial.

En terreno Elocutivo, procedimiento retórico por el que se construye el mensaje espectacular, vemos que si al estudiar el texto dramático encontrábamos el empleo de un solo código, el lingüístico, mostrando una alternancia entre diálogo y acotaciones, al estudiar su representación encontramos de igual manera un código lingüístico, caracterizado por la simultaneidad de diálogos y didascalias, junto a otros códigos de naturaleza no verbal ampliamente estudiados por Kowzan y De Marinis.

Kowzan, por su parte, destaca como códigos más importantes: el decorado, el sonido, vestuario y maquillaje, la luz y el cuerpo. Durante la fase de pre-producción los especialistas en montajes teatrales se encargan de realizar los decorados; así como el maestro de accesorios lo hace con los accesorios y el vestuario de los actores. En lo que respecta al sonido, referido a efectos como el viento, la lluvia, el trueno o ruidos de animales no sólo a la música, puede grabarse, si se desea, durante la fase de pre-producción. Por su parte, los diseñadores de vestuario se concentran principalmente en ropas y accesorios, aunque también pueden ocuparse de pelucas, máscaras y maquillaje.

El vestuario nos ofrece información sobre el personaje por lo que puede ocurrir que un determinado atuendo se convierta la seña de identidad asociada a un

determinado personaje, tal y como ocurría con personajes de la Commedia dell´arte, como polichinela o Arlequín. Era tanta la relación entre personaje y vestuario que se dan casos tan curiosos en los anales teatrales como el final de la Commedia dell´arte en el instante en que Ramón María del Valle-Inclán decide quitarle la máscara a Arlequín en *La Marquesa Rosalinda.* La luz, como código, posee grandes dosis de expresividad y simbolismo. Uno de los estudiosos más reconocidos al respecto es Adolphe Appia quien estudió las relaciones entre actor, espacio y luz, como elementos que pueden cambiar la concepción dramática. La luz, según el estudioso, jugando con la intensidad y el color, puede crear infinitos universos posibles; incluso es capaz de reflejar la amistad, amor u odio que une a los personajes. Por último encontramos el cuerpo, entendido como soporte de la acción dialogada.

Estudiados los procedimientos comunes al texto literario pasamos a los de Memoria y Actio, como específicos de todo espectáculo. Entendemos por Memoria el procedimiento mediante el cual el actor retiene los diálogos que pertenecen al personaje que encarnará. La actio, por su parte, es la última de las operaciones que nos conducirá al momento último de la representación. De esta manera afirmaba Cicerón en su tratado *De Inventione* que la actio es el gobierno de la voz y el cuerpo a partir de la dignidad de las palabras.

De lo estudiado inferimos que son muchos los puntos de encuentro entre texto dramático y espectáculo, tanto que parten del mismo proceso comunicativo - literario, ampliado en el caso de la representación. Así, antes de centrarnos en el cine concluimos que teatro destinado a ser leído o representado es un texto, tal y como lo entendía el autor de *El nombre de la rosa*.

El 28 de diciembre del año 1895 Louis y Auguste Lumière escribieron la que sería, años más tarde, primera página de la historia del cine, entendiendo por el mismo la proyección de imágenes en movimiento. Dicha grabación, unos obreros a su salida del trabajo, motivó un sinfín de opiniones que oscilaban en considerarlo como entretenimiento intelectual y científico o como un hecho social. El protagonismo que en esta primera experiencia cinematográfica tuvo el pueblo, hizo que este arte se entendiese, según palabras de Jean Jaurés, como el *teatro del proletariado*. En nuestro país el estilo documental empleado por los hermanos Lumière creó escuela produciéndose así grabaciones como la que tuvo lugar en Zaragoza en 1897, de la mano de Eduardo Jimeno, a la salida de misa de doce de la iglesia del Pilar.

Como era de esperar, salvo honrosas excepciones, la mayoría de intelectuales se opusieron al invento, defendiendo al teatro y a la novela, y negando la dimensión artística del cine. Así, Miguel de Unamuno destacado detractor del mismo, al igual que Antonio Machado, decía que el término película significaba pelleja, intentando con ello ridiculizarlo y desprestigiarlo. Por el contrario, autores como Valle-Inclán o Manuel Machado defendieron el género en cuestión hasta el punto de que aplicaban el sentido del ritmo y el montaje cinematográfico a muchas de sus creaciones literarias.

El cine es principalmente un testigo del mundo, característica que comparte con el teatro aunque en desigual medida. Como medio de comunicación de masas juega un papel importante en nuestra sociedad, por ello entraría en la consideración de autores de la talla de Alain Touraine al afirmar que el poder hoy es comunicación más que acción; junto al catedrático italiano de semiología Paolo Fabri, quien confirmó que los mass media son tan importantes que han llegado, incluso, a enseñarnos la forma en que hemos de comportarnos.

Dada su relevancia son muchos los autores que han estudiado el denominado "séptimo arte", entre los que destacamos, como no podía ser de otro modo, a Rudolf Arnheim, quien en su obra *El cine como arte* defendió la autonomía de las imágenes

respecto de la forma; a Walter Benjamin y su reflexión sobre el público cinematográfico, al que tildó de distraído; junto a Roman Jakobson o Metz.

La defensa de la dimensión textual del cine inscrito en la tipología narrativa, al igual que hicimos con el teatro, será el eje del que partiremos al describirlo, estudiando los elementos que lo integran en cada uno de los mecanismos retóricos de construcción textual y, por extensión, en el esquema comunicativo - audiovisual; para lo que recurriremos al capítulo *El análisis de la narración* de *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti y Federico de Chio, donde se explica la citada dimensión narrativa de la narración cinematográfica.

Al defender el cine como texto audiovisual recordamos la distinción realizada por Van Dijk entre texto literario, donde situaríamos al teatro, y texto natural, donde encontramos el cine. Los audiovisuales se caracterizan por el movimiento y por la incorporación del sonido y el lenguaje hablado a las posibilidades expresivas de la imagen; así incorporan una amplia gama de recursos significativos que iremos incluyendo en cada uno de los mecanismos retóricos: movimientos de la cámara, objetivos, enfoque, efectos de sonido, música o voces entre otros.

En relación con los citados mecanismos retóricos de composición textual comenzaremos analizando la Inventio; al hacerlo vemos como, si en el teatro la entendíamos como la configuración intelectual del texto dramático, así como la visión particular del mismo que muestra el director de escena al representarla; en el cine este mecanismo de composición textual hace referencia al *guión*, texto peculiar que tiene como finalidad contar historias y crear imágenes, al tiempo que debe tener claridad expresiva y dramática, pues contiene los diálogos de los actores. En este sentido afirma Linda Seger en *Cómo llegar a ser un guionista excelente* que «[…] un buen guión parte de un punto de vista original; que aporta alguna luz sobre la complejidad del ser humano y conecta con las esperanzas y conflictos del espectador. » Un buen guión, en opinión de la estudiosa, será aquel en que convivan como un todo situaciones, personajes e imágenes como lo es el empleado por Almodóvar en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; ha de crear metáforas visuales, sentencia que nos arrastra a *El cartero y Pablo Neruda* donde un personaje afirma: «El mundo entero es una metáfora de algo más.». Por último, ha de sorprender por el tratamiento de la historia, como en efecto nos sorprendieron Hitchcock en *Vértigo* o S. Kubrick con el genial desorden de *Atraco perfecto*. El guión, a su vez, se compone de un argumento, un tratamiento, que es un segundo texto en el que se amplían los apuntes del argumento y el preguión. De este modo el guionista se convierte en escritor, en el caso de ser el autor de dicho guión, y en reescritor si adapta una obra dramática para llevarla a la gran pantalla, caso que será objeto de nuestra reflexión. El guionista puede también confluir con otro de los emisores del cine, el director cinematográfico, tal es el caso de la desaparecida Pilar Miró, el citado Pedro Almodóvar o Icíar Bollain.

En terrenos de la Dispositio encontramos tres elementos de suma importancia al hablar de este género; el encuadre, los objetivos y el montaje. Por encuadre entendemos el resultado de una serie de elecciones relativas a los elementos prefílmicos, esto es escenario y actores, o las distintas maneras en que pueden expresarse cinematográficamente los anteriores elementos. En él, a su vez, distinguimos el campo de la filmación (la porción de espacio encuadrado) del plano de la filmación (con relación a la proporción según la que se encuadra la figura humana); en este sentido quién no recuerda los planos de *Memorias de África* o de *El paciente inglés*. El valor expresivo de las características del encuadre dependen del contexto, según el cual la imagen puede tener un carácter objetivo o subjetivo. Los objetivos pueden producir distintos resultados en lo que se refiere al espacio y a las relaciones entre figura y fondo,

ya que pueden ser cortos, situando al personaje en el fondo y alargando el espacio, o largos, achatando la perspectiva.

Por último encontramos el montaje, conjunto de yuxtaposiciones y combinaciones de planos, considerado el causante de que el espectador perciba una unidad de lugar y de continuidad resultado de una serie de procedimientos desarrollados en una mesa. Todo montaje consta de dos operaciones contextuales; selección y combinación (lo que comúnmente se ha denominado cortar y pegar). Otra de sus al texto fílmico es el ritmo, efecto producido por el conjunto de operaciones relativas al montaje, esencial en el cine mudo y en el de acción.

De unos años acá ha crecido el interés por el lenguaje *cinematográfico*, ampliamente estudiado por Roman Jakobson quien encontró en él la función poética debido al extrañamiento que éste provoca en el espectador. Así pasamos a hablar de la Elocutio, donde como hacíamos con la representación teatral hemos de distinguir dos tipos de lenguajes: uno de carácter verbal, resultado de adaptar el texto dramático al guión, y otros de naturaleza no verbal donde encontramos los movimientos de la cámara, la fotografía, la iluminación y el color, los trucos y efectos especiales, (matización realizada por Farassino quien creía que el truco es aquello producido por el efecto especial), así como el lenguaje musical a través del llamado "montaje sonoro"; con el que vemos que no es sólo imagen lo que percibe el espectador. En una película, como en un escenario, todo adquiere intensidad: los ruidos, los diálogos, el predominio de un sonido sobre otro, la intensidad y duración de los silencios, por citar los más significativos. Una vez configurado el mensaje, este será enviado a su destinatario a través de un canal, en este caso el llamado soporte de la imagen donde tenemos que distinguir entre soporte de conservación de la información, nos referimos a la película, y soporte de exhibición del espectáculo haciendo referencia a la pantalla.

Explicado ya el procedimiento de la Elocutio nos encaminamos hacia los de Memoria y Actio, mecanismos que hacen referencia al personaje (último de los niveles de emisión del texto audiovisual), con características similares a las del personaje teatral, aunque con mayor proyección, pues el cine se inserta incluso en otros medios como la televisión. Cuestión no exenta de polémica sobre la que se ha afirmado que «ver *Lawrence de Arabia* en la pequeña pantalla es como oír la *Novena Sinfonía* de Beethoven por teléfono.»

En este momento al aproximarnos al final de nuestra reflexión trataremos de explicar, grosso modo, las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales por constituir el mejor ejemplo de la relación que mantienen cine y teatro. En la adaptación el guionista tiene la opción de respetar el texto, suprimir parte del mismo, condensarlo o, por el contrario, traicionarlo. Como ejemplo de una magnífica adaptación proponemos la realizada por Pilar Miró en *El perro del hortelano*, en la que respetando el texto y el ritmo propuesto por Lope logró una inmejorable ambientación. Por otra parte existen directores reconocidos por adaptar las obras dramáticas de un determinado dramaturgo, tal es el caso de Kennegh Branagh y las obras de William Shakespeare. Adaptaciones entre las que se encuentran *Hamlet* realizada en 1996; *Othello*, dirigida por Oliver Parker en 1995 y protagonizada por Branagh; *Enrique V,* de 1989; aunque la más reconocida de todas fue la adaptación realizada en el año 1993 de *Mucho ruido y pocas nueces*.

El cine español cuenta con adaptaciones tan brillantes entre las que destacamos las de Mario Camus a *Luces de Bohemia* o *La casa de Bernarda Alba*; *Las bicicletas son para el verano*, escrita y dirigida por Fernando Fernán Gómez o el experimento realizado por el catalán Ventura Pons en *Actrices*.

Llegamos, ahora sí, al final de nuestra reflexión esperando haber aportado luz a este juego de luces y sombras que constituye la relación entre cine y teatro, haber demostrado que ambos son textos, tal y como magistralmente afirmara Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*: «[…] la vida es el *texto* externo, la retama ardiendo al borde del camino donde Dios da sus ultimas voces.»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, J.M., 1989, *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*. Madrid, Facultad de CC.II. Universidad Complutense.

ALBALADEJO, Tomás, 1993, *Retórica*. Madrid, Síntesis.

AYALA, F., 1996, «El escritor en el cine», *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid, Cátedra.

BOLLAÍN, Icíar, 1993, *Hola, estás sola?* Madrid, Planeta [Guión original de la película].

BOOTH, W., 1978, *La retórica de la ficción*. Barcelona, Antoni Bosch.

CASSETTI Y DI CHIO, 1998, *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

COMPANY, J.M., 1987, *El trazo de la letra en el imagen. Texto literario y texto fílmico.* Madrid, Cátedra.

ECO, Umberto, 1981, *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.

GAUDREAULT, A., 1995, *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós.

GERULD, H.M., 1981, *Los escritores en el cine*. Madrid, Fundamentos.

LAUSBERG, Heinrich, 1966-1968, *Manual de Retórica literaria*. Madrid, Gredos.

SEGER, Linda, 2001, *Cómo llegar a ser un guionista excelente*. Madrid, Rialp.

TALENS, J., 1995, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra.

UTRERA, R., 1987, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar.

VAN DIJK, T., 1995, *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra.

Siguiente >>

Ser Dios: ¿intento fallido?

ISABEL JEREZ MARTÍNEZ Y EDUARDO ENCABO FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia

PREÁMBULO

En el trabajo que presentamos trataremos de inferir la relación existente entre el teatro mitológico griego y el cine. Para ello, en el punto uno introducimos la figura del artista TADEUSZ KANTOR, creador polaco que con su obra nos muestra el hecho de la vida artificial y de las criaturas, homúnculus, que vemos en Frankenstein y que continúan apareciendo en la escena contemporánea. Seguiremos nuestra exposición (punto dos) mencionando brevemente los mitos que han sido llevados al teatro y posteriormente al cine. A continuación (punto tres) ahondaremos en el mito prometeico a través de Esquilo y la tragedia para llegar a hablar de la novela de Mary Shelley y de la influencia de su experiencia vital para la creación de Frankenstein. Los resultados de la comparación entre la Literatura y sus dos plasmaciones cinematográficas, son mostrados en el punto cuatro en forma de cuadro. En el siguiente punto, presentamos, a través de las palabras de Esquilo, la relación existente entre la figura mítica de Prometeo y el personaje novelesco y cinematográfico Frankenstein. Terminaremos mostrando nuestras conclusiones y exponiendo a modo de dialéctica entre filósofos de diferentes épocas (Aróstegui 1977), las cuestiones que subyacen de este trabajo en torno al deísmo y la filantropía.

1. TADEUSZ KANTOR. EL TEATRO Y SUS HOMÚNCULUS; REALIDAD CONTEMPORÁNEA

Artista en el más amplio sentido de la palabra, creador vanguardista influenciado por el surrealismo y el arte informal, muestra en toda su trayectoria vital tanto en sus montajes, happenings y pinturas, la mística romántica de los maniquíes y la creación artificial del ser humano. Al observar su obra podemos encontrar influencias de la estética neogótica plasmada en el film de Frankenstein o decir más bien, que los cuestionamientos de la Grecia Clásica o del Romanticismo y la Ilustración aparecen reflejados en sus trabajos.

En sus escritos habla de la realidad artística contemporánea y hace alusión a pensamientos y hechos que observaremos en el transcurso de estas páginas.

En el camino, seguro en apariencia, que tomó el hombre del Racionalismo, surgen de las tinieblas de forma repentina, cada vez más numerosos, los dobles, los maniquíes, los autómatas, los homúnculus; criaturas elaboradas artificialmente que desplazan la obra de la Naturaleza y que llevan en sí todas las humillaciones, todas las ilusiones humanas, la muerte, el horror y el espanto. Surge la creencia en la fuerza desconocida del movimiento mecánico, la pasión maníaca por descubrir un mecanismo que supere en perfección e inexorabilidad al organismo humano sometido a debilidades. Todo ello, rodeado además del halo demoníaco en los límites de la charlatanería de las prácticas ilegales de la magia, del delito y de la pesadilla. Fue la Criatura Artificial.

Al mismo tiempo, esta tendencia venía a significar la pérdida de la confianza en la Naturaleza y en la esfera de la actividad del ser humano directamente relacionada con ella. De forma paradójica, este intento, extremadamente romántico y diabólico de arrebatar a la naturaleza su derecho a la creación, condujo al movimiento Racionalista, cada vez más independiente y peligrosamente alejado de la naturaleza, así cono al "mundo sin objetos materialista" al Constructivismo, al Funcionalismo, al Maquinismo, a la abstracción, hasta llegar al visualismo purista que reconocería sólo la "presencia física" de la obra de arte.

Y hago mía esta arriesgada hipótesis sobre el nacimiento de la era de la técnica y del cientifismo, no muy honorable por cierto, y lo hago con plena consciencia y satisfacción. (Kantor 2002)

2. RELACIÓN DEL TEATRO GRIEGO CON EL CINE Y VICEVERSA

Son muchos los mitos que han tenido su repercusión literaria y que posteriormente, por la universalidad de sus temas, han sido llevados al cine.

De toda la serie de personajes mitológicos que aparecen en el teatro y que han tenido influencia en la cultura actual, podríamos destacar a Fedra *la brillante*, precursora junto a Dido y Eco de todas las Ofelias que se suicidaron en el Romanticismo víctimas de la desesperación. También a Apolo o Pigmalión, que logró dar vida a la materia inerte de la que estaba enamorado. No podríamos pasar por alto a Dioniso, antagonista del dios solar, del dios de lo Bello, padre de la tragedia y fundamento en los trabajos de Nietzsche, quien en alguna ocasión se proclamó a sí mismo *el último discípulo del filósofo Dionisos*. Sus penalidades y apoteosis sirvieron de inspiración para los autores descendientes del ditirambo que reconocieron a este personaje mítico como el dios del teatro.

Medea, símbolo de las desdichas domésticas, es mostrada como asesina de sus hijos y es símbolo junto a Jasón de una oposición entre valores que encontraremos reflejada en el teatro de Calderón.

Adentrándonos en épocas más cercanas encontramos que el desarrollo de las teorías Psicoanalistas Freudianas tienen su noción fundamental en Edipo y su equivalente femenino aparece en Jung, encargado de acuñar la expresión complejo de Electra (1913). Como dato anecdótico podríamos añadir que la Electra de Hugo Von Hofmannsthal (1903), de la que Strauss hizo la adaptación musical, está inspirada en la lectura Nietzscheana de Grecia.

Como vemos, el teatro mitológico ha sido fuente de creación para la cultura occidental, y en la actualidad continúa vigente en muestras plásticas, en la tecnología y en el joven arte que es el cine. Pero también influyó en la religión, como encontramos en Orfeo, punto de inflexión del paganismo al cristianismo monoteísta. Su principal preocupación fue la salvación del alma por el amor, la bajada a los infiernos que retomaría Dante en su Divina Comedia.

También puede darse la situación inversa, es decir, que un mito o personaje sin apenas repercusión tome fuerza y voz a través del cine, como observamos con Macisto, hijo del rey de Tebas conocido por su fuerza descomunal y confundido en ocasiones con Hércules.

Estos personajes que encontramos en el teatro griego, aparecen en la gran pantalla. Por ello, encontramos dos versiones de Edipo Rey basadas en la obra de Sófocles (425 a. c), la visión lírica de Pier Paolo Pasolini (que también filmó en 1969 *Medea*, contando para ello con María Callas) y la de Philip Saville, *El rey Edipo*.

Sófocles sirvió también a Michael Cacoyannis (1961) para su Electra. Sobre Orfeo encontramos dos películas de Jean Cocteau, una de 1949 y otra posterior *Le testament d'Orphée*. Versiones más modernas que actualizan la historia son visibles en Camus *El Orfeo negro* que sitúa la escena en pleno Carnaval de Río o *Parking*, de Jacque Deney, en donde la muerte de Eurídice es causada por una sobredosis.

Por otra parte, Audrey Hepburn y Rex Harrison recrean en My Fair Lady (1964) el mito de Pigmalión en una representación contemporánea dirigida por Georges Cukor.

El Macisto cinematográfico fue una invención plena del realizador italiano Giovanni Pastrone. Protagonista de toda una serie de aventuras fantásticas y

pseudomitológicas, lo encontramos en Cabiria (1913), así como en *Puños de hierro* de Giacomo Gentilomo (1961) o *Macisto al inferno* de Ricardo Freda (1962).

3. ESQUILO, LA TRAGEDIA. SHELLEY, EXPERIENCIA AUTOBIOGRÁFICA EN LA CREACIÓN DE FRANKENSTEIN

Corresponde a Prometeo el protagonismo de nuestras disertaciones, y para ello tomamos la obra de Esquilo *Prometeo encadenado*. Expondremos a continuación la importancia del teatro griego para la gestación literaria de la mitología ancestral que tendrá repercusiones en la inspiración narrativa de autoras como Mary Shelley quien a su vez nos muestra en su obra Frankenstein, cómo son influyentes las experiencias que el sujeto vive para toda creación.

En la Atenas de los siglos VI y V a. c se celebraban ritos en honor a Dionisos. Estas primitivas ceremonias rituales irían luego evolucionando hacia un nuevo arte, el teatro, constituyendo uno de los grandes logros culturales de los griegos. La tragedia había tenido su origen en el ditirambo, danza que se realizaba en honor al dios de la fertilidad y el vino.

El Coro es la clave para comprender la función del teatro en la antigua Atenas por su significación histórica y social. Es el elemento más antiguo de la tragedia representada, voz conservadora de la comunidad por medio de la cual las acciones individuales de los personajes eran juzgadas. Esto es visible en la obra de Esquilo que hemos tomado para desarrollar la comparación entre Prometeo y Frankenstein.

Habría sido de Tespis (o de Frínico, su sucesor) la idea de destacar a uno de los intérpretes del resto del coro, creando así la necesidad del diálogo dramático. Surgía así la forma teatral que denominamos tragedia. Se remonta a este hecho el que aparezcan actores principales y secundarios en el cine. Éstos, al igual que los atletas, tenían que entrenarse, y aunque la acústica de los antiguos teatros era buena, la voz del actor debía ser fuerte para ser oída por el exigente público ateniense.

Utilizaban coturnos (calzado con plataforma gruesa), una túnica convencional y una gran máscara que incluía en su parte superior una peluca muy elaborada. Quién ante estos comentarios no recuerda la imagen de Boris Karloff en la versión de James Whale (1931) *El Doctor Frankenstein*, donde la estética podría ser una variación de esta indumentaria utilizada ya en la antigüedad. Las inmensas botas, la máscara y el esfuerzo torpe de esa criatura incomprendida capaz de hacer al hombre cuestionarse las preguntas básicas de los filósofos de todos los tiempos (Oliva y Torres 1990).

Dentro del género trágico encontramos a Esquilo (525-456 a. c), el más religioso de los dramaturgos griegos, aunque esto no impide que cuestione en sus obras los dictámenes de los dioses. Discutiblemente, opina el autor del *Prometeo encadenado* que la creencia en el Olimpo y su corte divina debe ser mantenida ya que es el único medio de exculpar a los humanos de su acción impía. Así lo demuestra su obra.

De la trilogía que Esquilo consagró al mito de Prometeo (*Prometeida*) sólo nos ha llegado la obra citada y algunos fragmentos breves de la segunda *La liberación de Prometeo*. En ellas vemos al héroe bienhechor y filantrópico alzarse valientemente contra un tirano malvado, el Dios de los dioses, Zeus. «Me he concitado la aversión de todos los dioses que tienen acceso al palacio de Zeus por mi amor excesivo a los mortales» (Esquilo 1986: 547).

Zeus privó a los hombres y Prometeo decidió robarle el fuego para traerlo a la tierra. La venganza de Zeus fue doble, envió a los hombres a Pandora y para Prometeo imaginó un suplicio muy especial. Encadenado a un monte, un águila, día tras día le devoraba el hígado, que se regeneraba para volver a servir de pasto a la rapaz.

Muchas obras románticas rinden homenaje a esta figura, bien como artista o genio incomprendido, como el Prometeo de Byron (1816), o bien como ser dañino y culpable. De este modo, la famosa obra de Mary W. Shelley *Frankenstein* (1818) tiene como título alternativo El Moderno Prometeo, recordando así la dimensión creadora de la figura mítica. Con el Romanticismo se opera, por tanto, una rehabilitación de las figuras de los grandes transgresores como Satán o Caín, que representan la rebelión contra Dios, llámese este Júpiter o Alá, frente a los primeros escritores cristianos como San Agustín (354-430) o Tertuliano (155-220) que toman esta figura como una prefiguración de Cristo redentor, revelado y crucificado. Mary Shelley escribió con 18 años la novela Frankenstein con la que se inicia el género, que posteriormente sería explotado por el cine y sus posibilidades creadoras, de la ciencia-ficción. Creó a la criatura desde la pura libertad de su imaginación y circunstancias, aunque investigaciones recientes afirman que el modelo inspirador de Mary pudo ser el doctor Lind y sus experimentos con descargas eléctricas en animales.

Otra interpretación o hecho a tener en cuenta sería la experiencia vital y subconsciente de la joven a la que podríamos denominar la madre de la criatura no sólo porque fuera ella la que la creó en su mente sino porque determinados acontecimientos de su vida pudieron tener relevancia en la conformación de la obra. Desde su publicación anónima en 1818 todo tipo de comentarios se sucedieron. La primera edición constaba de tres finos volúmenes y narraba la historia de un científico inconformista que logra dar vida a un ser artificial partiendo de estructuras corporales inertes para después abandonarlo a su suerte. Este ser *arrojado al mundo*, como dirían los existencialistas, escapa de las manos de su padre-creador que una vez vivo lo repudia e incansablemente busca la destrucción del científico que le insufló la vida para hacerle sentir en sus carnes todo el dolor que él vivenciaba: busca insaciablemente dar fin al que le dio comienzo a su existir errante.

En un principio se creyó que había sido escrito por el marido de la joven, Percy Bysshe Shelley, ya que el texto estaba dedicado al famoso filósofo Willian Godwin, yerno del poeta. Cuando apareció la segunda edición se supo con sorpresa que la obra era de la joven esposa de éste, la novia adolescente, la madre proscrita de Frankenstein para toda la historia primero literaria y después fílmica. El nombre de Mary Wollstonecraft Shelley se convertiría en sinónimo de formas tecnológicas de reproducción humana. Su nacimiento en 1797 llevaría a la tumba a su madre, precursora del feminismo y escritora de ideas revolucionarias para la mujer; Mary Wollstonecraft Godwin, reivindicadora de derechos cuyo fallecimiento permanecería en la memoria inconsciente de su bebé al que apenas si pudo conocer diez días. La niña vivió y creció en un ambiente severo junto a su padre, que la obligó a realizar tareas intelectuales que no se ajustaban a la edad de la joven y que la hicieron madurar antes de tiempo.

A los 16 años de edad, Mary huyó con el poeta Shelley tras la muerte por ahogamiento de la esposa de éste. Al poco tiempo quedó embarazada, pero el parto prematuro hizo que perdiera a su bebé, suceso que marcaría nuevamente el carácter de la adolescente y la harían desarrollar un sentido de lo fantástico que tiempo después le llevaría a parir a su criatura: Frankenstein. En su diario podemos leer: *Sueño que mi bebé vuelve a la vida nuevamente; que sólo tenía frío, que lo cobijo, que lo coloco frente al fuego y vive. Despierto y no está...*

Durante un verano lluvioso, los Shelley viajarían a una villa situada en los límites de Ginebra. Allí coincidirían con Lord Byron y el médico John Polidori. Solía el grupo reunirse a altas horas de la noche para disertar y fantasear. En una de sus charlas surgió la idea de que la electricidad era la base de la vida. Cabría decir que en aquella época, en los debates científicos siempre se hacía mención al Galvanismo (la acción de

las corrientes eléctricas en el organismo humano). A su vez es sabido que Percy llamaba *prometea* a la tesis de Franklin que proponía aprovechar positivamente la electricidad. La posibilidad de que un cuerpo inerte fuera reanimado era discutida por el grupo de amigos, así como la lectura de los textos alemanes *Fantasmagoriana* en donde se trataba el tema, entre otros de la muerte prematura, tormento de la joven.

Mary, Percy, Byron y Polidori pertenecen a ese sector y esa época de jóvenes románticos luchadores de esa tiranía Racionalista que también compartió el movimiento Gótico, al que admiraban. Fue Lord Byron el propulsor de la apuesta literaria: cada uno debía escribir una historia de fantasmas. Curiosamente, Mary y Polidori fueron los que más respeto mostraron ante la propuesta. Curiosamente sus escritos fueron los únicos que merecieron el reconocimiento literario tiempo después e incluso hoy en día. Byron, que ridiculizaba con su soberbia a las jóvenes promesas jamás terminó su historia. Percy escribiría algún fragmento, pero también desechó la tarea.

Mientras tanto Mary gestaría Frankenstein y Polidori *El vampiro* (1819), inspiración dramática para muchos autores posteriores; inspiración musical operística y prototipo del vampiro romántico tomado, cómo no, por el nuevo arte, el cine. Una noche, mientras dormía tuvo la muchacha un sueño, principio factual de aquello que pariría para la eternidad, Así lo narra: *Mi imaginación, espontánea poseída, me guió, dando a las imágenes sucesivas que crecían en mi mente una viveza más allá de las fronteras usuales del sueño. Y vi (con los ojos cerrados, pero con aguda visión mental) al estudiante pálido de artes profanas hincado al lado de la cosa que había unido. Vi el odioso fantasma de un hombre alargado y, entonces, por obra de algunos poderosos motores, mostró signos de vida y movimientos torpes, movimientos semivivos...*

La novela tendría una estructura en cajas chinas compuesta por tres narraciones concéntricas. En la primera Robert Walton cuenta en sus cartas a su hermana su viaje hacia las tierras inhóspitas del Polo. Dentro de una de esas cartas encontraríamos la segunda narración en donde Víctor Frankenstein narra al capitán Walton los sucesos vivenciados y su historia con el ser al que dio aliento y forma, la tercera narración: la creación de Frankenstein. Víctor Frankenstein aparece como el Moderno Prometeo, padre de una criatura sin nombre, sin rumbo, carente de afectividad en su alumbramiento y portador de la piedra de la culpa, peso difícilmente soportable.

Es curioso el hecho de que el mencionado como *engendro,* el *horrendo huésped* nacido de la materia vacía del espíritu, va adquiriendo la *categoría* de ser humano a medida que va desarrollando su lenguaje, piedra angular de toda comunicación con el entorno, con la vida que le ha sido otorgada sin otra finalidad que el mero existir. La soledad del inocente, la carencia de sensibilidad y belleza, el desprecio que suscita con su sola presencia convierten a Frankenstein, el llamado *ser demoníaco*, en un ser brutal, carente de referencias morales y quizá, incapaz de discernir con humanidad, con la humanidad que se espera que actuemos los hombres.

4. CUADRO DIFERENCIADOR ENTRE LITERATURA Y SUS PLASMACIONES CINEMATOGRÁFICAS

EL DR. FRANKENSTEIN (1931) (Molina 1985)	FRANKENSTEIN (Mary W. Shelley)	MARY SHELLEY´S FRANKENSTEIN (1994)
Ni truculencias ni salpicaduras de sangre; la cámara jamás se recrea en las escenas de violencia, en lugar de mostrarla la insinúa.	Mayor énfasis en la descripción del pensamiento, proyectos. Escenas más recatadas en cuanto a la acción.	Importancia a las escenas de acción que buscan despertar sensaciones en los espectadores.

El monstruo, cuya contumaz maldad es únicamente imputable al cerebro criminal que por error le suministran. (Idea del realizador Robert Florey)	Idealización de la expresión de los personajes, incluso de la criatura que cuando no ha aprendido a hablar apenas, su modo de comunicarse es poético. Se incluyen poemas para subrayar el efecto eidético.	Realismo en la expresión.
Desaparece la dialéctica criatura-creador y en lugar de perseguirle y golpearle mortalmente en lo más íntimo (hermano pequeño, prometida, mejor amigo) se limita a perpetrar inmediatamente dos asesinatos (jorobado que le tortura, lo casual; niña María- directamente tomado del Golem- y fuente de controversias que obligaron a cortar finalmente el plano en que Karloff la arrojaba al lago. Se convierte en un vulgar asesino a quien el pueblo lincha mediante el fuego, elemento primordial que Whale utiliza profusamente como metáfora del conocimiento, pero también del poder y de la destrucción.	Utilización de la primera persona. Conocemos los hechos según los narran los personajes y este orden no es totalmente cronológico.	Tercera persona que provoca una alteración de la línea temporal de los acontecimientos. La historia es un flashback contado por Frankenstein en donde los hechos se sucedan dentro de un orden cronológico normal.
A falta de un enfoque tan complejo y sugerente como el del libro, la película acertó a materializar y suministrar una sólida corporeidad al monstruo, al fascinante mito proteico.	La recreación de algunas escenas (noche de bodas) y personajes (Elisabeth) llevan un tratamiento moderado consecuente con la narración de un libro del siglo XIX.	Introducción de elementos o hechos comunes en nuestros días e inimaginables en la época de Shelley. Mayor relevancia a la historia de amor entre Víctor Frankenstein y Elisabeth (pasión explícita).
	El personaje de Elisabeth es pasivo tanto en su actitud como en su personalidad. Papel menos relevante.	Personaje emprendedor. No aparece como "sufrida damisela" romántica sino como una heroína más activa acorde con la ideología de los 90.

5. FICHAS TÉCNICAS DE LOS FILMS DE FRANKENSTEIN

EL DOCTOR FRANKENSTEIN.
Título original: Frankenstein.
Fecha de producción:1931
Dirección: James Whale.
Productor: Carl Laammle Jr. Para la Universal.
Guión: Garret Fort y Francis Edward Faragogh, basado en la novela de Mary W. Shelley.
Fotografía: Arthur Edeson.
Música:David Brockman.
Montaje: Clarance Kolster
Decorados: Charles Hall y Herman Rosse (Neoexpresionismo; Metrópolis: Otto Hunte y Erich Kettelhut)
Maquillaje: JackPierce (Inspirado en el del autómata animado del film expresionista alemán "El Golem") (Jerez Martínez 2002)
Duración: 67 min.
Blanco y negro.
Intérpretes: Colin Clive; Boris Karloff, Mae Clarke; John boles, Edward Van Sloan, Dwight Frye, Freder Kerr.

FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY
Título original: Mary Shelley´s Frankenstein
Estudio: Columbia
Año de producción: 1994
Intérpretes: Aidan Quinn, Helena Bonham Carter, Hugh Bbonneville, Ian Holm, John Cleese, Kenneth Branagh, Robert De Niro.
Director: Kenneth Branagh.
Productor: Francis Ford Coppola
Categoría: Terror
Duración: 123 min.

6. RELACIÓN ENTRE PROMETEO Y FRANKENSTEIN

El nexo es evidente incluso para la propia Mary, que matizó el título de su obra: Frankenstein o el Moderno Prometeo. Nos basamos en el texto de Esquilo y frases de sus personajes para establecer nuestra unión. Encontramos diálogos, párrafos inclusive que bien podrían haber sido dichos por los personajes de la novela. Ambos se cuestionan el Tiempo como abstracción acechante, la humana temporalidad en cuyos límites espera la muerte. Todo un desafío.

Prometeo ayuda a Zeus a derrotar a Cronos mientras que Víctor Frankenstein muestra rebeldía ante el fallecimiento de su madre al dar a luz. La lucha común es continua, pues también desafiarán al Dios de los dioses, Zeus, señor del cielo y la Naturaleza. En el caso concreto de Prometeo, entregando el fuego a los hombres del mismo modo que Víctor creará de la nada un monstruo enfrentándose con su acto a los límites naturales determinados.

Según expone Roman Gubern (2000), la novelista, al crear a Frankenstein estuvo influenciada por personajes como Adán, Satanás o Prometeo. Sin embargo, pese a tener una línea de acción común, también poseen características opuestas. A pesar de esa primera fase de armonía entre el creador y el creado, se producen acciones hostiles frente a la autoridad desafiando la indestructibilidad de la jerarquía establecida. Los rebeldes sufren la ira de la tempestad sin manifestar culpa por ello, porque creen fervientemente en su acción. Frente a esto aparece Frankenstein. Entre el científico y su criatura jamás hubo armonía.

El instinto de la criatura está motivado por la subsistencia en el caos que lo circunda, en un mundo que no se hizo para él, para su monstruosidad, deformidad, fealdad, y nunca por el ansia de poder. Desde el momento en que Víctor Frankenstein alumbra a su ser aparece el sentimiento hostil. El rencor es percibido por el ser creado desde su primer aliento y es este mismo rencor hacia Frankenstein el que lo conducirá a la oscuridad, al frío, al sufrimiento y la pérdida; a la muerte.

El *monstruo* jamás amado e indeseable desde su venida al mundo de los hombres, el que nunca se siente igual a otro, siempre rechazado, ajeno a todo sentimiento de bondad o dulzura, va formando en su ser más íntimo la sensación de rechazo, odio y rencor hacia lo bello, lo ajeno por distinto: el mundo. La culpa corroerá su espíritu hasta acercarlo a los abismos de la muerte elegida.

La crítica de la obra de Shelley, en la que se muestra cómo un ser bondadoso puede convertirse en un ente cruel a causa del repudio de su *padre-madre-Creador*, la marginación y exclusión respecto a los otros debido a su deformidad o diferencia desaparecen al manipular el mito en la versión de James Whale (1931) para el cine, donde el monstruo en sí, es presentado con esa maldad innata que justifica todo su hacer.

-"!Monstruo inmundo!, !Infame asesino!, los tormentos del infierno serán un castigo benévolo para ti. ¿Me reprochas que te haya creado? Pues acércate y extinguiré el brillo de vida que supe alumbrar en ti.

- Soy obra tuya y deseo demostrarte afecto y sumisión pues por ley natural eres mi dueño y señor. Debo ser tu Adán y sin embargo me tratas como el ángel caído.

Si el Prometeo de Esquilo nos dice:

«!Ay de mí, desdichado! Ser un cuerpo a merced del viento, una irrisión para mis enemigos!... Yo que tuve compasión de hombres no fui hallado digno de alcanzarla yo mismo, sino que sin piedad de este modo soy corregido» (Esquilo 1986: 548-551). ¿No serían estas palabras aplicables a la criatura de Shelley? Y las palabras del Coro griego, no podrían ser fácilmente atribuibles a la Elisabeth amada de Víctor Frankenstein?

«Tú, siempre audaz, en nada cedes, incluso en medio de amargos dolores. Penetrante miedo ha sobresaltado mi corazón. Temo por tu suerte y me pregunto de qué modo un día debes llegar a puerto seguro para ver el fin de estas penas...» (Esquilo 1986: 549).

Como observamos, las figuras de Prometeo y Frankenstein siguen una línea común. El teatro griego, sus mitos, continúa presente y también influye en la creación de personajes posteriores en la literatura y más recientemente en el cine. Prometeo termina su actuación con las siguientes palabras: «Ya no son ideas, sino realidad: la tierra ha temblado. Brama en sus entrañas el eco del trueno. Brilla el ardiente zig-zag del relámpago. Arremolina el polvo los torbellinos. Salta entrechocándose el huracanado ímpetu de todos los vientos, desencadenando una conmoción de vendavales encontrados. Se han confundido el cielo y el mar» (Esquilo 1986: 582). La conclusión que reverbera en la novela de Mary, el punto nodal de los filmes sobre Frankenstein es también esto mismo. Otras palabras; la misma esencia.

7. CONCLUSIONES

En el texto trabajado y en su reflejo cinematográfico encontramos ideas similares. Sentimientos como la amistad (de Víctor hacia Clerval; de Prometeo hacia Océano), el odio (Víctor Frankenstein y el mundo hacia la criatura; de ésta hacia su creador; de Zeus hacia Prometeo), la soledad (de la criatura atada a una existencia incomprensible y Prometeo encadenado a la roca). Se plantean conflictos que aparecen en Grecia, pasan por el Romanticismo y perviven en la actualidad: el poder del hombre sobre la Naturaleza y la soberbia de querer superar lo insuperable, la muerte; el miedo a la ciencia y la técnica. La tesis moralista podría ser planteada así: ¿es bueno para el hombre jugar con fuego? ¿Puede la Ciencia superar el orden natural? Ser dios, ¿es un intento fallido?

La Ciencia y la sociedad, inseparable unión, actúan de aprendices de mago experimentando con fuerzas que no controlan. La vigencia de los cuestionamientos que aparecen en Prometeo y Frankenstein (la creación de la vida humana), ese tránsito de lo mítico-religioso a lo racional científico, nos recuerda que seguimos inmersos en esa tradición.

Carlo Frabetti (1985) dice: «Mientras la capacidad transformadora de la ciencia vaya por delante de la capacidad asimiladora de la sociedad, el mito de Frankenstein, el moderno Prometeo, conservará su vigencia y actualidad». Así mismo compartimos con este crítico de cine y escritor el hecho de que en esta era que vivimos, tal vez ya no corresponda a la literatura y sí a la tecnología el diseño de los nuevos demonios, puesto que está diseñando a los nuevos dioses. ¿Intentos fallidos? El tiempo, al que Prometeo y Frankenstein quisieron vencer, tiene escondido en sus días, el hilo de Ariadna.

8. DIALÉCTICA ENTORNO AL DEÍSMO Y LA FILANTROPÍA

-ROUSSEAU: Partamos del hecho hipotético de que todo está bien cuando sale de las manos del Autor de las cosas y de que todo degenera en las manos de los hombres.

-NIETZSCHE: Hablas del Autor de las cosas sin demostrarme la existencia real de ese Ser. Nunca creería en un Dios que no supiera bailar...

-SARTRE: ¿Alguien cree aún en Aquél que abandona, que arroja al hombre a esta existencia, tras traerlo al mundo?

-DESCARTES: Yo creo; puesto que existo y puesto que la idea de un ser sumamente perfecto está en mí, la existencia de Dios queda sumamente demostrada.

-AGUSTÍN DE HIPONA: Ciertamente. Sabemos que existe la verdad y siendo Dios su fundamento, Dios existe.

-UN HOMBRE: ¿Cómo permite ese Dios del que habláis que suceda lo *malo* si es tan bondadoso? ¿Cómo permite ese Dios del que habláis que sus hijos jueguen con la ciencia sin guiarlos en su hacer?

-AGUSTÍN DE HIPONA: Las cosas son buenas pero corruptibles, si no fuesen corruptibles serían Dios. Si no fuesen buenas no existirían. Por lo tanto, todas las cosas que existen son buenas, pero no absolutamente buenas. Dios ha dado la existencia a todas las criaturas, y esa existencia es un bien, pero el ser de las criaturas no es pleno y perfecto (serían Dios), sino limitado.

-NIETZSCHE: Me habláis de una moral que coarta la libertad humana. El espíritu del hombre es libre y puede crear de hecho. Todo hombre, como Zarathustra, busca el conocimiento puro y para ello debe apartar de sí toda interpretación vana; cuenta tan sólo con su voluntad de poder, y con ella es capaz de todo, más allá de la muerte.

-AGUSTÍN DE HIPONA: Acepto que la libertad es un bien, pero el hombre dada su limitación puede usar mal ese don. La maldad monstruosa viene del mal uso de la libertad.

-NIETZSCHE: Afirmo ante vuestras palabras que Dios ha muerto, y como Prometeo hiciera, otorgo al hombre nuevo el poder que vosotros le otorgáis a dios.

-ROUSSEAU: Como ya he dicho, todo degenera en las manos de los hombres. ¿Pretendes entregar el fuego divino a los seres humanos? Creo que es un error pues ¿Acaso la ciencia posee el conocimiento que la naturaleza tiene de modo innato, que el Autor de las cosas tiene? Es el tuyo un fatal razonamiento.

-NIETZSCHE: ¿Fatal dices? Estáis inmersos y ciegos en esa moral de esclavos que califica de bueno todo aquello que contribuye a sostener la propia debilidad y veis como fatal lo que exalta a los grandes individuos.

¿Acaso creéis que ser dios para los nuevos hombres es un fallido intento?

(Silencio)

-UN HOMBRE: No lo sé. (Silencio...).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARÓSTEGUI, Antonio, 1977. *Historia de la filosofía*. Madrid, Marsiega.

ESQUILO,1986, *Tragedias*. Madrid, Gredos.

FRABETTI Carlo. 1985. «El poder de la Ciencia». *Historia del cine A-Z. Diario 16*, Tomo 15, pp. 228-229.

GUBERN Román, 2000. *Historia del Cine*. Barcelona, Lumen.

KANTOR Tadeusz, 2002. *La clase muerta*. Murcia, Consejería de presidencia, Junta de Castilla León, Museo Universidad de Alicante.

JEREZ MARTÍNEZ, Isabel, 2002. «Das Kabinett des Dr. Caligari». Alfredo Fernández Sinde (Coord.) *Cuadernos de encuentro 1, Un encuentro con el Expresionismo*. Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático. 85-90.

MOLINA, Juan Antonio. 1985. «El misterio de la creación». *Historia del cine A-Z Diario 16*, Tomo 15, pp. 226-227.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco,1990. *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra.

Espacios teatrales en el cine: ante el telón y entre bambalinas

YOLANDA LÓPEZ LÓPEZ
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Son variadas las interconexiones existentes entre dos artes como el teatro y el cine. Estas van desde las adaptaciones de obras teatrales trasladadas a la pantalla, el surgimiento de obras dramáticas a partir de películas o el préstamo de características escénicas y lumínicas, al trasvase de profesionales entre ambos campos, la ubicación o mención de lugares y personajes cinematográficos en una escena, o el rodaje de espacios teatrales –bien originales, bien recreados- dentro del discurso narrativo de un filme. Podríamos establecer una breve y esquemática tipología de este último caso de interrelación.

1.EL TEATRO COMO LUGAR DE ESPECTÁCULO

Una primera vertiente serían los ejemplos de secuencias cinematográficas donde los protagonistas visitan o acuden a un espacio teatral, preferentemente una representación operística, musical o ballet. Es el caso del concierto de *El hombre que sabía demasiado* (The man who knew to much, 1956) de Alfred Hitchcock, el ballet de *La Cenicienta* en *Anastasia* (1956) de Anatole Litvak, las óperas *Il Pagliacci* en *Los intocables de Eliott Ness* (The untouchables, 1987) de Brian de Palma o *La Traviata* en *Pretty woman* (1990) de Gary Marshall.

Unida a la anterior estarían las películas donde los propios protagonistas son actores de esas representaciones musicales. Es el caso de *El último cuplé* (1957) de Juan de Orduña, *Sonrisas y lágrimas* (The sound of music, 1965) de Robert Wise, *Víctor o Victoria* (1982) de Blake Edwards, *¡Ay, Carmela!* (1990) de Carlos Saura, *Chaplin* (1992) de Richard Attenborough o *Farinelli* (1994) de Gérard Corbiau. Podríamos encontrar numerosos ejemplos, citamos sólo algunos casos, que apuntan la heterogeneidad y diversidad como norma predominante de este tipo de secuencias.

2.EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN DE DRAMAS

Querríamos centrarnos, sin negar ese carácter multidisciplinar de los teatros como lugares de espectáculo, en los espacios donde se representen obras teatrales exclusivamente. Si bien muchos de los elementos del sistema teatral fueron recogidos y revisionados fuera de su contexto –como es el caso del coro griego de *Poderosa Afrodita* (Migthy Afrodite- 1995) de Woody Allen- nos interesaría reflexionar sobre el teatro como espacio cinematográfico. Sin entrar en connotaciones de la "actuación" fuera de su marco original, fuera del lugar en la que nació para ser representada la obra.

En este acercamiento podríamos establecer una división de varios niveles a su vez. En primer lugar, un subgrupo sería el de las películas con alguna secuencia breve dentro del argumento sobre la representación de una obra teatral. Es el caso de *El sueño de una noche de verano* de *El club de los poetas muertos* (Dead Poets Society, 1989) de Peter Weir, *Esperando a Godot* que interpreta Dante (Eusebio Poncela) en *Martín Hache* (1999) de Adolfo Aristaráin, o *Un tranvía llamado deseo* en *Todo sobre mi madre* (2000) de Pedro Almodóvar entre muchos otros. La aparición de esos dramas tienen un claro contrapunto con la historia argumental base, pero como lectura a posteriori, metaficcional. Como un juego de *mise en abyme,* del teatro dentro del teatro.

En relación con este estarían los filmes sobre vivencias de compañía teatrales o *troupes* como es el caso de *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez o *En lo más crudo del crudo invierno* (In the bleat mid winter, 1995) de Kenneth Branagh. La pimera una visión melancólica sobre el papel de los cómicos que viajan por provincias. La segunda, una historia casi autobiográfica sobre Joe Harper, actor en paro y alter ego de Brannagh, que reúne seis actores para encerrarse en una iglesia vieja y dar vida a los veinticuatro personajes de de *Hamlet*. Este tipo de filmes recogen reflexiones sobre el alma del actor, sus inquitudes, el trabajo en el escenario, la vanidad y bohemia de su trabajo. Reflexiones sobre el trabajo del actor que están presentes en la melancólica *Candilejas* (Limeligth, 1952) de Charles Chaplin.

Como ejemplo significativo encontramos *Cómicos* (1954) del recientemente desaparecido Juan Antonio Bardem, que escribió el guión inspirándose en los recuerdos de su propia familia. Cuenta la historia de Ana Ruíz (Elisa Christian Galvé), joven actriz de la compañía Soler-Salas, intérprete de papeles muy breves. Recorren el país soportando unas duras condiciones materiales a la espera de una oportunidad. La película, que se pensó rodar en un principio en el Teatro María Guerrero sustituido finalmente por el Fontalba, consigue un tratamiento del espacio peculiar, conduciendo a la creación de ambientes claustrofóbicos, debido al aislamiento, a la invisilidad del público y al uso de los encuadres. Carece de exteriores porque, al igual que una representación teatral, todo se desarrolla en la escena.

3.EL TEATRO COMO LUGAR DE ENCUENTRO

Un primer grupo sería el de los filmes donde la acción desemboca en la platea del teatro, cuando los personajes muchas veces no acuden a una representación de modo explícito, donde su propia "intervención" es actuación de por sí. Hay varios casos en películas intriga o aventuras o persecuciones.[1] Podríamos tomar como ejemplo la secuencia del combate de capa y espada de *Scaramouche* (1952) de George Sydney o la persecución final desde el Louvre al teatro de *Charada* (Charade, 1963) de Stanley Donen, con muerte incluída entre el foso y el escotillón.

En esta clase de películas donde se recurre a situar secuencias en marcos públicos de teatros (tambien en edificios de celebración de espectáculos), se busca un contrapunto a dichos personajes atrapados, presionados para no tener que interrumpir el espectáculo del que está disfrutando el público o como lugar de actuación de un "papel" que no están acostumbrados a interpretar, de una nueva identidad.

Un caso paradigmático es el de Hitchcock que recurre de forma reiterada a teatros y auditorios; desde la actuación musical de la orquesta en la ya mencionada *El hombre que sabía demasiado*, al salón de baile con escenario del final de *Yo confieso* (I, confess, 1952) o el teatro berlinés de *Cortina rasgada* (Torn curtan, 1966). Pero especial protagonismo cobra *Pánico en la escena* (Stage fright) de 1950. Una trama de suspense ambientada en el mundo del teatro sobre las indagaciones de una joven, Eve (Jane Wyman), ante las sospechas de asesinato del hombre del que está enamorada. Nada es lo que parece en una historia de apariencias e interpretaciones tanto dentro como fuera del teatro. Un teatro que cobra protagonismo en los planos finales, con un montaje paralelo entre camerinos, platea, sótanos y, nuevamente, una muerte entre el escenario y el foso bajo un telón metálico. Así, el verdadero pánico en la escena está debajo del escenario y es mucho peor que el que se siente en las tablas.

La segunda tendencia destacada la conforman las secuencias donde lo que ocurre en platea es casi más importante que la propia representacion del escenario. Este es el

[1] Es dificil englobarlas en un tipo de género, término además en desuso y peligroso en su aplicación.

caso de las clases adineradas de *La edad de la inocencia* (The age of inocence, 1993) de Martin Scorsesse. El juego de miradas entre palcos, prismáticos, damas y caballeros. El teatro es ahora el lugar de encuentro, de escaparate de exhibición de la burguesía neoyorquina del cambio de siglo. Es una idea que estaba ya latente en *My fair lady* (1964) de George Cukor, donde el teatro se presenta como acto social ineludible para las clases acomodadas del Londres de principio de siglo; o en las alusiones y referencias al Teatro de la Ópera de la *belle epoque* parisina en *Gigi* (1958) de Vincente Minnelli.

4. EL TEATRO ANTE Y DETRÁS DEL TELÓN. LOS ESPACIOS INTERRELACIONADOS

Nuestro interés se centra en el estudio de las tipologías teatrales, de los espacios donde los protagonistas-actores se mueven ante y tras el telón, entre el mundo de la recepción y la emisión del espectáculo. Son películas donde el teatro es un protagonista más de la acción, un lugar capital en el desarrollo argumental, bien porque la acción tiene lugar al margen de la representación, bien porque se ve desbordada más allá del escenario o como contrapunto de lo que ocurre en éste.

Se trataría de establecer una tipología, de los espacios teatrales atendiendo, no tanto al tipo de planta de la edificio o al estilo en el que se encuadra la construcción, sino a la función del escenario, en relación con los palcos, el anfiteatro y sobre todo lo que ocurre tras este, entre bambalinas, entre bastidores, en la tramoya.

Seguiremos una clasificación gradual, de sentido creciente en la complejidad de los diferentes espacios escénicos, de las diferentes partes del edificio teatral, sin obviar la necesidad de un análisis individual en cada uno de los casos, pues determinadas tendencias se pueden solapar.

4.1. LOS ACTORES Y EL PÚBLICO DIALOGAN

Secuencias donde miembros de la platea interaccionan con algunos de los actores o lo que ocurre en escena. En este grupo encontramos dos ejemplos muy claros. El primero de ellos, la adaptación del clásico de Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*, pricncipalmente en la versión de 1990 dirigida por Jean-Paul Rappeneau.[2] En los primeros minutos del largometraje, que se corresponden con el primer acto del drama teatral, la acción se ubica en el Teatro del palacio de Borgoña. Ante la actuación del nefasto actor Montfleury, Cyrano (Gerard Depardieu) interrumpe la representación del drama espantado por lo precaria calidad del intérprete. Esta intervención desplazará el foco de la acción del escenario a uno de los palcos del anfiteatro, no sólo para cada uno de los miembros de las diferentes clases sociales que participan de la función (mosqueteros, rateros, damas, *petits marquis,* militares...) sino para nosotros como espectadores cinematográficos. A partir de este momento todo el protagonismo recae en el pesonaje de Cyrano, que accede a platea batiéndose en duelo a espada con un noble altivo, lucha que nos trasladará hasta el exterior del teatro.

Un segundo ejemplo sería el de otra adaptación literaria, la de *El fantasma de la Ópera* de Gaston Leroux, en al menos cuatro versiones[3], sin contar la que se prepara en la actualidad -que sigue a su vez el musical de A.Lloyd Weber-. La primera adaptación es la de Rupert Julian en 1925, con Lon Chaney en el papel protagonista. Hay un cuidado trabajo en la dirección artística, siguiendo los planos originales de Garnier y

[2] Hay otra adaptación precedente, realizada en 1950 por Michael Gordon bajo los postulados de un clasicismo hollywoodiense acartonado, cuya máxima aportación es la de crear un personaje que siempre se unió a su actor protagonista, José Ferrer.

[3] Junto a esta muda encontramos tres versiones más: la de la Universal dirigida por Arthur Lubin en 1943 con Claude Reins como protagonista; la británica de la Hammer de Terence Fisher en 1962 o un gore en los noventa con Robert Englund.

con un presupuesto de un millón de dólares de la época, se reprodujo el edificio de la Ópera de París con sus cinco pisos de palcos y cautro bloques para representar la zona de los camerinos –por lo que no hubo trucos ni miniaturas al filmar los interiores-.

En ella, el fantasma es un amenaza constante para los artistas de la Ópera, además de una sombra que se mueve entre los sótanos del edificio y, desde el anfiteatro del mismo donde, del mismo modo que Cyrano, actúa como crítico espectador.

4.2. LOS ACTORES ENSAYAN LA OBRA

Es un tema muy repetido, el del grupo de actores en el escenario, sentados alrededor de una mesa o repartidos sobre las tablas, pero sin decorados ni vestuario, leyendo el guión de la obra. Son ensayos de la futura puesta en escena del drama sin público presente, a lo sumo en platea, con las butacas tapadas con terciopelos, se situa el director del montaje o algún productor. En este tipo de obras se nos conduce tanto por el espacio teatral visible para el público, como al existente tras el telón, los camerinos, bambalinas y tramoya.

Como primer ejemplo encontraríamo *Éxtasis* (1996) de Mariano Barroso. Es en sí un juego de la interpretación, del actor fuera y dentro del teatro, donde el personaje de Robert (Javier Bardem), suplanta la identidad de su amigo, Max (Daniel Guzmán), para conseguir el dinero de su padre, un famoso hombre de teatro, Daniel (Federico Luppi). Pronto se verá tentado por el mundo que este le ofrece, entre cuyas posibilidades se encuentra la de un papel en el montaje de *La vida es sueño* –evidente contrapunto argumental al que nos referíamos en líneas anteriores- que este prepara. Hay variadas secuencias en el teatro, desde el encuentro de ambos personajes cuando se conocen, la preparación del papel, las clases de interpretación o los ensayos.

Cuatro años después el mismo Luppi protagonizaría, junto a Paco Rabal, *Divertimento,* opera prima de José García Hernández, un *tour de fource* entre la pareja protagonista, con claros ecos de *La huella* (Sleuth, 1972) de Joseph L. Mankiewicz. Thriller sicológico que cuenta como un legendario actor de teatro, Bernardo Gabler (Rabal) que lleva interpretando el mismo papel toda su vida, examina y revela sus secretos a un posible sucesor, un actor de televisión en el que no confía, Daniel Osantos (Luppi). Rodada en su integridad en el Teatro Jofre de Ferrol, es un truculento juego, donde el edificio se nos presenta como laberinto, como cárcel, como trampa, donde nada es lo que parece, y donde la acción recae en la relación de dicha pareja de actores que se odian, mienten, actúan y ponen a prueba. Ambos deambulan por el anfiteatro, los sotanos, los decorados, el escenario, la platea, y los camerinos. Una farsa donde el espectador cinemtográfico es llevado por cada uno de los rincones del edificio.

Un tercer ejemplo lo encontraríamos en *Balas sobre Broadway* (Bullets over Broadway, 1994) de Woody Allen. Narra el montaje de *God of our fathers* en el *Belasco Theatre* de la célebre calle neoyorquina, donde el guionista interpretado por John Cusak, debe aceptar entre el reparto a una inepta joven, amante del gangster que financia el estreno, y al guardaespaldas de aquella (Chazz Palmentieri); además de un actor británico reconocido, comedor compulsivo y obsesivo, y una diva de la escena, Helen Sinclair (Dianne West), con claros paralelismos con Gloria Swanson. Presenciamos los ensayos de la obra, que evolucionan desde la lectura de los guiones con la compañía sentada en torno a una mesa, a interpretaciones en el escenario, al igual que el personaje del matón Palmentieri, que pasa a ser el asesor del autro teatral. Incluso en la secuencia final, la muerte de aquel a punta de pistola le dará un nuevo sentido a la obra teatral, que recogerá entonces buenas críticas. Es importante este avance. La acción paralela que tiene lugar entre bambalinas y detrás del escenario, modifica la estructura y

significado de la obra teatral que hemos visto ensayar. Comenzamos a acercarnos al tercer nivel.

4.3. LOS ACTORES ENTRE BAMBALINAS Y EN EL ESCENARIO: LA ACCIÓN BIPOLAR

En la clasificación que hemos establecido se ha ido avanzando tanto en la importancia que tiene la presencia del teatro en el argumento de la película, como en los espacios mostrados, desde la parte más pública a los interiores más "técnicos", tramoya y camerinos. A continuación trataremos cuatro ejemplos que, además de recoger algunos de los apuntes y tendencias que indicábamos anteriormente, establecen relaciones espaciales de mayor complejidad.

4.3.1. SER O NO SER

El primero de los casos lo encontramos en la obra maestra de la comedia que Ernst Lubitsch dirigió en 1942, *Ser o no ser* (To be or no to be), una crítica mordaz al nazismo pero además, un canto a la gente del teatro, sin olvidar la egolatría de los actores y sus pequeñas miserias. El argumento se situa en Polonia en 1939, en torno a la obra *Gestapo* que la compañía teatral de Maria (Carole Lombard) y Joseph Tura (Jack Benny) preparan. La invasión de las tropas alemanas desaconseja su representación, pues no recibe el aprobado de las autoridades. Mientras, deciden reponer *Hamlet.* Sin darse cuenta, Maria Tura se introduce entre las altas comandancias de la Gestapo, involucrando a su marido y al resto de los miembros de la compañía, que para deshacer entuertos deciden suplantar a diversos oficiales nazis, entre ellos Hitler, por lo que simulan una visita del Führer a la recientemente invadida Varsovia. Cuando todo esté resuelto, de nuevo será la representación de *Hamlet* el detonante de la acción.

En el filme encontramos gran parte de los elementos que apuntabamos con anterioridad: la "interpretación" dentro y fuera del escenario, el juego de identidades, de apariencias, la representación de una obra con gran valor contrapuntístico en el argumento (*mise en abyme* de parodia política), ensayos de la compañía teatral, relaciones entre actores y el público de platea[4], referencias a mitos teatrales[5], muerte de uno de los personajes en el escenario y, sobre todo, la importancia de lo que ocurre más allá de la escena, en camerinos y tramoya como fundamental para entender lo que pasa en ella.

4.3.2. ABAJO EL TELÓN

Décadas después, Tim Robbins rodaría *Abajo el telón* (Cradel Will Rock, 1999) sobre el montaje teatral de otra obra polémica por sus ideas de apoyo al sindicalismo en los años treinta, de la crisis económica de los EEUU. Para ello se retoman personajes reales como el director Orson Welles (Agnus MacFayden), su colaborador John Houseman (Cary Elwes), el magnate Nelson Rockefeller (John Cusack), la coleccionista de arte Margherita Sarfatti (Susan Sarandon), el artista mejicano Diego Rivera (Rubén Blades) o la actriz de segunda fila, Olive Stanton (Emily Watson). Junto a estos se unen gran cantidad de personajes, presentados por planos-secuencia, como gran fresco social.

El edificio teatral elegido para ubica, tanto las secuencias de pruebas de actores como los ensayos de la obra, es el que respondía al modelo de los *Perfoming Arts Centers* en auge en aquellos años. Y es que, debido al crecimiento del cine como

[4] Recordemos el estupendo gag del teniente de aviación que tiene como señal de avisos el monólogo de *Hamlet* para levantarse del asiento y reencontrarse con la protagonista en el camerino.

[5] Muy importante el monólogo de Shylock, personaje de *El mercader de Venecia,* que se declama en tres ocasiones, modificándose en cada una de ellas su significado final.

espectáculo de masas y los cambios en el tipo de obras dramáticas y musicales de Broadway, nace una nueva tipología más acorde a sus necesidades. Son edificaciones que cumplen principalmente dos caraterísticas: todos los asientos tenían que disponerse en el mismo sentido –debido a los reflejos que se producían en la pantalla durante la proyección- y la desaparición de los palcos laterales por un gran palco superior, casi a modo de un coro alto de iglesia-. Son un tipo de teatro muy retomado en los grandes cines de Europa, y presente en las recreaciones de la norteamérica de los treinta (*Balas sobre Broadway*, por ejemplo).

Además, volvemos a presenciar secuencias de ensayos, selección de actores, interpretación fuera del escenario, juego de realidades[6], relación de actores con la platea,[7] y de modo muy especial, la acción que trasciende desde la sala del teatro a las calles actuales del Broadway neoyorquino.[8]

4.3.3. SHAKESPEARE ENAMORADO

En 1998, John Madden dirigió *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in love*), un acercamiento al dramaturgo inglés por excelencia en una trama que "responde" a la posible hipótesis de la creación e inspiración de su célebre *Romeo y Julieta.* El joven William (Joseph Fiennes) se nos presenta inmerso en el ambiente de un Londres, prodigiosamente recreado, del siglo XVII. Una ciudad amenazada por la peste, que alberga a varias compañías de teatro en la corte de Isabel I.

Todos los elementos de la tradición shakesperiana, de los personajes con los que convivió, la rivalidad con Marlowe o el ingenio creativo se entremezclan en la historia de la escritura de una obra por encargo, cuyo protagonista principal será encarnada por una joven de la nobleza (Gwyneth Paltrow) de la cual se enamora.

Además de la unión de los posibles cabos sueltos de su biografía (la existencia de la misteriosa dama que inspiraría sus sonetos eróticos o la génesis argumental de *La tempestad*), el espacio del teatro juega una importancia capital en esta película. Hay un crecimiento en paralelo entre la historia de amor con la protagonista y la historia de los Montesco y Capuleto. Un contrapunto que alcanza su culmen en las secuencias finales, cuando ambos pasan a interpretar los papeles protagonistas, él como Romeo, ella como Julieta, con un montaje alterno ante y tras los decorados muy bien resuelto.

El teatro vuelve a ser un lugar de reunión para las diferentes clases sociales, incluída la propia reina, que asiste disfrazada al estreno de la obra. Asimismo, presenciamos, no sólo las pruebas de los papeles, sino la escritura a pluma de la obra, que va madurando a medida que avanzan las ensayos de la misma. Paseamos por las diferentes partes del edificio, conociendo además los entresijos y problemas entre creadores y "productores" teatrales. Hay un importante valor documental del reflejo de las condiciones sociales de la época, no sólo en los matrimonios de conveniencia, sino en el personaje de la mujer actriz, labor de la que entonces estaba relegada a un más que segundo plano. En este sentido, hay un avance todavía mayor sobre el juego de los disfraces, las interpretaciones, las dobles o triples identidades. *Shakespeare enamorado* es un entretenimiento teatral, donde el espectador se traslada cómodamente al drama

[6] Fundamentalmente por las visiones que sufre el escritor-compositor de la obra, Marc Blisztein (Hank Azaria), por la muerte de su mujer y en los momentos de creatividad.

[7] La obra consigue ser representada de modo alternativo arrancando el espectáculo desde la platea del teatro, donde poco a poco se irán incorporando cada uno de sus protagonistas.

[8] Este complejo final rodado con montaje en paralelo, se ha interpretado de diferentes maneras: desde considerar aquellos artistas como el germen del Broadway de hoy, al canto de la libertad de expresión y de ideología que reina en toda la película, como el guiño postmoderno del teatro dentro del teatro, donde el espectador cinematográfico ha estado percibiendo una representación teatral, no sólo un filme.

isabelino, para darnos a conocer las vivencias de una compañía de teatro de la época, jugando entre lo que ocurre en las tablas, y sobre todo, entre bambalinas.

4.3.4. ¡QUÉ RUINA DE FUNCIÓN!

¡Qué ruina de función! (*Noises off*, 1992) es el explícito título que realiza Peter Bodganovich sobre la adaptación de un texto teatral del británico Michael Frayn. Es una farsa sexual a la inglesa centrada en las peripecias de una torpe compañía de provincias con una insulsa comedia llamada *Nothing On*. En dicha pieza teatral, el *coup de theatre* viene en el segundo acto, cuando el telón se levanta para mostrar las tiranteces y roces de los actores, materializadas en las ofensas y odios que se propinan fuera de escena (tras el decorado, en bambalinas). El tercer acto se dedica a la representación de la comedia, que ahora sigue un "improvisado" libreto, modificado por todo lo que ocurre fuera de escena entre los actores, y de lo que los espectadores cinematográficos son conocedores.

La trama genera comicidad, con puertas que se abren y cierran, gente que entra y sale de escena, maletas y platos de sardinas que aparecen y desaparecen. Pero la cosa se complica todavía más porque a los equívocos del texto se unen y se superponen los de los actores, que forman una desastrosa compañía en la que todos están liados con todos, y muertos de celos y de envidias. La puesta en escena de la obra se convierte en un pretexto para destruirse, física y moralmente, y un director , mezclado en el enredo que es incapaz de controlar la situación de la compañçia que representa un drama en el escenario y otro entre bastidores.

El teatro responde al modelo de *Performing Arts Center* al que hacíamos referencia en líneas precedentes. Pero ahora, en este espacio fílmico, los actos ya no son dimensiones teatrales –en escena y entre bastidores- sino pura dinámica cinematográfica –campo contracampo-, la bambalina ha adoptado un nuevo papel, y los mecanismos de la risa responden no a los diálogos, sino al movimiento. El plano general por excelencia es el escenario como reino de una intricada coreografía de histeria y reconciliaciones. Con *¡Qué ruina de función!* llegamos al cénit de la interrelación espacial, de la complejidad del espectador dentro y fuera del escenario. La (re)interpretación de identidades, el juego y ritmo de los actores ante el telón y entre bambalinas ha llegado al culmen.

Así, hemos establecido una breve tipología de los espacios teatrales en su reflejo cinematográfico, recogiendo algunos casos significativos, para ejemplificar las densas y complejas relaciones del teatro y el cine, asomándonos a lo que ocurre en escena desde el anfiteatro, la platea y, también las bambalinas y la tramoya. La jerarquización social ha desaparecido para el espectador cinematográfico que adopta un papel omnisciente en el teatro del mundo, en el mundo del teatro.

El teatro en el cine mudo: un modelo de análisis

MARIO CUESTA HERNANDO Y JOSÉ BERNARDO SAN JUAN
Universidad Complutense de Madrid

Durante mucho tiempo el interés de la crítica cinematográfica por desentrañar las relaciones entre cine y teatro se ha concretado en un análisis semiótico. El lenguaje cinematográfico y el lenguaje teatral se confrontan demasiadas veces como formas de expresión, y se olvidan como hechos artísticos. Sin minusvalorar la primera postura, en ocasiones un punto de vista más cercano a las obras revela aspectos que habían permanecido en el ostracismo bajo el rodillo de las formulaciones excesivamente teóricas.

Muchas veces no es sino la curiosidad o la anécdota lo que enciende la chispa para uno de estos análisis de, en principio, menor envergadura. De este modo surgió el interés por descubrir qué procedimiento empleaba un buen director de cine mudo cuando pretendía adaptar una obra de teatro. Son muchos los libros y ensayos que describen la relación del período mudo con la escena desde una perspectiva histórica y dinámica. Pero no todos diferencian claramente el período sonoro y mudo, como si las conclusiones de uno pudieran aplicarse sobre el otro. Esto se debe a que, como lenguajes, tan lenguaje es el cine antes o después de hablar. Pero no podía ser igual la tarea del adaptador de una y otra etapa.

Esta postura tan conceptual es la que lleva a Bazin a rechazar la adaptación teatral (que no el teatro filmado), cuando afirma que «por lo menos la novela requiere un cierto margen de creación para pasar de la escritura a la imagen. El teatro, por el contrario, es un falso amigo; sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a éste a una vía muerta, lo trae a la pendiente de todas las facilidades» (1966:167). Si bien sus palabras pueden estar cargadas de sentido cuando se aplican al cine sonoro y a las bobinas de los primeros realizadores[1], en el apogeo del mudo una buena adaptación de una obra teatral resulta ser todo un alarde de reconstrucción y genio.

Con independencia de la época de realización de una película —sonora o muda, primitiva o moderna—, cuando un director se propone adaptar un texto teatral debe decidirse entre tres posibilidades.[2] Por un lado puede respetar el texto hasta el punto de que la película se presente como la filmación de una representación teatral. En este *teatro filmado* no se ocultan
al espectador las bambalinas, ni los decorados ni el resto de artificios propios de una puesta en escena teatral y, por tanto, se le exige el mismo pacto de convencionalidad[3] que en el teatro.

Por otro lado, el adaptador puede optar por el *cine teatral,* en el cual se respeta, en gran medida, el texto original, pero realiza un esfuerzo por acercarlo al realismo a

[1] Mitry, por su parte, llama la atención sobre que «las primeras películas fueron simples representaciones filmadas. Pero en modo alguno teatro, como suele decirse. Méliès es un prestidigitador, no un director de cine, y menos aún un autor dramático» (1989: 343).

[2] Guarinos entiende que, en realidad, sólo existen dos opciones: «hacer olvidar por completo una posible puesta en escena, o hacer tomar conciencia de que existe» (1996: 69-70).

[3] Por pacto de convencionalidad entiéndase lo que expone Sánchez Noriega: «La representación de la obra teatral tiene lugar en un espacio privilegiado marcadamente separado del espacio natural, pues el teatro, por su esencia no puede confundirse con la naturaleza bajo la pena de disolverse y dejar de ser» (1999:62).

que apunta Gimferrer: «no es que el cine aspire a la ilusión realista: no cabe hablar de ilusión, por cuanto, la mayoría de las veces [...] lo filmado es estrictamente realidad, no ilusión o simulacro de realidad» (1999: 94). En este tipo de cine aunque el salón de la casa sea un escenario recreado en un estudio, el director evita, por ejemplo, la limitación de la cuarta pared. Del mismo modo, el director puede adaptar el texto y recortar aquello que no resulte natural en cine (aunque sí lo sea en teatro) con la intención, nuevamente, de acercarlo al realismo cinematográfico.

Una última actitud consiste en adecuar la obra teatral a la predisposición narrativa del discurso fílmico. Esta *adaptación narrativa* está más cerca de las expectativas que el público tiene desde las renovaciones de Griffith[4] y, por ello, su visionado resulta más natural. Como nos estamos refiriendo al tratamiento puramente textual, en realidad lo que el adaptador ha hecho no es sino transformar la acción expresada de forma verbal en acciones que puedan ser captadas por la cámara. De este modo, el texto teatral puede verse drásticamente reducido o reordenado. Los diálogos, a su vez, se restringen a dibujar caracteres o potenciar la acción.

Sea cual fuere la elección del adaptador, ésta no determina en absoluto la calidad final de la película adaptada. Ésta depende más bien del planteamiento fílmico que se aplique al texto. El director puede servirse de un *uso dramático* de los recursos fílmicos, en el que el ritmo del montaje, los diferentes encuadres y el resto de procedimientos cinematográficos enriquecen el texto. Pero también la película puede realizarse según un *uso demostrativo,* que se limita a ilustrar, mostrar, en el sentido más simple, los diálogos.

De esta manera una obra de teatro puede ser adaptada de muy diversas formas. Las diferentes combinaciones entre planteamientos textuales y usos fílmicos nos permiten hablar, por ejemplo, de un 'teatro filmado con uso demostrativo' como el que ofrecen las adaptaciones de Méliès o el teatro para televisión. Podemos encontrar un 'teatro filmado con uso dramático' como el que hace Louis Malle en *Vania en la calle 42* (1994); un 'cine teatral con uso demostrativo' en películas del estilo de *La inglesa y el duque* (2001) de Eric Rhomer; un 'cine teatral con uso dramático' como el de *Macbeth* (1948) de Orson Welles; y una 'adaptación narrativa con uso dramático' en *Testigo de cargo* de Billy Wilder (1957) o, como se verá, en *El abanico de Lady Windermere* (1925) de Ernst Lubistch. Las películas de Malle, Welles y Wilder, demuestran que no es el tipo de tratamiento textual, sino el uso dramático de los recursos fílmicos (además del talento del director, por supuesto), lo que determina su calidad.

Por el momento hemos centrado la atención en los diferentes modos en que un texto teatral puede ser convertido en expresión cinematográfica. Sin embargo, no todas las películas cuya inspiración sea una obra de teatro pueden ser consideradas adaptaciones. Es muy distinta la relación que guarda *Mujeres en Venecia* (1967), de Joseph L. Mankiewicz, con el *Volpone* de Ben Johnson, que el *Enrique V* (1944), de Laurence Olivier con el texto de Shakespeare. En el primer caso hay una inspiración remota del original[5] y en el otro una adaptación directa del texto de Shakespeare.

[4] «Griffith decidió: a) que el cine era [...] algo que servía para contar historias, y b) que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse no en el teatro [...] sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith [...] consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica» (Gimferrer 1999:13).

[5] *Mujeres en Venecia*, de hecho, se basa en una novela y otra obra intermedias, inspiradas a su vez en la de Johnson.

Los estudios sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine[6] suelen tener una característica común, el establecimiento de un sistema de comparación en función de criterios cuantitativos: tiempo que habla un actor en una y en otra, estructura de las obras, orden de la acción, elementos suprimidos, añadidos, unificaciones, traslaciones, etc. Sánchez Noriega realiza un inteligente recorrido por algunos de estos modelos de análisis (Jorge Urrutia, Juan Miguel Company, Joaquín Aguirre Romero, entre otros) y propone finalmente el suyo, más completo, si cabe, que el de los anteriormente mencionados, pero dentro de la misma línea de análisis (1999: 64-68).

Nosotros consideramos que una película es una adaptación cuando los elementos que hacen singular la obra original son reconocibles en la versión cinematográfica. En este punto estaríamos más cerca de Gimferrer, quien considera que lo fundamental de una adaptación consiste no tanto en las similitudes de estructura como en las similitudes del 'espíritu' de la obra; para este autor «una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios -la imagen- el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal -la palabra- produce la novela en el lector» (1999:65). Aunque de acuerdo con su afirmación, Gimferrer no explicita qué factores son los que permiten reproducir el efecto del original.

En nuestro análisis los 'elementos que hacen singular la obra original' y que, por tanto, hay que reconocer en la película para que sea una genuina adaptación, son tres: el tema, la tesis y la trama. De cualquier variación en estos elementos resultará una obra diferente, a pesar de la aparente similitud que pueda guardar con la obra de procedencia. Otros elementos como el tono, la estructura o la perspectiva facilitan el reconocimiento del original más que las subtramas, los personajes secundarios o la ubicación espacial y temporal, pero todos ellos son accesorios; modificándolos la adaptación no pierde su identidad.

Al hablar del *tema* de una obra de arte nos referimos al concepto que es objeto de la película, aquello de lo que habla en sustancia; por ejemplo, 'la fatalidad'. Sobre este concepto el autor expone una *tesis,* la cual consiste en un juicio sobre el tema abordado: 'el hombre puede sobreponerse a la fatalidad haciendo uso de su ingenio'. La tesis de una obra, además de marcar la dirección y el sentido del tema a través de la postura del autor, convierte en concreto lo que era conceptual.

Entendemos por *trama* el desarrollo de la tesis mediante ciertas acciones, las relaciones entre unos personajes, etc.: 'Tras muchos años en la guerra, Ulises regresa al reposo del hogar. Necesitará de todo su ingenio para salvar los obstáculos que los dioses ponen en su camino'. La trama es el núcleo de la historia, incluyendo las circunstancias dadas que le permiten tener un sentido cerrado. Es tarea del autor decidir qué partes de la trama cobrarán vida, y qué partes se ofrecerán al espectador sólo a través de referencias. Por ello una adaptación puede acercarse a la trama tal y como lo hace el original, o desarrollar las circunstancias dadas como parte de la nueva obra. En cualquier caso sería una adaptación incompleta, y por tanto, no una adaptación según la entendemos, aquella que reproduzca tan sólo una parte de la trama: si se reproduce la guerra de Troya -fragmento que Homero refiere sólo en boca de sus personajes-, pero se omite la llegada a Ítaca, no nos encontraríamos ante una adaptación.

Asumiendo que los límites son difusos, parece una objeción lógica la de que, en ocasiones, puede resultar más identificable un original si se respetan todos los

[6] Dejamos a un lado a aquellos autores que, como Pavis, opinan que el concepto de adaptación es inútil: «El que dice adaptación dice en efecto reescritura, replanteamiento de la intriga, del hecho dramático y escénico. Por ello, no tiene mucho sentido confrontar la obra original y la adaptación cinematográfica. Conviene tratar la adaptación –término bien impropio- como una obra independiente por completo que cortó su cordón umbilical de la obra original »(Citado por Guarinos 1996:65).

elementos accesorios y tan sólo se hace un pequeño cambio en la tesis o la trama, pongamos por caso, en el desenlace. En realidad se trata de un espejismo. Por supuesto hemos de diferenciar un 'cambio' de un 'matiz'. La matización de la tesis o de la trama en una obra no va en detrimento de que ésta sea una adaptación; por el contrario, un cambio sustancial en alguno de los elementos constitutivos revela la voluntad de inspirarse en un original para crear una obra nueva; en realidad otro original con autoría propia. El estudio de una de estas últimas muestra que, generalmente, los cambios en la trama, tesis o tema nunca tienen lugar aisladamente, sino que producen variaciones de sustancia en los otros dos elementos. Por otro lado, del mismo modo que la calidad de la nueva obra no depende de que ésta sea teatro filmado o adaptación narrativa, tampoco su carácter de adaptación o revisión reviste consideraciones más allá de la constatación de su naturaleza.

Posiblemente sea el cine mudo el período que plantee un reto mayor en el análisis de las adaptaciones de teatro a cine. Este reto tiene que ver con que «el cine mudo -medio expresivo esencialmente visual- poco podía tener en común con el teatro, que se basa en el poder comunicativo de la palabra hablada» (Rodríguez Monegal 1953:10). De hecho estas divergencias llevan a muchos autores[7] a considerar poco menos que imposible cualquier relación fecunda. En palabras de Mitry (1989:426):

> Sea teatral o novelística, la adaptación parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de la expresión que les ofrece a la vista o al entendimiento. En el interior de un mismo sistema de signos (de una misma lengua o incluso de un mismo lenguaje) esto quizá sea verdad. Pero cuando se pasa de un sistema a otro, los valores cambian. Al ser consecuencia las significaciones del sistema adoptado, los mismos elementos adquieren otro sentido muy distinto, y las cosas significadas son de una naturaleza muy diferente.

Sin embargo, no son pocas las adaptaciones teatrales en el período al que nos referimos.[8] En realidad las relaciones entre teatro y cine en estos años atravesaron varios estadios. Los primeros cineastas, aún sin una conciencia plena de las posibilidades del nuevo lenguaje, se limitaban a filmar cuadros en movimiento. La mayoría de ellos, incluso sin provenir del teatro, estaban concebidos como espectáculos escénicos. Hemos de esperar al desarrollo de la sintaxis fílmica para que los directores realmente puedan optar por un teatro filmado, un cine teatral o una adaptación narrativa.

Incluso antes de llegar a este punto Ince ya había tomado conciencia de que el modo de expresar la acción en una película no podía depender del uso continuo de intertítulos.[9] Con el desarrollo posterior de los recursos cinematográficos este hecho resultó aún más evidente. Es en este cine mudo, que ha asumido su carácter icónico y emplea los intertítulos como herramientas auxiliares, cuando parece que la distancia es mayor con respecto a una expresión artística que se fundamenta –máxime en aquel teatro anterior a las vanguardias- en la palabra.

---

[7] Por su parte Canudo escribió: «No busquéis las semejanzas entre el cine [mudo] y el teatro. No las hay» (citado por Rodríguez Monegal 1953: 10).

[8] Una gran parte de las obras clásicas del teatro conocieron su versión en cine mudo. Algunas de ellas fueron repetidamente versionadas; así, encontramos más de una decena de versiones cinematográficas de *Macbeth* entre 1905 y 1926.

[9] «En las malas películas los subtítulos eran tan numerosos que hablar en ellas de continuidad no tendría sentido alguno, pero en las menos malas sucedía que el subtítulo era necesario para traducir los diálogos. [...] Sin embargo, para limitar su número, Ince se contentó con desarrollar situaciones claras e ideas generales, corriendo el riesgo de parecer en ocasiones sumario. Limitó los subtítulos a un papel indicativo, sin utilizarlos para otra cosa que para relacionar las secuencias y situar los acontecimentos» (Mitry 1989:367).

Una de las obras paradigmáticas de ese abismo imagen-palabra a que nos hemos referido podría ser *El abanico de Lady Windermere*, adaptación realizada por Ernst Lubitsch[10] en 1925, sobre la obra homónima de Oscar Wilde[11] de 1893. Toda la obra dramática de Oscar Wilde se caracteriza por el énfasis en la expresión verbal. La ironía de sus diálogos cobra en muchas ocasiones mayor relevancia que la trama en sí. El gusto preciosista del autor por la palabra le lleva a volcar sobre ésta la totalidad de la información y de la acción. Si nos atenemos a la diferenciación que hace Mitry (1989: 405-410) entre autores poéticos (Racine, Moliere, Corneille) o dramáticos (Shakespeare), Wilde estaría, sin duda alguna, en el primer grupo.

Por su parte el famoso toque Lubitsch no es más que la materialización de una capacidad extraordinaria para transformar el mundo en imágenes. Sus dotes para encontrar acciones e imágenes que condensen la información sobre una situación, o que dibujen al milímetro a un personaje, difícilmente será repetible. El estudio de *El abanico de Lady Windermere* de uno y otro autor nos revelará el sistema de relaciones entre dos formas dispares de expresarse.

Si repasamos en la obra de Wilde los elementos que señalábamos como configuradores de la singularidad de una obra, encontramos que el tema es 'la hipocresía' y la tesis podría expresarse con las siguientes palabras: 'La alta sociedad no valora a las personas por lo que son, sino por el respeto que muestran hacia los juegos sociales'.

Por su parte, la trama responde a la siguiente descripción: 'Lady Erlynne quiere volver a entrar en la sociedad tras haber sido expulsada años atrás. Para ello chantajea a Lord Windermere. Éste acepta con el fin de proteger a su mujer de un escándalo, ya que la repudiada Lady Erlynne es, en realidad, la madre de ella. Lady Windermere queda confundida por estas visitas y hace caso de los chismes según los cuales Lady Erlynne y su marido son amantes. Por ello huye con un hombre que la pretende. Al final Lady Erlynne, mediante su sacrificio, evita que Lady Windermere se condene socialmente'.

Tras aplicar el mismo procedimiento a la película realizada por Lubitsch observamos que el tema es, de nuevo, 'la hipocresía'. La tesis, sin embargo, hace hincapié en que 'la hipocresía de la alta sociedad -manifestada de manera similar a como lo hace en la obra de Wilde- pone en peligro el amor, que es lo que mueve nuestras vidas'. Apreciamos, pues, una variación en la tesis. Se trata simplemente de un matiz que penetra en el surco trazado por Wilde e indaga en ciertos aspectos más cercanos a las preferencias del autor o a las preferencias del espectador de la época, alejado de los grandes salones victorianos. Este cambio supondrá la potenciación de aquellos elementos secundarios que enfaticen las relaciones amorosas entre los personajes. Por su parte, la trama concuerda punto por punto con la del original.

El tono de la película se acerca a lo melodramático y se distancia de la ironía, tan común en las páginas de Wilde. Este desplazamiento viene provocado, en parte, por el carácter verbal de la ironía del autor inglés: se basa en los comentarios ingeniosos de los dandies que salen en escena. Imposibilitado para la palabra, Lubitsch busca aquello que resulta más fácil de fotografiar. Sin embargo, la película retoma en algunas ocasiones el tono del original: cuando Lord Augusto llega a casa de Lady Erlynne para cortejarla, un intertítulo nos previene: 'La relación de un caballero con su dama se muestra en la forma en que él llama a su puerta'. Inmediatamente después un plano corto del torso de

[10] *El abanico de Lady Windermere*. Dir. Ernst Lubistch. Guión Julien Josepshon. Fotografía: Charles Van Enger. Intérpretes: Ronald Colman, Irene Rich, May McAvoy, Bert Lytell y Edward Martindel. Producida en 1925.

[11] Hemos usado la edición de Fernando Galván en la editorial Espasa Calpe. Colección Austral, Teatro, 483. La traducción es de Ricardo Baeza.

Lord Augusto, en combinación con un plano detalle del timbre y el juego entre ambos, nos proponen una mirada frívola.

Otro apunte irónico tiene lugar poco antes, en el hipódromo. Mediante un plano general Lubitsch nos muestra cómo el grupo integrado por los Windermere y sus amigos de la alta sociedad están más preocupados por el *juego* de apostar en la siguiente carrera que por prestar atención al resultado de la que está en curso.

Toda la adaptación de Lubitsch está salpicada de toques melodramáticos como la de Wilde lo está de frases mordaces. Si el segundo decía,

> LORD DARLINGTON.—Esta mujer que yo digo es la inocencia y la pureza personificadas. Tiene todo lo que los hombres hemos perdido.
>
> GRAHAM.—¿Y qué demonios iban a hacer los hombres con la inocencia y la pureza, querido mío? Una buena flor bien colocada en el ojal es de mucho más efecto.
>
> DUMBY.—Entonces, ¿quedamos en que ella no te quiere?
>
> LORD DARLINGTON.—¡No, no me quiere!
>
> DUMBY.—Pues te doy la enhorabuena. En este mundo no hay más que dos tragedias: una, no conseguir lo que se desea; otra, conseguirlo. La segunda es la peor de las dos. ¡Ah, esa sí es una verdadera tragedia! Por eso me alegro de saber que no te quiere. Oye, Cecilio, ¿cuánto tiempo podrías querer a una mujer que no te correspondiese?
>
> GRAHAM.— ¿A una mujer que no me correspondiese? ¡Oh, toda la vida!
>
> DUMBY.— Como yo. Pero ¡es tan difícil encontrarla!

El primero responde con un extraordinario plano subjetivo de Lady Erlynne. En ese plano nos recalca la difícil decisión de esta mujer: puede salvar a su hija o bien casarse con Lord Augusto y volver a entrar en su añorada alta sociedad. Por un momento la cámara se transforma en el ojo de Lady Erlynne mirando a través de la mirilla de la puerta. Al otro lado acaban de llegar todos los hombres (incluido Lord Windermere), a la casa de Lord Darlington, pretendiente secreto de Lady Windermere. Ella está, junto a Lady Erlynne, escondida en una habitación de la casa: había ido a entregarse. Lady Erlynne está decidida a impedirlo. En un mismo plano, encuadrado a través de una falsa mirilla, Lady Erlynne descubre el abanico olvidado por su hija y a Lord Augusto, sentado junto a éste. Con un solo plano el espectador se introduce en la lucha interior de la mujer: el drama entre la madre y la mujer repudiada.

De alguna manera podríamos afirmar que el cambio de tono es causa y consecuencia del matiz introducido por Lubitsch en la tesis del original teatral. Es causa en tanto que resulta más fácil filmar sentimientos tremendos que sutiles ironías. Y es consecuencia en la medida en que la tesis busca los elementos con los que le sea más fácil expresar su nuevo contenido.

Algo similar ocurre con la estructura. Como señalábamos anteriormente, la singularidad de la trama no reside en las acciones que suceden sobre el escenario al representar la obra original, sino en todo aquello que permite comprender la historia. La obra de Wilde presenta a Lady Erlynne mediante chismorreos. A través de ellos sabemos que es una mujer enigmática, que tiene sofocado a medio Londres (a los varones por su atractiva elegancia, y a las mujeres por su pasado). Wilde descubre a través de pequeñas píldoras que Lady Erlynne es madre de Lady Windermere y que veinte años atrás abandonó a su marido y a su hija para huir con un amante. Ésta es la base del chantaje que Lady Erlynne hace a Lord Windermere: ella no dirá la verdad a su hija si él apoya financieramente su entrada en sociedad.

El original teatral no transmite la información sobre Lady Erlynne en un acto sino que lo hace a lo largo de toda la obra mediante recursos fundamentalmente verbales. Como estas circunstancias dadas son necesarias para el desarrollo de la acción

Lubitsch se encuentra con el problema de que debe recogerlas, pero no puede hacerlo mediante los diálogos de la obra de teatro.

Al cineasta se le presentan, cuanto menos, las siguientes soluciones: puede ofrecer la información a través de intertítulos.[12] De igual modo que hace Wilde, Lubitsch podría reproducir, aunque de forma condensada, la conversación entre Lady Windermare y la Duquesa de Berwick, así como cualquier otro momento en que se aporten antecedentes capitales. Lubitsch también podría recurrir a la inclusión de flashbacks según tengan lugar los diálogos informativos; en función de la duración de los flashbacks la estructura se vería más o menos modificada. Otra opción consistiría en destilar los antecedentes con planos metafóricos que tuvieran justificación en la escena. Además, el director podría incluir todas las circunstancias dadas dentro del propio discurso. Esta opción supondría variar el punto de arranque de la película y obligaría a una reorganización cronológica del tiempo del discurso y del tiempo de la historia.[13]

Esta última posibilidad es la que Lubitsch elige para reorganizar la información. La estructura original de la obra de Wilde se divide en cuatro actos. El punto de arranque del primer acto es la preparación de Lady Windermere de su fiesta de cumpleaños. Sin embargo, el objetivo de ese acto no es otro que dejar claro cuáles son las relaciones entre los personajes y su pasado. La mayoría de la información de la obra se ofrece en este momento.

Lubitsch incluye un acto antes del primero. No se trata de un prólogo, en la medida en que está perfectamente integrado con el resto del discurso. En él el director incluye toda la información que la obra recogía de forma verbal. Vemos a Lady Erlynne suspirando ante una foto de su hija; somos testigos de la pasión de Lord Darlington y las evasivas de Lady Windermere; Lady Erlynne comienza el chantaje... En definitiva, Lubitsch respeta el criterio de Wilde de iniciar la obra con buena parte de la información; de hecho la película nos ofrece en el comienzo toda la información de la trama, incluso aquella que Wilde repartía a lo largo del texto.

Tampoco podría afirmarse que se trata de una yuxtaposición. La película, al igual que la obra, comienza con los preparativos de boda de Lady Erlynne. Sin embargo, Lubitsch dilata el tiempo de la historia para, así, poder incluir -entre los preparativos y la fiesta- el rechazo de la sociedad a Lady Erlynne y su chantaje a Lord Windermere. Esta variación en el tiempo de la historia le permite a Lubitsch tratar de forma orgánica antecedentes muy distantes en el tiempo. Con ello se evitan farragosos flashbacks, y se crea un mayor sentimiento de urgencia en el espectador.

Sin embargo, dos son los fenómenos estructurales de la película respecto con la obra teatral que más deben llamarnos la atención. Por un lado, puesto que Lubitsch quiere incidir en cómo la hipocresía destruye el amor, construye una estructura más adecuada para sus fines: el sentido de los actos es distinto en la película y en la obra teatral. La hipocresía como ruptura exige un equilibrio inicial que se vea roto conforme transcurre el drama, hasta una nueva situación de equilibrio, para llegar al final feliz. De este modo cada uno de los cinco actos se ordena siguiendo una estructura claramente

[12] «En el apogeo del mudo el fin de fines consistía, por el contrario, en contar historias sólo con imágenes, reduciendo al mínimo estricto los intertítulos» (Noel Burch, 1998:82).

[13] Guarinos llega a conclusiones similares tras el análisis de otra adaptación: «En teatro, hay acciones y personajes que sólo existen en forma de palabras, viven en el diálogo de otros personajes [...]. Cuando se adapta teatro plenamente podemos encontrar que acciones sucedidas en el pasado o simultáneas que ocurren en otro lugar en ese momento no se cuentan con palabras. [...] Y suele ser esa excusa perfecta para cambiar de lugar y tiempo sin traicionar demasiado el espíritu espacial teatral. [...] No es el caso de la plena puesta en escena como ocurre en *Eloisa*, donde se comienza en otro país y no se cuenta de dónde viene y qué hacía allí el personaje, sino que se pone en escena y se filma como parte de la diégesis principal» (1996:76).

dramática. Se comienza por el equilibrio, el segundo acto despierta la desconfianza, el tercero es la desestabilización de las relaciones, el cuarto la ruptura total, y el quinto la vuelta al equilibrio.

Pero el fenómeno más relevante en la nueva estructura consiste en que, al incluir las circunstancias dadas en un nuevo acto, se le está dando a lo que no era más que la excusa para contar la historia, la misma consideración que a ésta. En la obra de Wilde las circunstancias dadas eran parte de la trama, no del discurso. En Lubitsch la trama y el discurso son el mismo, porque es la única manera en la que realmente podemos tener conciencia de la importancia de esos antecedentes en una película muda. La obra de Wilde arrancaba ya con el desequilibrio en las relaciones, comenzaba a contar la historia por la mitad. Lubitsch retrocede a los orígenes de ésta.

Este cambio en la estructura permite a Lubitsch recrearse en los personajes: quedan más claros los motivos de sus acciones. La estructura en la que los hechos se presentan y no se nos cuentan, en la que los acontecimientos devienen y no se acude a ellos desde un presente estático, resulta una estructura narrativa, por encima de la teatral.

En resumen, Lubitsch ha elegido una estructura narrativa para poder dar cabida y asegurar la perfecta comprensión de los antecedentes. Si hubiese usado otros mecanismos, como los mencionados más arriba, la película contendría un excesivo número de intertítulos o unos flashbacks que hubiesen complicado el discurso. Con la solución escogida, Lubitsch simplemente ha incluido un acto perfectamente integrado en el resto de la obra.

Al comienzo de este trabajo quedó expuesto que la adopción de una adaptación narrativa en lugar de un teatro filmado o de un cine teatral no significa que la obra sea más cinematográfica. Sin embargo, con las limitaciones del cine mudo, sólo una adaptación narrativa permite combinar la información exigida por las tramas complicadas con una mayor libertad para el uso dramático de las herramientas cinematográficas. La película de Lubitsch es, en primer lugar, una extraordinaria película. Al mismo tiempo, por su respeto a la trama, al tema y a la tesis del original, es una excelente adaptación.

Adaptación o revisión, fidelidad o reconstrucción, teatro filmado o adaptación narrativa, ninguno de estos conceptos debería primar nunca sobre la única consideración que da sentido al cine: el disfrute del espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André 1966, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

BURCH, Noel, 1998, *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.

GIMFERRER, Pere, 1999 [1985], *Cine y Literatura*. Barcelona, Seix Barral [Edición revisada y ampliada].

GUARINOS, Virginia, 1996, *Teatro y cine*. Sevilla, Padilla Libros.

MITRY, Jean, 1989 [1978], *Estética y psicología del cine*. Madrid, Siglo XXI.

PEÑA-ARDID, Carmen, 1992, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra [Signo e imagen].

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1953, «Cine y teatro: discusión de un problema». *Film* 14, pp.10-15.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 1999, «Un modelo teórico—práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales». Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Actas del III Seminario de Relaciones entre el Cine y la Literatura*. Murcia, Universidad de Alicante, 59-74.

SEGER, Linda, 1993, *El arte de la adaptación*. Madrid, Rialp.

Juan Marsé:
una literatura de cine

JOSÉ BELMONTE SERRANO
Universidad de Murcia

En nuestro trabajo publicado en 1995 y que lleva por título «Una aproximación a la joven narrativa española», dábamos cuenta, siquiera brevemente, de la presencia –como tema, como recurso técnico, etc.- del cine en buena parte de las obras literarias de algunos de los escritores más representativos de nuestro país. Y partíamos del hecho evidente e insoslayable de que todos estos creadores procedían, por su edad, de la cultura del cine, que por los años sesenta y setenta, antes de la llamada Transición, antes de que el franquismo diera sus últimos y definitivos coletazos, vivía aún a expensas de los rescoldos y el esplendor de otros tiempos: «Estos narradores se han servido de las técnicas del cine para elaborar sus relatos. A cambio, la industria del cine ha recreado estas novelas en la pantalla con adaptaciones más o menos fieles, de mayor o menor calidad» (p. 115). Recordábamos, a continuación, los casos concretos de autores tan conocidos como Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, Adelaida García Morales, Julio Llamazares, Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte. Se daba el caso, incluso, de titular determinadas obras del mismo modo que conocidas películas, como *La gran ilusión*, de Miguel Sánchez-Ostiz, que no deja de ser un homenaje a Renoir:

> La realidad –leemos en las páginas de la aludida novela- es más fácil de soportar en la oscuridad, ¿no cree? Proyectada en sombras sobre una pantalla. Uno puede ahí soñar en ser ese otro, impune, clandestinamente, en cambiarlo todo, en trastocarlo todo, en introducirse en otras vidas. Alguien dijo que contra la abominación de ser pobre es un deber el emborracharse, entre otras cosas, con el cine (pp. 68-69).

En la novela de Luis Mateo Díez, *El expediente del náufrago*, los capítulos centrales se desarrollan en el cochambroso cine Lesmes, un local al que ya nadie acude a ver películas, sino que ha quedado únicamente como casa de citas para parejas de novios.

Juan Marsé, como los autores anteriormente citados, también pertenece -con más razones si cabe- a esa cultura del cine, como queda demostrado no sólo en sus ensayos sobre dicho arte, sino también, como tendremos ocasión de comprobar, a través de sus obras de ficción. Como apunta Celia Romea,

> un recorrido cronológico por la biografía y por la bibliografía de Juan Marsé nos permite comprobar la presencia y la trascendencia de los medios de comunicación en general y del cine en particular (…) en la vida literaria y personal de este autor. Desde el inicio, el cine y los cines aparecen en sus novelas, de forma reiterada: como un elemento destacado de la ciudad de Barcelona. Con frecuencia, los cinematógrafos o las películas son importantes para el desarrollo de la vida de los personajes literarios y para la evolución de la trama argumental: la industria, la técnica, el arte del cine y las salas cinematográficas son dinamizadores de intereses laborales, políticos o de entretenimiento (…) Las salas de cine no son un mero decorado dentro de la ciudad, ni las películas algo neutro sólo para distraer: son elementos que suscitan motivos dinámicos dentro de las novelas y crean estado de opinión entre los participantes (pp. 203-204).

La historia de Marsé y el cine es ya una larga historia en la que se mezcla la pasión, el amor y el odio, cuando está por medio la adaptación de alguna de sus novelas. El autor de *Si te dicen que caí* –obra, por cierto, llevada al cine con no gran fortuna- ha hablado en reiteradas ocasiones, a través de entrevistas, de su desconfianza en el hecho de que de una obra literaria de cierta calidad –y sus novelas poseen, sin duda alguna, dicho requisito- se pueda obtener un producto fílmico que le satisfaga por completo, a no ser que el director de la película tenga claro desde el principio que se trata de dos artes completamente diferentes y que el secreto de una buena adaptación no está, precisamente, en que exista un constante paralelismo entre la novela y la correspondiente película. Marsé, en una entrevista que le realizamos recientemente, no niega que el cine esté en toda la novela moderna, que forme parte de nuestro mundo,

> concretamente el mío, el mundo de la infancia está muy vinculado al cine, el cine de barrio, el cine que a mí me gustaba, las dos películas y muchos documentales y la merienda... Yo considero que es una forma de cultura que ya no existe. El cine de hoy es otra cosa. Negocios o no sé qué. Además, da la casualidad que esa época, la posguerra en España, fue la mejor desde el punto de vista del arte cinematográfico (p. 31).

Resulta cuanto menos curioso que el mayor éxito de Marsé con respecto al cine haya sido a través de la música. Una de las canciones más emblemáticas de Joan Manuel Serrat, «El fantasma del cine Roxy», fue compuesta bajo el asesoramiento del propio Marsé, quien no tuvo inconveniente alguno en prestarle al cantautor catalán un texto en prosa extraído de su relato de igual título, incluido en su día en el volumen titulado *Teniente Bravo*. La conocida canción, que comienza «Sepan aquellos que no estén al corriente», etc., procede de cierto pasaje en el que, con su toque magistral, Marsé nos recuerda, no sin cierta nostalgia, la definitiva desaparición del Roxy y el nuevo destino que se le ha encomendado a ese solar dejado por el histórico cine:

> El espacio mágico del Roxy lo ocupan hoy las glaciales dependencias de un Banco. Desde la calle, al anochecer, cuando el reflejo neurótico de los faros de los automóviles se desliza a lo largo de la fachada de cristal, en su amplio vestíbulo cifrado en mármol y felpudo se ha visto en ocasiones navegar silencioso y esbelto entre la niebla a un transatlántico en ruta hacia Nueva York con Charles Boyer acodado a la borda con un abrigo negro y foulard, elegante pasajero transcontinental de achampañada sonrisa parisina contemplando, más allá del mar apacible y plateado y del punzante recuerdo de un amor contrariado, el trafico ruidoso y enloquecido de la plaza de Lesseps.
>
> Hacia el mediodía de una pesada jornada laboral, desde su pequeña mesa escritorio, cautivada y mecida por el hilo musical y por el parloteo pajaril del dinero entre los dedos, la solterona y romántica señorita Carmela, empleada en la sección de Créditos, ve a Clark Gable apoyado en un extremo del mostrador. A la señorita Carmela le tiemblan las rodillas. Con la americana desabrochada, Gable luce un chaleco de fantasía y la famosa sonrisa ladeada y socarrona. No parece un cliente del Banco, sino Rhett Butler en persona disponiéndose a entrar en un salón lleno de hermosas damas y petulantes caballeros del Sur. Gable, mientras se ajusta los guantes, obsequia a su fiel admiradora con su seductor y taimado fruncido de la frente y luego le guiña el ojo (p. 48).

Como ha señalado con tanto acierto Celia Romea, *El fantasma del cine Roxy* es «un falso guión cinematográfico que recoge buena parte de los mitos marseanos (...) El cuento es una forma de homenaje a todas las salas que se han ido perdiendo". Y es, además, nos permitimos añadir nosotros, la prueba palpable de los flirteos de Marsé con el cine también desde el punto de vista técnico. Se ve claramente que el escritor barcelonés tiene las cualidades necesarias para llevar a cabo, con garantías de calidad, el guión cinematográfico, probablemente, aunque a algunos les cueste admitirlo, un género

más, o, al menos, un subgénero de la literatura. Hasta tal punto esto es así que Marsé, con la habilidad y perspicacia que le caracterizan, inventa, a través de uno de los personajes de la aludida novela, el término *novelasta*, que vendría a ser un oficio híbrido, mezcla de novelista y cineasta. El cuento o novela corta de Marsé comienza con una cita en la que François Truffaut recoge unas palabras de Alfred Hitchcock, y finaliza, como no podía ser de otra manera, con la palabra "Fin", hecho habitual en el cine, no tanto en la literatura.

Pero comencemos por el principio, haciendo un rápido repaso del papel que representa el cine en las obras de Marsé. En su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, publicada en 1961, no es el cine lo que ocupa el primer plano de la obra, sino la radio. En los años a los que se refiere Marsé en su libro, tenía un lugar destacado en el quehacer cotidiano. La gente vivía pendiente del "parte" diario, de las noticias tan manipuladas por ciertos organismos de la dictadura. Pero siempre cabía la posibilidad de saber leer entre líneas y captar ciertos mensajes cifrados que nos dieran esperanzas del final de un régimen que comenzaba a parecer eterno. En *Encerrados con un solo juguete*, el cine no ocupa, como indicábamos anteriormente, un lugar preferente, pero sí se pone de manifiesto, por ejemplo, su poder alienador, con la presencia de las inevitables colas para conseguir una entrada y que a Andrés, dirigiéndose a Tina, le da la impresión de hacer el mismo papel que los borregos, como se dice textualmente. Aparecen aludidos en la obra, ya tan tempranamente, el cine Coliseum y el cine Roxy, con sus correspondientes pajilleras, oficio que proliferó en los años de la inmediata posguerra para paliar el hambre y otras necesidades.

En su siguiente novela, *Esta cara de la luna*, de 1962, Marsé inicia un juego que se habría de prolongar a partir de entonces a lo largo de toda su producción posterior. Nos referimos a esa intencionalidad de raigambre lúdica a través de la cual el escritor propone un juego al lector; un juego que consiste en adivinar, con los escasos datos que le proporciona, de qué película se habla en ese momento en la novela. «La película –expresa el narrador de *Esta cara de la luna*- era una historia lamentable acerca de un suburbio de Madrid, unos niños desarrapados y un joven curita ingenuo» (p. 113). El cine es, además, aprovechando su penumbra y la confusión de los cuerpos, un eficaz cómplice de los escarceos eróticos de quienes, a plena luz del día, tenían que enfrentarse a esa censura moral que había impuesto el régimen de Franco, aliado con los sectores más conservadores de la Iglesia. En la novela de Marsé se habla de esos «muchachos con camisa blanca y corbata de colores que luego en la penumbra apretarán largamente con su mano sudada la sudada mano de su novia o acariciarán sus pechos sin apartar los ojos de la pantalla» (p. 177).

En *Últimas tardes con Teresa*, novela publicada en 1965 y con la que, por fin, Marsé entró por la puerta grande de una literatura española algo lánguida y con deseos de renovación inmediata, hay alusiones, citando el título o, simplemente, aportando el argumento del film, a películas como *¡Viva Zapata!* y *El Acorazado Potemkin*. La alusión a *¡Viva Zapata!* no es en absoluto arbitraria ni casual. Antes bien, se lleva a cabo un sutil paralelismo entre este personaje, interpretado en la pantalla por Marlon Brando, y Manolo Reyes, el Pijoaparte, quien tiene la secreta esperanza de introducirse por la puerta trasera en la alta sociedad catalana a través de su relación con Teresa, saltándose a la torera los convencionalismos sociales, tan celosamente respetados y defendidos por las clases altas. El Pijoaparte, como el Zapata interpretado por Marlon Brando, también está dispuesto, hasta cierto punto, a respetar la virginidad de Teresa para dar a entender que no es sólo el ansia de una aventura pasajera lo que le mantiene junto a Teresa, sino su deseo de incorporarse a un estatus social que no le corresponde de ninguna manera en una España intolerante e insolidaria, la España de posguerra: La

escena que se desarrollaba en la pantalla (conmovedora estampa del héroe popular: el revolucionario analfabeto que, consciente de su responsabilidad ante el pueblo, en su noche de bodas le pide a su bella esposa lecciones de gramática en lugar de placer) tenía tanta fuerza que Teresa, creyendo que el muchacho experimentaba la misma satisfacción que ella, que sus miradas expresaban emociones afines, volvía a menudo la cabeza a él y le sonreía, se mordía el labio, se ponía pensativa, aprobaba con los ojos Dios sabe qué, hasta que al fin, al inclinarse hacia el chico para hacer un comentario elogioso a propósito de los campesinos mejicanos con conciencia de clase, captó ese fluido tórrido que desprende la piel anhelante y algo en la mirada de él adorándola, adorando francamente sus piernas y su cuello y sus cabellos, por lo que nada dijo, desconcertada, fijando de nuevo su atención en la película. Al mismo tiempo notó que algo se removía bajo su cabeza, produciéndole un súbito vacío: descubrió así que la había tenido apoyada todo el rato no en el respaldo de la butaca sino en el fuerte, paciente y discreto brazo de él. Incluso con el buen cine, uno pierde el sentido de la realidad (p. 182).

En *Últimas tardes con Teresa*, al margen de las alusiones al cine como industria e insoslayable elemento de ocio en un contexto en el que incluso soñar costaba lo suyo, hay que destacar otro de los elementos que, a partir de entonces, se convertiría en una constante en la obra narrativa de Marsé. El propio escritor barcelonés ha manifestado en más de una ocasión que para llevar a cabo una obra, siempre parte de una imagen, y al hilo de esa imagen comienzan a aflorar las palabras. Lo cierto es que en esta novela existen ciertas imágenes que, de alguna manera, nos recuerdan determinadas técnicas del cine. Textos como el que sirve de pórtico a la obra que, aparentemente, no tiene relación con las páginas siguientes. Es, como el propio Marsé nos ha explicado, una especie de *flash*.

En su novela siguiente, *La oscura historia de la prima Montse*, publicada en 1970, Marsé repite esa misma técnica, con un breve capítulo introductorio, como si se tratara de un adelanto de lo que habría de suceder en los capítulos siguientes, aun a riesgo de que el lector poco atento no pueda entender el significado de este texto y su sentido en el contexto general de la obra. Como en ciertos seriales televisivos, Marsé nos proporciona un adelanto del desarrollo de la acción. En *La oscura historia de la prima Montse*, uno de los personajes principales, Paco Bodegas trabaja en la industria cinematográfica francesa como ayudante de dirección; sólo que, para vergüenza de su bien acomodada familia catalana, se trata de «porquerías francesas, cine inmoral, ya sabes: chicas en combinación y con liguero, camisones cortos y transparentes, mucha cama, etcétera. Vosotros no podéis verlo todavía» (p. 33).

Son, asimismo, interesantes y hasta cierto punto reveladores, los juicios, recogidos en esas mismas páginas, sobre películas como *Rebeca*, de Alfred Hitchcock, «la película-terrible-pecado-mortal» (p. 56), y *Viridiana*, que supone –así queda, con no poca ironía, reflejado en estas páginas- un punto de partida en el cambio de mentalidad de los españoles, si bien, como se nos anuncia en la obra, se trata de «una sesión especial con coloquio organizado por sacerdotes» (p. 33).

Si te dicen que caí es, junto con *La muchacha de las bragas* de oro, la novela de Marsé donde menor número de alusiones hay al cine. No pasa inadvertido, sin embargo, el pasaje en el que Sarnita, Martín y Luis, consiguen, empleando sus mejores artes, introducirse sin pagar en el cine Delicias: «Se colaron, pero antes de finalizar el No-Do hubo un apagón. Silbidos y pataleo en el gallinero. El acomodador puso dos velas encendidas al pie de la pantalla. Martín y Luis tiraron pellejos de altramuces y cerillas encendidas a la platea, barrida de vez en cuando por el cono de luz de la linterna del acomodador» (p. 185).

Ya hemos dejado apuntado que *La muchacha de las bragas de oro*, novela con la que Marsé obtuvo el Premio Planeta en 1978, es, curiosamente, la única obra de este autor en la que no existe ni una sola alusión al mundo del cine. El libro relata los esfuerzos de un olvidado autor falangista, Luys Forest, por escribir, de la mejor manera posible, aunque faltando a la verdad, unas memorias que le rediman de un pasado poco edificante, bastante oscuro. Sin embargo, hay que destacar un hecho que consideramos significativo a la hora de hablar de las relaciones entre cine y literatura en el conjunto de la obra narrativa de Juan Marsé. Lo cierto es que *La muchacha de las bragas de oro* es la novela de cuantas lleva publicadas hasta el momento en la que su autor pone mayor empeño en explicar todo lo referente a la creación literaria y éso que se ha dado en llamar, con no poca petulancia, la cocina del escritor. De manera que, a nuestro entender, sería posible aplicar dichas teorías al propio cine, descubriendo así, sin temor a equivocarnos, la idea que Marsé tiene de las adaptaciones cinematográficas y, sobre todo, su idea sobre la realización fílmica. Así pues, si extraemos de la novela estas consideraciones y las aplicáramos al cine, el resultado sería el siguiente:

1. No hay que dar demasiadas explicaciones, sino ir directo al grano (p. 32).
2. Es preferible describir a explicar (p. 32).
3. Dos mentiras trenzadas con lógica forman una verdad (p. 81).
4. Hay que huir de lo enfático y lo pretencioso (85).
5. Es necesario llevar a cabo siempre una investigación previa (p. 93).
6. Una consigna: no aburrir jamás (p. 123).
7. Es preciso limpiar "la baba del texto" (p. 129).
8. Necesidad de buscar el tono adecuado (p. 130).

Marsé, por boca de Luys Forest, personaje al que no le tiene gran simpatía, pero con el comparte algunas de sus ideas, deja claro que está en contra de la «dichosa destrucción del lenguaje», tan de moda en la novela española hasta bien entrada la década de los setenta, al tiempo que dice detestar «las virguerías ortográficas, estilísticas y sintácticas»:

> ¡Qué manía esa, de querer destruir el lenguaje! Bastante destruido está ya el pobre. Y además que por este camino, los logros del escritor siempre serán necesariamente modestos y en ningún caso comparables a lo que consigue un presentador de televisión o un ejecutivo tecnócrata informando a su Consejo espontáneamente y sin el menor esfuerzo. Ellos siempre irán más lejos... (p. 212).

La sutilidad e inteligencia de Marsé en relación al cine queda plenamente demostrada en *Un día volveré*, obra aparecida en 1982. Algunos de los personajes, como el Taylor, tienen nombre de cine; se conversa sobre cine y el Roxy sale, una vez más, a la palestra. Pero todos estos aspectos, a pesar de su interés, distan de ser los más destacados en esta novela. Es importante, por ejemplo, el hecho de que Marsé le conceda un lugar relevante en estas páginas al lenguaje no verbal, extraído, sin duda alguna, del cine: «Calló un buen rato y miraba absorto el lado de la calle batido por el sol, pensativo y melancólico, como quien contempla el viejo escenario de un fracaso» (p. 227). Las conversaciones parecen, asimismo, sacadas de conocidas escenas cinematográficas:

> -¿Por qué me has esperado en el bar? Podías pedir la llave en la portería. El Nene también tiene llave, pero algún día se la quitaré...

-Tengo la maleta en la escalera –dijo Jan Julivert-. Cuando entré ese infeliz estaba sentado en el suelo del rellano, hablando solo. Pensé que era mejor esperarte y que me acompañaras.

Néstor sonrió.

-No irás a decirme que Babiloni te ha dado miedo. Tú nunca le has tenido miedo a nada…

-No estés tan seguro. –Le miró de soslayo, volvió a sacar el pañuelo del bolsillo y se lo dio-. Límpiate bien esa nariz.

-Ya no tengo sangre.

-Tienes mocos (p. 42).

Suau, el abuelo de la maltrecha Paquita en *Un día volveré*, es un viejo desilusionado que se dedica a pintar los carteles de las películas y al que, en un principio, poco importa su trabajo:

Suau se levantó trabajosamente de la silla, entró en el taller, se plantó frente al cartel que recibía la luz de un ventanuco alto, escogió el pincel fino y terminó de pintar el revólver plateado que empuñaba el vaquero de rubios cabellos agitados por el viento. Observó que la llama roja que vomitaba el cañón del revólver era demasiado grande para ser verdad, pero no pensó siquiera en corregirla, ya no le importaban esos detalles.

Suau, poco a poco, es consciente de la trascendencia de su trabajo y de su posible poder persuasivo, como si se hubiera convertido en un arma social, revolucionaria, contra la dictadura. Su espíritu inconformista le lleva a tergiversar los carteles que pinta, dándole un distinto cariz a la historia que representan, como si estuviera en sus manos el destino de estos personajes:

-Has vuelto a copiar las caras de memoria, abuelo –suspiró, los brazos en jarras y con un encabritamiento repentino en su cuerpo enganchado a la muleta. No sabía si echarse a reír. Suau miraba ahora los carteles casi terminados sin ver ninguna anomalía, pero esforzándose por verla, abriendo mucho sus ojitos de mono.

-Qué pasa. Yo no veo nada…

-¿No? ¿Quieres decirme qué hace Luis Mariano con gabardina y metralleta? ¿Y qué hace en este otro cartel Richard Widmarck vestido de torero…?

Suau se inclinó más y miró más de cerca.

-Hostia. Pues es verdad.

-Esto te pasa por trabajar de memoria, abuelo. Ya es la segunda vez que confundes las caras.

-Hum –gruñó Suau-. ¿Y se nota mucho…? Bueno, luego las cambiaré. Me voy al bar a desayunar. Tú no te muevas de aquí que vendrá el médico.

-¿No crees que lo haces a sabiendas? –sonrió Néstor cuando estaban solos-. Tu abuelo es un coñón de marca (pp. 129-130).

En *Ronda del Guinardó*, una de las novelas más elogiadas por la crítica pese a su corto número de páginas, Marsé nos deja un primer e importante apunte de su novela de 1993, *El embrujo de Shanghai*. En las páginas de *Ronda de Guinardó* aparece citado el cine Iberia, pero lo más destacado de esta obra es, como indicábamos anteriormente, el hecho de que se haga alusión a la película *El embrujo de Shanghai*, de Josef von Sternberg, con Gene Tierney, Walter Huston y Victor Mature como principales protagonistas, a la que Rosita tilda de extraña: «La he visto dos veces y no la entiendo. Estará cortada» (p. 30).

Pero entre *Ronda del Guinardó* y *El embrujo de Shanghai* hallamos dos obras, *Teniente Bravo* –que contiene el relato que le da título al libro, «Historia de detectives»,

«El fantasma del cine Roxy» y «Noches de Bocaccio» y *El amante bilingüe*. En esta última obra no podemos pasar por alto la presencia de la viuda Griselda, un personaje de gran ternura que trabajaba como taquillera de un cine de barrio «que pronto iban a derriba». En esta novela de 1990, Marsé introduce un nuevo aspecto relacionado con el cine que resulta muy sugerente. Marés/Faneca, cuya personalidad va desintegrándose día a día, en su constante deambular, termina finalmente sus pasos en la Pensión Ynes. Allí encuentra a Carmen, una joven ciega con la que llega a tener confianza, y cuya mayor afición, pese a sus limitaciones, es ver las películas de la tele:

> Sin apenas darse cuenta, su vida empezó a organizarse en torno a la muchacha ciega y su mundo de sombras. Cuando no tenía nada que hacer, Carmen le buscaba en su cuarto o en el bar El Farol, le cogía de la mano y con mimos y arrumacos le conducía a la sala, se sentaba ella en la mecedora y le pedía que le contara la película de la tele, y si no había película, los anuncios publicitarios, lo que fuera. Aquel mundo atrafagado y artificioso lleno de voces y melodías sugestivas, aquella otra vida en colores de la que ella sólo podía captar su rumor, intuir su pálida fugacidad, le llegaba a través de la voz impostada y persuasiva de Faneca, que se lucía especialmente con las películas (p. 192).

Faneca la hace *ver* la película,

> porque no se limitaba a explicar las imágenes, no sólo describía para ellos los decorados y los personajes, narrando lo que hacían en todo momento y cómo vestían, también comentaba sus emociones y sus pensamientos más cultos. Según el señor Tomás y el señor Alfredo, los dos huéspedes jubilados que solían asistir a estas sesiones, las películas ganaban tanto explicadas por el señor Faneca, que era mejor oírlas que verlas (p. 193).

Esta situación da lugar a un fenómeno que ya explicábamos a propósito de anteriores novelas de Marsé: ese divertido juego con el que, a partir de unos escasos datos, se le invita al lector a adivinar el título del film que en ese momento se proyecta en la pantalla: «Faneca se disponía a explicar a Carmen la película que la tele había programado, una intriga de nazis envenenadores y amores contrariados» (p. 202).

En *El embrujo de Shanghai* existe, como hemos señalado recientemente en un trabajo sobre esa misma obra, partiendo del título mismo, una atención muy especial al cine que se puede cotejar a lo largo de muchas de sus páginas. La pequeña Susana, cuya actitud a la hora de hacer *experimentos* con el cine nos recuerda al viejo Suau de *Un día volveré*, llega a confesarle a Daniel que, a veces, ve películas en sueños:

> Tenía Susana una disposición natural a la ensoñación, a convocar lo deseable y lo hermoso y lo conveniente. Lo mismo que al extender y ordenar alrededor suyo en la cama su colección de anuncios de películas y de programas de mano que su madre le traía cada semana del cine Mundial, y en los que Susana a veces recortaba las caras y las figuras para pegarlas y emparejarlas caprichosamente en películas que no les correspondían, sólo porque a ella le habría gustado o le divertía ver juntos –había reunido a la hermosa Scherezade y a Quasimodo en *Cumbres borrascosas*, había dejado al tenebroso Heathcliff al borde de una piscina con Esther Williams en bañador, a Sabú volando en su alfombra mágica sobre Bagdag en compañía de Charlot y del ama de llaves de Rebeca, y a Tarzán colgado en lo alto de una torre de Notre Dame junto con Esmeralda la zíngara y la mona Chita-, igualmente suscitaba en torno suyo expectativas risueñas o augurios de tristeza mediante leves correctivos a la realidad, trastocando imágenes y recuerdos (pp. 50-51).

Abundan, asimismo, en la novela de Marsé las típicas descripciones basadas, fundamentalmente, en imágenes estereotipadas del cine negro, como podemos

comprobar en el siguiente ejemplo, donde no falta detalle alguno, incluidos los efectos sonoros:

> La brusca maniobra del Balilla que echaba humo por el radiador tuvo lugar un poco más acá de la esquina Alegre de Dalt y el frenazo parecía deberse a que el conductor se había pasado de esa calle; ahora se disponía a dar marcha atrás para enfilarla correctamente. Estuvo parado apenas dos segundos y no vimos a nadie apearse del auto ni oímos el golpe de ninguna puerta, y sin embargo, después que el Balilla hubo retrocedido para corregir su despiste y volvió a ponerse en marcha para desaparecer en la esquina, allí estaba él de pie como surgido repentinamente del asfalto y sosteniendo una vieja maleta de cartón atada con una cuerda, la otra mano hundida en el bolsillo del pantalón (p. 54).

La acción de *El embrujo de Shanghai* se cierra en el interior de un cine, donde el personaje se refugia «en la oscuridad de la platea, encogido en una butaca de la última fila» (p. 204). La historia que se proyecta sobre la pantalla está directamente relacionada con lo que ha sucedido a lo largo de esta novela que ya toca a su fin.

En la última obra, al menos por ahora, de Marsé, *Rabos de lagartija*, el cine ocupa un lugar privilegiado, a la altura de sus anteriores publicaciones. Es un relato donde, para empezar, abundan las alusiones a actores del cine clásico como Errol Flynn, Tyrone Power y Bogart, quien con toda precisión es imitado por uno de los personajes de la novela: «David niega con la cabeza y no le quita ojo. Admira su temperamento flemático, a pesar de todo, su manera de llevar en los labios el cigarrillo sin encender, la mano derecha hundida en el bolsillo de la americana, la tan conocida parsimonia en el menor de sus gestos» (p. 189).

Pero, acaso, lo más destacado de esta novela, con la que Juan Marsé obtuvo, recordemos, el Premio Nacional de Literatura y el de la Crítica, sea ese alarde lúdico-pedagógico de invitar al lector a participar en la trama de la obra utilizando el cine como elemento de conexión entre el autor y el lector, que se convierten finalmente en cómplices. Marsé nos proporciona con gran sutilidad una serie de datos que, como un rompecabezas, es necesario completar para obtener la imagen y el título de la película deseada: «Ahora la pantalla repele un resplandor plateado casi cegador, que proviene de la vasta llanura entre las colinas de Balaklava, y el galope de los lanceros del Vigésimoséptimo se expande por la platea casi vacía. Los seiscientos cabalgan por el Valle de la Muerte» (p. 147).

Otro capítulo aparte merecería el estudio y análisis de las adaptaciones cinematográficas de buen número de novelas de Juan Marsé. Obras como *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse*, *Si te dicen que caí*, *La muchacha de las bragas de oro*, *El amante bilingüe* y *El embrujo de Shanghai* que, con más pena que gloria, han sido convertidas en cine o en una serie televisiva, como es el caso de *Un día volveré*, por conocidos y prestigiosos directores como Gonzalo Herralde, el reincidente Vicente Aranda, Francesc Betriu, Jordi Cadena y Fernando Trueba.

Las novelas de Marsé –leemos en las conclusiones del aludido trabajo de Celia Romea- «están embebidas de ese espíritu de memoria histórica capaz de evocarse desde la ensoñación» (p. 205). Juan Marsé, ciertamente, digamos ya para finalizar, es un hijo de su tiempo que, fiel a una realidad que él mismo ha vivido de cerca y que, lejos de incorporarla como tal, la transforma a su antojo, no ha querido dejar fuera un fenómeno social como el cine que, durante la inmediata postguerra y hasta hace unas décadas, sirvió de alimento a todo un pueblo al que, por imposición de la dictadura, sólo le estaba permitido soñar. Y qué mejor sueño que el cine de barrio y en sesión doble.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELMONTE SERRANO, José, 1995, «Una aproximación a la joven narrativa española». *Romance Quarterly* 42, pp. 105-117.

_____, 2000, «*El embrujo de Shanghai*: el regreso de las sombras tabernarias». *Ojáncano* 18, pp. 3-23.

_____, 2002, «Juan Marsé: nociones sobre la escritura invisible (Entrevista)», en BELMONTE SERRANO, José y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (Eds.), *Nuevas tardes con Marsé: Ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia, Nausícaä.

DÍEZ, Luis Mateo, 1992, *El expediente del náufrago*. Madrid, Alfaguara.

MARSÉ, Juan, *Encerrados con un solo juguete*, 1989[1961]. Barcelona, Seix Barral.

_____, 1982[1962], *Esta cara de la luna*. Barcelona, Seix Barral.

_____, 1990[1970], *La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona, Seix Barral.

_____, 1990[1973], *Si te dicen que caí*. Barcelona, Seix Barral.

_____, 1998[1978], *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona, Planeta.

_____, 1989[1982], *Un día volveré*. Barcelona, Seix Barral.

_____, 1990[1984], *Ronda del Guinardó*. Barcelona, Seix Barral.

_____, 1987, *Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral [Este volumen contiene los relatos: «Historia de detectives», «El fantasma del cine Roxy», «Teniente Bravo» y «Noches de Bocaccio»].

_____, 1990, *El amante bilingüe*. Barcelona, Planeta.

_____, 1995[1993], *El embrujo de Shanghai*. Barcelona, Plaza y Janés.

_____, 2000 *Rabos de lagartija*. Barcelona, Lumen.

ROMEA CASTRO, Celia, 2002, «Marsé y el cine, Marsé en el cine», en BELMONTE SERRANO, José y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (Eds.), *Nuevas tardes con Marsé: Ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia, Nausícaä.

SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel, 1989, *La gran ilusión*. Barcelona, Anagrama.

La adaptación de obras teatrales en las coproducciones hispano-alemanas durante la guerra civil

MANUEL NICOLÁS MESEGUER
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

La empresa española Hispano Film Produktion -con sede en Berlín- fue fruto de la simbiosis entre las industrias cinematográficas española y alemana -con el beneplácito e incluso, ocasionalmente, el apoyo de los instrumentos de propaganda del gobierno nazi y del franquista-. La industria española partidaria del bando nacional no contó hasta 1939 con una infraestructura técnica suficiente, ya que las tres ciudades que habían desarrollado la industria cinematográfica en España: Madrid, Barcelona y Valencia, permanecieron hasta esa fecha en zona republicana. Por su lado, los alemanes especularon con la posibilidad de abrir y potenciar mercados en Hispanoamérica e intentaron apoyar esta iniciativa para establecer contactos firmes.

De las cinco películas de ficción que produjo la Hispano Film[1], dos se basaron en sendas obras teatrales: *El barbero de Sevilla* basada en la comedia de Pierre Auguste Caron de Beaumarchais, y *Mariquilla Terremoto* basada en la obra de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Ambas adaptaciones fueron dirigidas por Benito Perojo[2] y en ellas tuvo un papel destacado la folklórica Estrellita Castro. En este periodo berlinés, en palabras de Gubern (1994: 313), «Perojo transitó del teatro burgués con suntuosos decorados al sainete andalucista».

Tomando como referencia estas dos adaptaciones, nos centraremos seguidamente en cómo la adaptación cinematográfica de una obra teatral pasa por un complejo proceso en el que los mecanismos que ponen en comunicación ambos lenguajes resultan especialmente interesantes en dos momentos de la realización del film: la elección de la obra teatral y la elaboración del guión.

1. LA ELECCIÓN DE LAS OBRAS.

Hispano Film Produktion era una empresa privada que además de su confesada lealtad hacia los dos estados con los que estaba relacionada -el español y el alemán-, se había propuesto unos ambiciosos objetivos económicos. Por ello, las películas se concibieron como productos de una calidad técnica y artística considerable, avalados para lo primero por la tecnología y el trabajo alemán, y para lo segundo por un grupo de los más conocidos y exitosos actores y directores del cine español. Para garantizar el éxito comercial se recurrió en cierto modo a temas, ambientes y tópicos de la

[1] Las otras producciones de Hispano Film fueron *Suspiros de España* (dirigida por Benito Perojo y basada en la letra del conocido pasodoble del maestro Álvarez Alonso), *Carmen la de Triana* y *La Canción de Aixa*, ambas dirigidas por Florián Rey y protagonizadas por Imperio Argentina.

[2] Para una información exhaustiva sobre la trayectoria vital y profesional de este cineasta, véase GUBERN, Román, 1994, *Benito Perojo. Pionerismo y Supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.

"españolada"[3] -que había proliferado en los años de la república-, pero buscando el amparo de buenos argumentos y prestigiosos autores. Así se acudió a autores y obras mundialmente conocidos, como *Carmen* de Mérimée, llevada a la ópera por Bizet, o *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, de la que Rossini realizó una versión operística. También se recurrió a formas artísticas de probada eficacia comercial en España, como la novela morisca en *La canción de Aixa*, el pasodoble en *Suspiros de España* y el teatro popular en *Mariquilla Terremoto*.

Si bien los orígenes teatrales de las películas que nos ocupan en este trabajo son muy diferentes, ambas tienen una característica común que fue la que motivó su elección: su ambientación, en una Andalucía mostrada como una representación del resto de España. Sin embargo, este carácter español que se da a los lugares y a los personajes de ambas obras, proviene de dos perspectivas diferentes: la de un intelectual francés del siglo XVIII, con lo que su tipismo es más superficial y tópico, y la de dos españoles del primer tercio del siglo XX que conociendo bien los gustos populares, utilizaron temas extraídos de la imagen típica que los propios españoles tenían de sí mismos, y que, como explica Calvo Serraller[4], procede en su mayor parte de la imagen romántica que varios intelectuales europeos venían ofreciendo de España desde hacía unos dos siglos. Ahonda en la diferencia de concepción de ese carácter español el hecho de que en el primer caso, el tipismo se combina con unos usos argumentales inmersos en corrientes que circulaban en la Europa de su época, con lo que *El barbero de Sevilla* no deja de ser una obra de formas franco-italianas. Por su parte, la pieza de los Álvarez Quintero pertenece a un amplio conjunto de obras teatrales de gran aceptación popular en España y que se caracterizaban por su comicidad y sus temas y personajes costumbristas.

1.1. *El barbero de Sevilla*

El barbero de Sevilla o *La precaución inútil* fue escrita en 1772 como "ópera cómica"[5]. Beaumarchais no pudo conseguir que se estrenara, así que siguió trabajando en la obra e introduciendo elementos de lo que Diderot había definido como drama burgués[6]. Por problemas de censura hubo que esperar hasta el 23 de febrero de 1775 para que la obra se estrenara en la Comédie Française de París. No fue bien acogida y su autor decidió recomponerla, eliminando escenas e intervenciones que habían aburrido al público. La obra pasó de cinco a cuatro actos. Los elementos cómicos se habían tomado sobre todo de obras anteriores pertenecientes al género de la ópera cómica, como *La precaución inútil* (1692), de Fatouville, y contemporáneas, de Sedaine y Panard. Pero lo que dio fama internacional a este título y a su protagonista fue la adaptación operística que realizó el compositor italiano Giacchino Rossini, con libreto de Cesare Sterbini. Si bien hubo una versión anterior en la que se adaptó como ópera cómica en dos actos. Su autor fue Pasiello, con libreto de Petrosellini.

---

[3] UTRERA, Rafael, 1997: «Españoladas y españolados. Dignidad e indignidad en la filmografía de un género». *Cuadernos de la Academia 1: Un siglo de cine español*, 233-247. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

[4] CALVO SERRALLER, Francisco, 1995: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza.

[5] Se trata de un subgénero teatral muy extendido en la época, cuyo tema no tenía que ser necesariamente cómico y en el que se introducían algunos números musicales interpretados por los protagonistas

[6] CARDONA DE GIBERT, 1973: «Estamos en presencia del drama burgués, definido por Diderot, drama que recoge las ideas que van a conducirnos a las últimas consecuencias de la Revolución francesa» (p. 29). Luego afirma Cardona que este tipo de drama trajo consigo la supresión de las unidades dramáticas y de algunas reglas. Además supuso un acercamiento a la realidad y a la ideología burguesa.

La obra que nos ocupa introdujo nuevos rasgos como los personajes extraídos de figuras españolas, el protagonismo del pícaro Fígaro por encima de los personajes pertenecientes a la nobleza, la crítica a los hábitos mezquinos de cierta parte del clero y un estilo de comicidad fresca y vivaz, basada en diálogos vertiginosos entre personajes que muestran una gran astucia a la hora de sortear preguntas peligrosas o impertinentes.

El argumento de la obra de Beaumarchais se puede resumir así: el conde de Almaviva se encuentra en Sevilla, ha huido de sus antiguas juergas y escarceos amorosos y ahora persigue a Rosina, por quien siente un amor verdadero. Bartolo, tutor de la dama, la aísla del exterior para conseguir su cariño, su mano y su fortuna. Ayudado por Fígaro, su antiguo criado, Almaviva sortea las trampas y en el último momento evita la boda de Rosina con el viejo, consiguiendo además la mano de la joven dama.

2.2. *Mariquilla Terremoto*

Inspirándose en la biografía de la tonadillera sevillana Amalia Molina - aunque en la obra teatral Mariquilla es una bailaora -, los hermanos Álvarez Quintero escribieron una comedia en tres actos, que fue estrenada en el Teatro de la Infanta Beatriz el 22 de febrero de 1930. Se trata de una de las más de 200 piezas teatrales que estos autores estrenaron entre 1888 y 1938. En todas ellas se mantienen unos patrones estéticos, mentales y morales muy enraizados en la mentalidad popular española de su tiempo. También son característicos de sus obras un realismo naturalista e ingenuo, que pretende reflejar amablemente la vida, y una presencia predominante del ambiente y el lenguaje regional andaluz. Se ha reconocido que en una formula popular y escapista como era la del sainete costumbrista, los Álvarez Quintero introdujeron un aire nuevo a los viejos argumentos y unos diálogos frescos y de un buen nivel literario. Esto no pasó desapercibido en su época y, como señala Ruiz Ramón (1981: 49-53)[7], escritores como Pérez de Ayala y Leopoldo Alas "Clarín" supieron encontrar detrás del éxito de público de las comedias de los Quintero, una considerable calidad literaria y un gran conocimiento del género en el que fueron tan prolíficos. Según ha contabilizado Rafael Utrera (1985: 67), junto con Arniches y Benavente, los hermanos Álvarez Quintero son los dramaturgos con el mayor número de obras adaptadas al cine. Se conservan trece adaptaciones realizadas hasta 1938, de las que cinco pertenecen al periodo mudo[8]; además habría que tener en cuenta que seguramente un número considerable se ha perdido irremediablemente. Urrutia explica así el trasfondo de la elección de sus argumentos y su éxito:

> Pérez de Ayala había descrito muy bien el teatro y lo que sería el cine resultante: "la formula estriba en obtener el máximo, en sensación de vida normal, con el mínimo de materia". Se trata, pues de vaciar la existencia y no tanto de reflejar una existencia vacía. Con la coartada del trágico recuerdo de la guerra y de que la gente quiere olvidar penas, los gobernantes pretenden un cine que no presente problemas.[9]

En breves líneas el argumento de *Mariquilla Terremoto* se puede plantear de la siguiente forma: Sagrario y Cristobalito (habitantes del pueblo sevillano de Las Canteras) ven entristecidos como su hija adoptiva, Gracita, se ha enamorado de un señorito juerguista y vividor (Quique). Por esos días llega al pueblo la anterior hija

---

[7] Ruiz Ramón cita a PÉREZ DE AYALA: "Los hermanos Quintero", incluido en el libro III de *Las máscaras*, *Obras completas*, III, pp. 622-641.
[8] Según queda recogido en GÓMEZ VILCHES (1998: 41-44)
[9] URRUTIA, (1984: 26).

adoptiva de los ancianos (Mariquilla), que ha triunfado en París gracias a un pintor (Carlos) que había apostado por su belleza y por su talento para la canción. Para solucionar el conflicto de Gracita, la artista atraerá para sí a Quique (que había sido su primer novio), con el propósito de convertirlo en un hombre trabajador. Así dejará el camino libre al posadero Huerta, para que consiga la mano de su amada Gracita.

En el caso de *El barbero de Sevilla*, la elección de la obra francesa como origen argumental de una película que pretendía erigirse en modelo para un renovado cine español, estuvo determinada por una mentalidad europeísta y de altas miras intelectuales. Sin embargo, *Mariquilla Terremoto* muestra, con respecto a la película citada, un giro hacia cierto "purismo nacional". Si bien, ese giro se produjo realmente en la película anterior que Perojo realizó en Berlín: *Suspiros de España*, con un guión que él mismo, con ayuda de Roberto de Ribón, se encargó de elaborar a partir del conocido pasodoble compuesto por el maestro Álvarez Alonso y de la letra de Juan Antonio Álvarez. Ambas películas coinciden en la elección del tema: una joven humilde que posee un talento especial para la canción. La chica es feliz en su hogar, pero alguien descubre su talento y le ofrece el triunfo en algún lugar lejano - París, en el caso de *Mariquilla Terremoto*-. La protagonista no olvida su lugar de origen, ni a su gente, sino que por el contrario, desde su nueva posición intentará ayudarles. Fueron quizás las duras críticas que recibió Benito Perojo por *Suspiros de España* en las que se ponía en cuestión la calidad literaria del guión, las que le hicieron buscar en la obra de los Álvarez Quintero una versión del mismo tema que tuviera un tratamiento argumental más sólido. De hecho en el arranque de los títulos de crédito de la película, se señala la procedencia del argumento con la inclusión de una fotografía de los dramaturgos bajo la que se lee: «De la célebre comedia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero». Por lo tanto, la elección del argumento de los dramaturgos andaluces pudo ser una forma de contestar a la crítica con el reconocimiento que se había otorgado a dichos dramaturgos desde la intelectualidad española, sin abandonar un tema que, en *Suspiros de España*, había conectado muy bien con el público. También se ha visto en la elección de este tema una alusión a la situación de los artistas españoles que se veían obligados a vivir fuera de España para poder desarrollar su trabajo, con todas las alusiones autobiográficas a la vida de Benito Perojo que se quieran ver.

2. LA ADAPTACIÓN AL CINE.

El propio director de las películas, Benito Perojo, fue el que escribió ambos guiones, introduciendo algunas diferencias notables con respecto a los textos originales. La mayor parte de estas diferencias iban dirigidas en dos direcciones: aumentar el protagonismo de la actriz y folklórica Estrellita Castro[10] y reforzar el carácter narrativo de ambos argumentos. Ambos procesos convergían en un objetivo: el éxito comercial del film, a través del atractivo de una "estrella" y con la calidad asegurada del lenguaje cinematográfico convencional[11].

En *El barbero de Sevilla* se produce una redistribución del papel protagonista, llegando Fígaro no sólo a compartir protagonismo con Almaviva, sino a captar la atención del público en la mayor parte del film. Para ello se introducen nuevas escenas que aportan más datos sobre su vida - como la de la barbería y las que construyen su historia amorosa con la florista-. En esta adaptación cinematográfica el personaje de

[10] Sobre su biografía, véase Estrellita Castro, 1943: *Mi vida*. Madrid: Astros; y también PINEDA NOVO (1991: 60-73).

[11] Como se sabe, en el modelo cinematográfico convencional, la construcción narrativa ha tenido siempre más relación con la amplitud temporal de la novela decimonónica, que con la tendencia a la condensación de los modelos dramáticos.

Fígaro disfrutaría, inmerso en la primera entrega de la trilogía figaresca[12], de la importancia que se le dio en las dos siguientes entregas. Beaumarchais había creado un personaje de gran modernidad que superó el rol del "gracioso", y cautivó a un público muy heterogéneo. Por otro lado, el personaje de Bartolo, tutor de Rosina, encarna en la obra de teatro a una especie de autoridad tradicional corrupta. Por eso, el desenlace que posibilita el matrimonio de Almaviva y Rosina supondrá una justa venganza. Sin embargo, en la película se le concederá la redención final a través de su forzada boda con Susana, una noble adúltera, ex-amante de Almaviva, que se había dedicado a aparecer esporádicamente para recordar el pasado crápula del conde. Susana cumplirá así una doble función que se resolverá en un matrimonio de conveniencia (recordemos que Rosina permitirá a Bartolo quedarse con la parte de la renta que le había ido robando con la condición de aceptar el matrimonio con el conde y no iniciar inútiles procesos judiciales). Siguiendo con el estudio de los personajes, resulta especialmente interesante la inclusión en la película de la folklórica Estrellita Castro en un papel secundario (la florista), que en la obra original ni siquiera existía, lo cual «permitió el lucimiento de Estrellita Castro como cantante y que, a pesar de ser un personaje absolutamente irrelevante en la economía de la trama, la convirtió en la estrella de la película, con su nombre encabezando la publicidad de la época»[13] Para ella se introducen escenas nuevas, casi siempre articuladas con las de Fígaro, con las que cumple dos funciones: colaborar con Fígaro en las tretas que éste urde para ayudar a Almaviva; y posibilitar que el protagonismo compartido de Fígaro y el conde culmine con una doble boda (a la que se suma simultáneamente la de Bartolo y Susana), siendo planteada la del barbero y la florista como un elemento de frescura improvisada que acapara la atención final del espectador. En opinión de Montiel Mues (2001: 248), el recurso del desenlace con dobles parejas, tres en el caso de esta película, «había venido rindiendo al cine de Perojo un espléndido servicio, permitiéndole tratar los temas románticos con admirable ironía». Este recurso, muy presente en la comedia del siglo XVII, también se da en *Mariquilla Terremoto* (aunque aquí procede de la comedia quinteriana). La introducción del personaje de la florista en *El barbero de Sevilla* puede responder a la intención de asegurar un atractivo extra para el público popular, entre el que cantantes folklóricas como Estrellita Castro o Imperio Argentina, suscitaban gran admiración. Quizás se temían los productores que una obra conocida por el público culto, sobre todo gracias a la ópera de Rossini, a cuyo prestigio se añadía la presencia y la voz de una cantante de la talla de Raquel Rodrigo (en el papel de Rosina), no fuera suficiente para obtener un éxito comercial aceptable. Es muy significativo que mientras la protagonista del film (Raquel Rodrigo) interpreta dos arias de la ópera de Rossini, Estrellita Castro deleita al público con tres coplas.

En *El barbero de Sevilla* la acción principal sigue siendo la misma que en la pieza teatral (aunque adornada y condicionada por las peripecias de los nuevos personajes). Sin embargo, el tiempo de la narración cinematográfica se anticipa al de la representación dramática. Mientras la obra teatral se iniciaba con el inesperado encuentro nocturno del conde y Fígaro en una plaza de Sevilla, cuando el primero se disponía a rondar a Rosina, en la película, los acontecimientos iniciales son una representación de la vida libertina del conde en Madrid y de su primer encuentro con Rosina en esta ciudad. En esta parte del film la narración es muy visual, utilizándose numerosos travellings (que resaltan la magnificencia del palacio y la elegancia de los

[12] Beaumarchais completó esta trilogía con *El casamiento de Fígaro* (1784) y *La madre culpable* (1792), en ellas se consagrará el éxito de Fígaro. El calificativo de esta trilogía ya aparece en una edición de estas obras realizada en 1863 por Louis de Loménie (editorial Michel Levy frères).
[13] GUBERN, 1994, p. 299.

bailes), montaje de escenas intercaladas, como la de la lucha del conde con el marido de su amante Susana (donde al ritmo frenético de las espadas se opone el ritmo pausado del baile, hasta que los gritos de Susana hacen converger ambas secuencias en un ambiente caótico). Se trata de una parte alejada de la estética cinematográfica española, y esto se acentúa con la música utilizada (Mozart, Telemann…) que le da un carácter cosmopolita al ambiente (representando el Madrid del siglo XVIII como una corte europea más). El viaje a Sevilla nos introduce en la barbería de Fígaro con una secuencia heredera de la tradición cómica norteamericana de los años veinte. Al salir de la barbería se produce un giro en el que lo popular español hace su aparición triunfal con Estrellita Castro[14]. En Sevilla veremos esa imagen urbana típica de la "españolada" (con grandes ventanas enrejadas, macetas y calles retorcidas) y allí nos encontraremos a gentes que hablan como en los sainetes populares españoles. Montiel Mues (2001: 241) afirma que la intervención de Antonio Quintero en los diálogos adicionales de ambas películas, consigue que estén «trufadas de secuencias marginales para lucimiento del ostentoso (y a menudo dudoso) 'gracejo' de sus intérpretes». La mentalidad tradicional española vuelve a aparecer en el desenlace del film, cuando la conclusión nupcial no tendrá lugar en la casa de Rosina (y con nocturnidad), como lo sitúa Beaumarchais, sino en una iglesia y a plena luz del día. Con esos cambios al principio y al final de la historia se amplía la variedad de espacios y el ámbito temporal, contribuyéndose con ello a reforzar la verosimilitud de lo narrado. La celebración de las bodas en el templo supone una definitiva pincelada de deslaicización ejercida sobre el texto de Beaumarchais.

Como ocurre en la adaptación de *El barbero de Sevilla*, la modificación más notable que se introduce en *Mariquilla Terremoto* se sitúa en su construcción narrativa. Con esta modificación se consiguió otorgar un peso incontestable a la protagonista, al vertebrar la historia desde su biografía y no desde las coordenadas espacio-temporales de la comedia quinteriana (situadas en el hogar de Cristobalito y Sagrario y en los momentos previos y durante el transcurso de la visita de Mariquilla a Las Canteras). Con este refuerzo del papel de la protagonista, se hace omnipresente a Estrellita Castro, uno de los principales reclamos del film. Además se hará posible introducir al conocido actor teatral Antonio Vico encarnando a un personaje de gran importancia en la vida de Mariquilla, pero que en la obra de teatro sólo aparecía citado: Carlos, el pintor con el que la artista se marcha a París. Por cierto, puestos a introducir en el reparto a actores teatrales de éxito, el papel de Sagrario será interpretado por Rafaela Satorres, la actriz que ya había dado cuerpo a este personaje en su estreno teatral.

En la película, el inicio narra la biografía de Mariquilla, desde poco antes de su estrepitoso fracaso en el teatro local hasta su triunfo internacional. En la obra de teatro, esta información aparece en el segundo acto, cuando Mariquilla ofrece una entrevista divertidísima al periodista -entre otros oficios- Carrión. En esa conversación es donde se cita su primer fracaso, el encuentro con Carlos y el exitoso ascenso en París. Mientras en la película se emplean secuencias enteras con superposiciones de imágenes, fragmentos documentales, transparencias… para construir un nuevo arco temporal, en la obra teatral los diálogos cumplen la misma función informativa, aunque en otro momento del desarrollo de la historia. Se observa así como, en este caso, el diálogo -elemento de importancia prioritaria en el teatro tradicional -, se desglosa en multitud de elementos que articulan la narración cinematográfica, es decir, en una serie de

[14] Aparición, que va seguida de la introducción de un gracioso anacronismo: la foto que la florista muestra a Fígaro con el rostro de su novio.

secuencias creadas para la adaptación y cuya función es suplir a una conversación que, en la ficción teatral, dura escasos minutos.

3. IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS Y ACOGIDA.

El hecho de que existiera la posibilidad de adaptar a un medio tan popular como el cine el argumento de una comedia francesa en la que se había incluido a un clérigo avaro y mezquino, a un oficial – Almaviva -, que simula ser un soldado borracho - sugiriendo que es algo usual entre los soldados - y un tutor corrupto e intrigante, demuestra que la indefinición ideológica del bando nacional no había dado unas instrucciones claras a los mecanismos de censura que en aquel momento estaban controlados aún por FET y de las JONS. Por si la comedia dieciochesca no contenía ya suficientes elementos polémicos, en el film aparece, además, una adúltera que acaba casándose con el tutor para obtener una buena posición social y económica, y se añade una secuencia en la que los habitantes más distinguidos de Sevilla ríen a carcajadas ante el discurso de un coronel del ejercito español. Tal burla sería inconcebible en fechas posteriores a las de la realización del film, «la razón –según Montiel Mues, (2001: 242) –es que se echa de ver en la soflama del soldado demasiadas similitudes con la retórica oficial que asumirán en seguida, con engallado papanatismo, los vencedores». Se trata de ideas que, al fin y al cabo, no serían extrañas en las expresiones artísticas de la Ilustración, pero sí en la mentalidad tradicional española.

Por otro lado, el indulto de Bartolo respondería más a razones comerciales que a temores políticos. Se trataría, pues, más de un final feliz de tipo sainetesco, en el que queda abierta para todos los personajes una puerta al arrepentimiento. Es lo mismo que ocurre en *Mariquilla*, sólo que en este sentido la película se limita a imitar el final de la obra de teatro. En el caso de este film, el poso de la moral tradicional española permanece con total naturalidad en el argumento. Nada choca con lo que serán las tendencias ideológicas del régimen venidero.

El barbero de Sevilla fue acogida por la crítica de forma desigual. Hubo alabanzas desmesuradas como las de José María Arraiz (en *Radiocinema* n.º 14, 15-9-1934): «La mejor película hecha hasta la fecha», o las de Miguel Ródenas (en *ABC*, 7-11-1937), que estaban llenas de esperanza en un una renovación del cine español: «Ha puesto de relieve que el cine español va progresando a grandes pasos». Otras consideraban insultante la elección del argumento, es el caso de Luis Gómez Mesa:

> […] y poco o nada importa que se emplee una técnica extranjera expertísima, si es en un cometido baladí. ¿O acaso alguien cree, sinceramente que se cumple una labor nacional al adaptar y aceptar como española una obra francesa sobre costumbres nuestras, deficientemente reflejadas?.[...]. Y nuestra literatura – primordialmente la clásica – es tan abundante e inspirada, que de no idearse argumentos propios para la pantalla, hay que buscar y elegir en los catálogos títulos de temas filmables, y no en el extranjero.[15]

En el mismo artículo su autor denunciaba indirectamente puntos comunes con el cine de época republicana, afirmando que el cine español estaba en manos de «los que nunca miran a lo alto, sino a lo más bajo y vulgar».

Con respecto a *Mariquilla Terremoto,* en un artículo de *Radiocinema* (nº 39, 30-10-1939) se retomó una crítica negativa que se había hecho recurrente en la obra de Perojo: su influencia europea (en este caso, de René Clair o Van Dyke). No obstante se reconocieron algunos aciertos del director y en algunos artículos incluso se alabó, sin

[15] *Arriba*, 8 de noviembre de 1939. Citado en GUBERN, 1994, p. 301.

apenas matizaciones, su adaptación (Miguel Ródenas en el *ABC* del 10 de octubre de 1939 o Carlos Fernández Cuenca en el *Ya* del día 11 de ese mismo mes). A pesar de la observancia moral y patriótica de esta película, no faltaron en las críticas sentencias demoledoras enunciadas por simpatizantes del nuevo régimen como el ya citado Luis Gómez Mesa:

> En una ordenación jerárquica de valores como rige en el resurgido Estado español – ganado a punta de bayoneta y aureolado con la sangre generosa de nuestros mártires y nuestros héroes – estos géneros de película no son nada, ni existen.[16]

CONCLUSIÓN

En resumen, diremos que la Hispano Film decidió realizar estas adaptaciones, y otras de procedencia no teatral, con el fin de garantizar el éxito comercial. Esto no estaba reñido con un gran cuidado en el acabado de los productos. Desde la elección de la obra, cuya calidad y éxito ya habían sido reconocidos en los escenarios, hasta la construcción narrativa definitiva, se pretendió atender a la calidad, empleando a buenos técnicos, directores, actores y músicos. Se quiso responder a la tradicional crítica a la "españolada" buscando una nueva *autenticidad* para los argumentos y los personajes. El resultado no fue todo lo bueno que se esperaba y, en realidad, no fue fácil despegarse de un género, o mejor, de una forma de representar cinematográficamente lo hispánico tan vituperada como exitosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa / SALA NOGUER, Ramón, 2000, *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Bilbao, Mensajero.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín, 1968, *Obras completas*. Madrid, Espasa-Calpe.

AMO, Alfonso del (editor, en colaboración con Mª Luisa Ibañez), 1996, *Catálogo General del cine de la guerra civil*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

CARDONA DE GIBERT; Ángeles (ed.), 1973, *Teatro de Beaumarchais. El barbero de Sevilla, El casamiento de Fígaro y La madre culpable*. Barcelona, Editorial Bruguera.

CRUSSELLS, Magí, 2000, *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.

DE MATA MONCHO, Juan, 2000, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. (Tesis doctoral). Universidad de Alicante. [CD-ROM]

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 1999, «Los acuerdos cinematográficos entre el Franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)», *Archivos de la Filmoteca,* n.º33, octubre de 1999.

ESTIVILL, Joseph, «Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich», *Film-Historia*, vol. VII, n.° 2.

FANÉS, Félix, 1989, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

GÓMEZ VILCHES, José, 1998, *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga, Ayuntamiento y Cinemateca municipal de Málaga.

GUBERN, Román, 1994, *Benito Perojo. Pionerismo y Supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española.

[16] *Arriba*, 11 de octubre de 1939. Citado en GUBERN, 1994, p. 316.

MONTIEL MUES, Alejandro, 2001, «¿Dulce o agria transición? Benito perojo (1938-1942)». *Cuadernos de la Academia La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Madrid, Asociación de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación de Historiadores del Cine.

PINEDA NOVO, Daniel, 1991, *Las folklóricas y el cine*. Huelva, Festival de Cine Iberoamericano.

RUIZ RAMÓN, Francisco, 1981: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1991. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

URRUTIA, Jorge, 1984: «El cine sobre los Quintero: una visión de Andalucía, una simbolización de España». *Imago litterae*. Sevilla, Ediciones Alfar, Padilla libros.

UTRERA MACÍAS, Rafael, 1985, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid, Ediciones JC. Monteleón.

FILMOGRAFÍA:

El barbero de Sevilla (BENITO PEROJO, 1938). *PROD.*: HISPANO FILM PRODUKTION
Guión: Benito Perojo. *Diálogos*: Antonio Quintero. *Fotografía*: Bruno Mondi
Música: J. Mostazo, L. Álvarez, W. Siebel. *Canciones populares*: Maestro Montoso.
Intérpretes: Fernando de Granada (Almaviva), Raquel Rodrigo (Rosina), Miguel Ligero (Bartola), Roberto Rey (Fígaro), Estrellita Castro (florista).
Conservación: Filmoteca Española (versión española); F.A.B. (Filmarchiv, Berlín; versión doblada en alemán).

Mariquilla Terremoto (BENITO PEROJO, 1939). *PROD.*: HISPANO FILM PRODUKTION.
Guión: Benito Perojo. *Diálogos adicionales*: Antonio Quintero.
Fotografía: Hans Scheib. *Montaje*: Johanna Rosinski. *Canciones*: Juan Mostazo.
Intérpretes: Estrellita Castro (Mariquilla), Antonio Vico (Carlos), Ricardo Merino (Quique), Rafaela Satorrés, Pablo Hidalgo, Elisa Acebal, Vicente Soler.
Conservación: Filmoteca Española (versión española); F.A.B. (Filmarchiv, Berlín; versión doblada en alemán).

El teatro de los 50 en el cine español

Ramón Navarrete-Galiano
Centro Andaluz de Estudios Empresariales, CEADE. Sevilla.

La Generación del Medio Siglo, la conocida como de los 50, ofreció a España una serie de narradores y poetas, de gran talento y veracidad, que han supuesto un punto de inflexión en nuestra cultura. Semiocultos, por la grisácea posguerra española, que se prolongó hasta los años setenta, desde hace dos décadas han brillado por excelencia, y lo que es más importante, han sido reconocidos por las nuevas generaciones de lectores, entre los que indiscutiblemente se encuentran los nuevos talentos literarios de España. Nombres como el de Ana María Matute, Juan Goytisolo o la desaparecida Carmen Martín Gaite, son patrimonio de nuestra sociedad actual.

De hecho la vinculación de esta generación con el cine se puede observar desde sus inicios, ya que en la publicación *Revista Española* participaron con diversos artículos sobre el cine y su vinculación con ellos. En concreto presentaron trabajos sobre Cesare Zavattini, la relación del cine y la literatura y una traducción de un artículo de Truman Capote sobre el séptimo arte. Indudablemente estamos ante una generación cinematográfica. Valga señalar algunas de las voces más importantes de este grupo cuando hablan de su unión con el séptimo arte:

Carmen Martín Gaite explica que el cine se les coló sin querer a la vez que se hacían escritores[1] «desde nuestra incipiente y más o menos ambiciosa vocación de novelistas aprendimos cine, se infiltraba el cine en nuestros quehaceres». Ese empaparse del cine aflorará a posteriori, como reflejo en sus obras, técnicas o facilidad para hacer guiones. Martín Gaite, (cuyas creaciones han sido llevadas al cine a través de la recreación de un cuento o la adaptación fidedigna de un libro), cuando se encarga de hacer los guiones para la serie televisiva sobre la vida de Santa Teresa de Jesús, que interpretó Concha Velasco, se da cuenta que no le es difícil explicarse[2] «en términos cinematográficos, porque todos mis cuentos y novelas anteriores están muy cimentados sobre lo visual. Para mí es fundamental que se vea lo que escribo y que se oiga hablar a la gente que está hablando en mis historias».

Un escritor como Luis Goytisolo ha llevado la cuestión a la misma Real Academia de la Lengua Española, a través de su discurso[3] de ingreso en esa institución en el que reconoce que el cine ha influido en la literatura en la visualidad, los diálogos (enunciativos y coloquiales), estructura del relato (dividido en secuencias) y el relato en tercera persona.

Otros autores como Manuel Vázquez Montalbán o Juan Marsé gustan incluso de que sus novelas sean adaptadas. Marsé, del que se han adaptado siete obras, explica que[4] «uno siempre espera que la película resultante sea buena al margen de la fidelidad al texto literario, que es secundario».

Ana María Matute, que todavía no ha visto ninguna llevar al cine ninguna de sus novelas, realizó en su juventud una revista cinematográfica, con críticas de películas, realizadas por ella, ya que desde bien joven fue una enamorada del cine.

---

[1] Martín Gaite Carmen. Reflexiones en blanco y negro. Los Dos Espejos. Academia. Revista del Cine Español. Nº 12, pág. 54.
[2] Martín Gaite Carmen.Los Dos Espejos. Academia. Revista del Cine Español. Nº 12, pág. 55.
[3] Goytisolo Luis. El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea. Discurso de ingreso en la R.A.E. Los Dos Espejos. Academia. Revista del Cine Español. Nº 12, pág. 94.
[4] Marsé Juan. Entrevista en *Babelia* (3-1-1998), pág. 3.

Sin embargo dentro de esa generación ha habido grandes escritores de teatro, adaptados al cine, que han quedado relegados por el éxito de sus compañeros novelistas, cuando estos han sido traspasados al séptimo arte, como es el caso de Juan Marsé. Es decir los dramaturgos han sido oscurecidos un tanto por la popularidad que han contado los narradores. Los nombres de Alfredo Mañas, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Menéndez, Alfonso Sastre, Juan José Alonso Millán, Jaime de Armiñán, Jaime Salón y Alfonso Paso, junto al maestro Antonio Buero Vallejo, merecen este interés. Más, aún si tenemos en cuenta que estos autores han sido utilizados en infinidad de ocasiones para realizaciones cinematográficas, algunos mucho más que sus coetáneos novelistas. Es decir los que parecen menos conocidos, lo son del gran público gracias a sus argumentos, llevados a la gran pantalla. En muchas ocasiones el público no ha sabido que estaba ante una adaptación teatral de estos autores, que tantos argumentos han aportado a nuestro cine.

Películas como *A las cinco de la tarde* (1960), de Juan Antonio Bardem, *Usted puede ser un asesino* (1961), de José María Forqué, *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta, o *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1977), de Pedro Olea, son adaptaciones de estos autores, llevadas magistralmente a la gran pantalla. Además de ofrecer sus obras al cine, se implicaron en éste y aportaron argumentos exclusivos para el séptimo arte, lo que da cuenta de la gran complicidad que estos creadores tuvieron con esta manifestación creativa. Hay casos como el de Juan José Alonso Millán, a quien sus guiones cinematográficos superan en número el de sus obras teatrales, y por supuesto las adaptadas.

Dentro del grupo citado hemos de hacer una división. Por una lado nos encontramos con aquellos que han facilitado material, sus trabajos para las adaptaciones sin entrar en mas complicaciones, sin adentrarse en el mundo del cine. Por otro lado, uno, cuyos componentes han facilitado textos para ser adaptados, pero además han colaborado estrechamente con el cine, y no sólo en colaborar en la adaptación de u obra original, sino que han escrito guiones, por y para el cine. Dentro del primero nos encontramos con, José Martín Recuerda, Antonio Buero Vallejo y José María Rodríguez Méndez. En el segundo Alfredo Mañas, Alfonso Sastre, Juan José Alonso Millán, Jaime de Armiñán, Jaime Salón y Alfonso Paso. Es decir la inmensa mayoría de estos escritores se han inmiscuido en las labores cinematográficas, ya fuera adaptando sus propios trabajos, o colaborando en tal labor o escribiendo nuevos guiones. Al ser más nutrido el segundo grupo es obvio que estos creadores demostraron a las claras su aprecio por esta manifestación artística. En el primero se trata de adaptaciones, más o menos fidedignas. Estas, son las siguientes, según el autor:

José Martín Recuerda: *Las salvajes en Puente San Gil* (1967). Antoni Ribas. Según la obra de José Martín Recuerda. Guión: Miguel Sanz, Antoni Ribas. Interprétes: Adolfo Marsillach, Elena Mª Tejeiro, María Silva.

José María Rodríguez Méndez: *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1977). Pedro Olea. Según la obra *Flor de Otoño* de José María Rodríguez Méndez. Guión: Pedro Olea, Rafael Azcona. Intérpretes: José Sacristán, Paco Algora, Carmen Carbonell.

Antonio Buero Vallejo ha colaborado con el cine cediendo sus obras teatrales, pero nunca ha participado en la redacción del guión, ni siquiera en la adaptación. De este autor se han realizado las siguientes traslaciones cinematográficas: *Historia de una escalera* (1951), de Ignacio F. Iquino, según la obra de Antonio Buero Vallejo. Guión: Ignacio F. Iquino, Francisco Pérez Sánchez. Intérpretes: José Suárez, Elvira Quintillá, Maruchi Fresno. *Madrugada* (1957), de Antonio Román, según la obra de Antonio Buero Vallejo. Guión: Luis Marquina, Antonio Román. Intérpretes: Zully Moreno, Mara Cruz, Luis Peña. *Esquilache* (1989), de Josefina Molina, según la obra *Un*

soñador para un pueblo, de Antonio Buero Vallejo. Guión: Joaquín Oristrell, Josefina Molina, José Samano. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Concha Velasco, Angela Molina.

La adaptación de la obra de Martín Recuerda tuvo una notable aceptación en su día. La crítica la apoyó favorablemente. Los analistas han destacado encomiablemente el filme,[5] «aunque la trama sucede en un pueblo no hay tipismo al uso y abuso. Realismo, a veces bárbaro, nada grato. Verdad en los personajes, algunos con comportamientos muy poco humanos. Tipos que parecen de caricatura, con perfiles y rasgos patéticos y que sin embargo son reales. Ellas, están certeramente elegidas. Por ser artistas teatrales viven adecuadamente sus papeles. Los demás componentes del reparto tienen también unas adecuadas actuaciones».

El trabajo que se realizó sobre la obra de Rodríguez Méndez supuso un revulsivo en su tiempo, ya que pocos se habían atrevido a hablar del tema que abordaba la película y la obra original: un honrado y normal hombre se travestía por las noches en diverso clubes, cantando cuplés y tonadillas, y alternando con hombres. Algo fuera de la realidad oficial, por lo que en su momento levantó ampollas tanto la obra, como la película. Eran momentos de apertura en España, finales de los años 70 y por ello se realizaron filmes donde se abordaba la cuestión homosexual *Ocaña, retrato intermitente* (1978), de Ventura Pons, *La muerte de Mikel* (1983), de Imanol Uribe. Además de las que realizó Eloy de la Iglesia, por ese tiempo, que también tenían un trasfondo homosexual, en todos los argumentos.

De las adaptaciones realizadas con la obra de Buero, son mucho mejores las dos últimas. La primera no logró superar la emotividad y carga ideológica que planteaba la obra teatral. Tal vez el espacio cerrado de un escenario, daba aun mayor veracidad al encierro de algunos de sus personajes. Las otras dos adaptaciones son trabajos encomiables, sobre todo *Esquilache*, donde Josefina Molina hace cine, enriqueciendo así el argumento original. La directora logró una equilibrada película, que se veía enriquecida por el trabajo actoral, encabezados por Concha Velasco y Fernán Gómez.

En el segundo grupo de escritores adaptados habría que hacer una subdivisión, ya que dos de ellos, Jaime Salón, y Alfonso Sastre no se pueden considerar hombres de cine, al cien por cien, como veremos, sin embargo el resto si que han mantenido estrechos vínculos con el séptimo arte.

Alfonso Sastre ha participado en la redacción de los guiones de las adaptaciones que han hecho de sus obras, así como en la redacción de dos guiones cinematográficos. Los guiones fueron para las películas: *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), de José María Forqué. Guión: Alfonso Sastre y José María Forqué. Intérpretes: Francisco Rabal, Isabel de Pomés, Luis Peña. *Un hecho violento* (1958), de José María Forqué. Guión: Alfonso Sastre y José María Forqué. Intérpretes: Richard Morse, Adolfo Marsillach, Mabel Karr.

Las adaptaciones han sido las siguientes: *A las cinco de la tarde* (1960), de Juan Antonio Bardem, según la obra teatral *La cornada*. Guión: Alfonso Sastre, Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Francisco Rabal, Enrique Alvarez, Nuria Espert. *La taberna fantástica* (1991), de Julián Marcos, según la obra teatral *La taberna fantástica*. Guión: Alfonso Sastre, Julián Marcos. Intérpretes: Rafael Alvarez "El Brujo", Maite Brik, José María Cañete.

Los cuatro trabajos vertidos al cine por Sastre han resultado obras muy aceptadas, tanto por el público, como la crítica. Las dos dirigidas por Forqué, contaban con la maestría de su realizador, lo que hizo *Amanecer en Puerta Oscura* fuera

[5] Gómez Mesa Luis, *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional de España, Madrid. 1978, pág. 175.

reconocida con el Oso de Plata en el Festival de Berlín, de 1.957, mientras que la de Bardem, además de estar firmada por este, contó con una brillante interpretación de Rabal, algo que también importó bastante en la que protagonizó "El Brujo".

Jaime Salom, ha sido llevado al cine, y además realizó el guión para una película. Su participación en el cine fue la siguiente: *Tu marido nos engaña* (1958), Miguel Iglesias. Según la obra teatral *Duo a tres*. Intérpretes: Ricardo Palmerola, Marta Padován, Pepita Serrador. *Carta a una mujer* (1961), de Miguel Iglesias. Argumento y guión: Jaime Salom. Intérpretes: Emma Penella, Luis Prendes, José Guardiola. *Los culpables* (1962). José Mª Forn. Según la obra teatral *Bajo la lluvia*. Guión: José Mª Forn. Intérpretes: Yves Massard, Susana Campos, Tomás Blanco. *La casa de las chivas* (1971), de León Klimovsky, según la obra teatral *La casa de las chivas*. Guión: Manuel Villegas López, José Luis Garci, Carlos Pumares. Intérpretes: Charo Soriano, Simón Andreu, María Kosti. *La noche de los cien pájaros* (1975), de Rafael Romero-Marchent, según la obra teatral *La noche de los cien pájaros*. Guión: José Luis Garci, Juan Miguel Lamet, Santiago Moncada. Intérpretes: Carmen Sevilla, Javier Escrivá, Agata Lys. *La playa vacía* (1976), de Roberto Gavaldón, según la obra teatral *La playa vacía*. Guión: Roberto Gavaldón. Intérpretes: Amparo Rivelles, Jorge Rivero, Pilar Velazquez.

Alfredo Mañas vinculado con el cine, por medio de la aportación de su obra teatral, a la película del mismo nombre *Los Tarantos* (1963) pero además participando como guionista, ya que adaptó entre otras, *El diablo cojuelo*, *Fortunata y Jacinta* y *Marianela*. Además colaboró en el guión de *Bodas de Sangre* (1981) y en la segunda traslación de *Los Tarantos* (1989). También trabajó, ocasionalmente, como actor.

Sobre su principal trabajo se han realizado múltiples análisis y se ha insistido mucho en que era una revisión del mito de Shakespeare *Romeo y Julieta*, sin embargo el propio autor discrepa al respecto[6]:

> En primer lugar, que no es una adaptación de *Romeo* y *Julieta* como pretende todo el mundo. Es una historia biográfica vivida en mi propia carne durante la trágica Guerra Civil de 1936, y ese tono de fuerte verdad que emerge siempre de esa historia acaba con la presunta versión de *Romeo* y *Julieta*. De ser una adaptación hubiera sido la versión de la dolorida historia de amor de Calixto y Melibea, que eran uno cristiano y el otro judío, equivalente a gitanos ricos y gitanos pobres de *Los Tarantos*. Ese muerto que se interpone entre los Tarantos y los Camisones, el padre de los Tarantos, al que por celos ha mandado matar el Camisón, es un muerto de mi familia, porque yo soy de una familia republicana pobre, a quién mandó matar en la Guerra Civil la familia franquista rica. Tanto es así que cuando en el año 59 el Partido Comunista de España lanzó la consigna de la reconciliación nacional, yo me sumé a ella con esta obra desolada, patética y terrible que es *Los Tarantos*. Lo que pasa es que yo quería dos cosas: que la música fuera el flamenco, y las dos familias gitanas, para que no se quedara en una historia rural sin ningún alcance, sino una tragedia gitano-flamenca de alcance universal. Sobre este tema tuve fuertes discusiones con Rovira Beleta, el por otra parte espléndido, casi genial director en *Los Tarantos*. Yo le decía que si quería una versión de *Romeo* y *Julieta* la adaptase sin tenerme que pagar ningún derecho. Pero hizo *Los Tarantos* porque le ganaba la verdad y la emoción de la obra, y mentía, quería ponerse bajo Shakespeare para cubrirse; pero, a pesar suyo, le traicionó su picardía, y le salió una película directamente Tarantos, fuerte, realista, hecha en mitad de la calle, que es el hábitat, el lugar donde se desenvuelven los gitanos: en la calle, en la bendita calle, que clamaba Galdós, en mitad de "las mesmas aguas de la vida" donde pedía vivir Santa Teresa, la genial escritora.

Las adaptaciones de su obra más popular han sido las siguientes: *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta, según *La historia de los Tarantos*. Guión: Francisco Rovira Beleta. Intérpretes: Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín. *Montoyas y Tarantos* (1989), de Vicente Escrivá, según *La historia de los Tarantos*. Guión: Vicente

[6] Mañas Alfredo, *El Europeo*. Nº 7, Madrid, 1990.

Escrivá y Alfredo Mañas. Intérpretes: Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Esperanza Campuzano.

Jaime de Armiñán es un hombre volcado estrechamente con el cine, ya que además de realizar guiones o adaptaciones, ha dirigido un gran número de filmes, de calidad, además de múltiples series televisivas. Entre sus guiones, sólo en una ocasión lo realizó, adaptando una obra teatral suya original.

Guiones:

- *La becerrada* (1962). José Mª Forqué.
- *Piso de soltero* (1963). Alfonso Balcázar.
- *Yo he visto la muerte* (1965). José Mª Forqué.
- *Pisito de solteras* (1972) Fernando Merino. Según la obra teatral Pisito de solteras.
- *El día que nací yo* (1991). Pedro Olea.
- *Series de TV*

Filmografía:

- *Carola de día, Carola de noche* (1969).
- *La Lola dicen que no vive sola* (1970).
- *Mi querida señorita* (1971).
- *Un casto varón español* (1973).
- *El amor del capitán Brando* (1974).
- *¡Jo, papá!* (1975).
- *Nunca es tarde* (1977).
- *Al servicio de la mujer española* (1978).
- *El nido* (1980).
- *En septiembre* (1981).
- *Stico* (1984).
- *La hora bruja* (1985).
- *Mi general* (1987).
- *Al otro lado del túnel* (1993).
- *El palomo cojo* (1995).

Juan José Alonso Millán ha sido un hombre implicado por completo con el cine, en el que ha logrado el reconocimiento de la crítica, pero sobre todo del público, que ha convertido en éxitos de taquilla sus películas. En el cine se han adaptado un total de 10 obras de Alonso Millán: *Mujeres con reparos* (1966), de Fernando Fernán Gómez, según la obra teatral de Juan José Alonso Millán. *La vil seducción* (1968), de José Mª Forqué. Argumento: la obra teatral *La vil seducción*, de Juan José Alonso Millán. Guión: José Mª Forqué, Juan Cobos. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Analía Gadé, Milagros Leal. *Pecados conyugales* (1969), de José Mª Forqué. Según la obra teatral de Juan José Alonso Millán. *El alma se serena* (1969), de José Luis Sáenz de Heredia, según la obra teatral *El alma se serena*, de Juan José Alonso Millán. Guión: José Luis Sáenz de Heredia, Mariano Ozores. Intérpretes: Concha Velasco, Alfredo Landa, José Sacristán. *Marta* (1971), de José Antonio Nieves Conde, según la obra teatral de Juan José Alonso Millán. *No desearás la mujer del vecino* (1971), de Fernando Merino, según *La idea fija*, de Juan José Alonso Millán. *Juegos de sociedad* (1973), de José Luis Merino, según la comedia de Juan José Alonso Millán. *Las delicias de los verdes años* (1976), de Antonio Mercero, según la obra teatral de Juan José Alonso Millán.

Capullito de alhelí (1986), de Mariano Ozores, según la obra teatral de Juan José Alonso Millán. *El cianuro... ¿solo o con leche?* (1993), de José Miguel Ganga, según la obra teatral *El cianuro... ¿solo o con leche?*, de Juan José Alonso Millán. Guión: José Frade. Intérpretes: José Coronado, Maribel Verdú, Rosa María Sardá.

Su vinculación con el cine ha sido estrecha en lo que a la elaboración de guiones se refiere, un total de 34:

- *Mi marido y sus complejos* (1968). Luis M. Delgado.
- *Una vez al año ser hippy no hace daño* (1969). Javier Aguirre.
- *Dele color al difunto (1969). Luis M. Delgado.*
- *Mi marido y sus complejos* (1969). Luis M Delgado.
- *El señorito y las seductoras* (1970). Ramón Fernández.
- *No desearás al vecino del quinto* (1971). Ramón Fernández.
- *Historia de una* traición (1971). J. A. Nieves Conde.
- *Préstame quince días* (1971). Fernando Merino.
- *Los novios de mi mujer* (1972). Ramón Fernández.
- *Casa Flora* (1972). Ramón Fernández.
- *Secuestro a la española* (1972). Mateo Cano.
- *Guapo heredero busca esposa* (1972). Luis M. Delgado.
- *Simón, contamos contigo* (1972). Ramón Fernández.
- *Esta que lo es* (1973). Ramón Fernández.
- *Dormir y ligar, todo es empezar* (1974). Mariano Ozores.
- *Como matar a papá sin hacerle daño* (1974). Ramón Fernández.
- *Onofre* (1974). Luis M. Delgado.
- *Perversión* (1974). Francisco Lara Polop.
- *Un lujo a su alcance* (1975). Ramón Fernández.
- *El adúltero* (1975). Ramón Fernández.
- *Nosotros los decentes* (1975). Mariano Ozores.
- *Cuando los maridos se iban a la guerra* (1976). Ramón Fernández.
- *La muerte ronda a Mónica* (1977). Ramón Fernández.
- *Chely* (1977). Ramón Fernández.
- *Historia de S* (1978). Francisco Lara Polop.
- *La masajista vocacional* (1980). Francisco Lara Polop.
- *Préstame tu mujer* (1981). Jesús Yagüe.
- *La vendedora de ropa interior* (1982). Germán Lorente.
- *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982). Mariano Ozores.
- *La loca historia de los tres mosqueteros* (1983). Mariano Ozores.
- *El Cid Cabreador* (1983). Angelino Fons.
- *Juana la Loca... de vez en cuando* (1983). J. R. Larraz.
- *J.R. contraataca* (1983). Francisco Lara Polop.
- *Playboy en paro* (1984). Tomás Aznar

Alfonso Paso fue un hombre estrechamente vinculado con el cine. Además de las adaptaciones que se hicieron de sus obras, afrontó la redacción de guiones e incluso dirigió varios filmes. Por ello lo hemos dejado para el final, ya que es muestra de lo

volcados que estuvieron estos dramaturgos con el cine, y sin embargo no han logrado un reconocimiento pleno. Los analistas del trabajo de Paso afirman que[7]

> su filmografía corresponde exactamente a su labor ¿Impregnada de cine en lo que se refiere a la autenticidad escénica? ¿O al contrario? Mezcla de las dos –teatro y cine- tanto cuando escribe para uno como para otro. En la ficción, por ejemplo, *No somos ni Romeo ni Julieta*, un sainete trasladado el tema italiano, aquellos pasajes son ciertamente fílmicos y estos teatrales.

Adaptaciones, un total de 22:

- *Su desconsolada esposa* (1957). Miguel Iglesias. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Navidades en junio* (1960). Tulio Demicheli. Según la obra teatral El cielo dentro de casa.
- *Adiós, Mimí Pompón* (1961). Luis Marquina. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Usted puede ser un asesino* (1961). José Mª Forqué. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Prohibido enamorarse* (1961). José A. Nieves Conde. Según l obra teatral Cosas de papá y mamá, de Alfonso Paso.
- *Cuidado con las personas formales* (1961). Agustín Navarro. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Vamos a contar mentiras* (1962). Antonio Isasi Isasmendi. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *El sol en el espejo* (1962). Antonio Román Según la obra teatral Los pobrecitos, de Alfonso Paso.
- *Cena de matrimonios* (1962). Alfonso Balcázar. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Los derechos de la mujer* (1962). José Luis Sáenz de Heredia. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Suspendido en sinvergüenza* (1962). Mariano Ozores. Según la obra teatral de Alfonso Paso)
- *Los Palomos (1964).* Fernando Fernán Gómez. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Las que tienen que servir* (1967). José Mª Forqué. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Una señora estupenda* (1967). Eugenio Martín. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Educando a una idiota* (1967). Ramón Torrado. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *¡Cómo está el servicio!* (1968). Mariano Ozores. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *Enseñar a un sinvergüenza* (1970). Agustín Navarro. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *El abuelo tiene un plan* (1972). Pedro Lazaga. Según la obra teatral Cosas de papá y mamá, de Alfonso Paso.
- *Cuando los niños vienen de Marsella* (1974). J. L. Sáenz de Heredia. Según la obra teatral de Alfonso Paso.

[7] Gómez Mesa Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1978.

- *Estoy hecho un chaval* (1976). Pedro Lazaga. Según la obra teatral Juan Jubilado, de Alfonso Paso.
- *El canto de la cigarra* (1980). José Mª Forqué. Según la obra teatral de Alfonso Paso.
- *La zorra y el escorpión* (1983). Manuel Iglesias. Según la obra teatral de Alfonso Paso.

Guiones (20):

- *Hombre acosado* (1950). Pedro Lazaga.
- *Felices Pascuas* (1954). Juan Antonio Bardem.
- *Sierra maldita (*1954). Antonio del Amo.
- *Susana y yo* (1956) Enrique Cahen Salaberry.
- *Quince bajo la lona* (1958). Agustín Navarro.
- *De espaldas a la puerta* (1959). José Mª Forqué.
- *Crimen para recién casados* (1959). Pedro L. Ramírez.
- *Aquellos tiempos del cuplé* (1959). J. L. Merino.
- *Las dos y media y ... veneno* (1959). Mariano Ozores.
- *Hay alguien detrás de la puerta* (1960). Tulio Demicheli.
- *Ha llegado un ángel* (1961). Luis Lucía.
- *Salto mortal* (1961). Mariano Ozores.
- *Búsqueme a esa chica* (1964). Fernando Palacios.
- *De profesión, sospechosas* (1965). Enrique Carreras.
- *Amor a la española* (1966). Fernando Merino.
- *Querido profesor* (1966). Javier Setó.
- *Los que tocan el piano* (1968). Javier Aguirre.
- *Los subdesarrollados* (1968). Fernando Merino.
- *Doctor, me gustan las mujeres, ¿es grave?* (1973). Ramón Fernández.
- *Dormir y ligar, todo es empezar* (1974) Mariano Ozores.

Filmografía, 6 películas como director.

- *Vamos por la parejita* (1969).
- *No somos ni Romeo ni Julieta* (1969).
- *La otra residencia* (1970).
- *Los extremeños se tocan* (1970).
- *Ligue Story* (1972).
- *Celos, amor y Mercado Común* (1973).

Miguel Mihura y el cine español

JUAN FRANCISCO CERÓN GÓMEZ
Universidad de Murcia

"La otra generación del 27"

Miguel Mihura pertenece al grupo que José López Rubio, quien también lo integraba, dio en llamar "la otra generación del 27". Siempre a la sombra de la genuina y mucho menos valorada, sus miembros fueron escritores que se vieron tentados de un modo u otro por el cine. En este medio comenzaron sus carreras (como directores o guionistas) entre los inicios del sonoro y la II República para retomarlas en los años cuarenta tras el paréntesis de la guerra. Nos referimos, además de a los ya citados, a Edgar Neville, Antonio de Lara "Tono", Claudio de la Torre y Jerónimo Mihura (a los que podrían añadirse Jardiel Poncela, Enrique Herreros o Eduardo García Maroto). Todos ellos tenían una sólida y cosmopolita formación intelectual la cual volcaron en medios de expresión de lo más diverso (humor gráfico, prensa, novela, teatro, cine). Sus obras son muy distintas entre sí pero comparten una visión poco complaciente de sus circunstancias históricas, "la cual sirvieron -en palabras de Julio Pérez Perucha- a través de un humor desenfadado o la burla iconoclasta y con ciertos procedimientos indirecta y parcialmente entroncados en las diversas vanguardias europeas tal y como fueron aclimatadas en España por la obra pionera del que podría considerarse involuntario mentor de tales jóvenes autores, Ramón Gómez de la Serna"[1]. Durante décadas han sido poco valorados por su dedicación al humor (inveteradamente menos considerado que el registro dramático), por no hacer distinciones de mayor o menor rango entre los diversos medios de expresión (lo que constituye un indudable rasgo de modernidad) y por su posición política, definida con más o menos entusiasmo por su aceptación del régimen de Franco.

No cabe duda de que el miembro de este grupo que hizo una aportación más importante al cine español fue Edgar Neville, sin desdeñar la de algunos de los ya mencionados, como es el caso de Miguel Mihura de quien nos ocupamos en este trabajo.

Algunos datos biográficos

Miguel Mihura Santos (Madrid, 1905-1977) era hijo del actor, autor y empresario teatral Miguel Mihura Álvarez, al que acompañaba en sus giras por provincias hasta que entró a trabajar como contable del Teatro Rey Alfonso de Madrid. En los años veinte empezó a publicar artículos (que solía firmar como Miguel Santos) e historietas cómicas (en revistas como *Buen Humor*, *Muchas Gracias, Gutiérrez*). En 1932 dirigió la compañía de revista Alady con la que hizo una gira.

Ese mismo año, durante la larga convalecencia de una operación, escribió *Tres sombreros de copa*, su obra más importante, además de la primera, que le ha valido la consideración de precursor del teatro del absurdo. En ese texto desplegó de una vez por todas su prodigiosa habilidad para crear situaciones paradójicas a través del uso creativo del lenguaje, revelándose como un auténtico maestro de los juegos de palabras, los equívocos, de la utilización de términos con doble sentido, o directamente del puro sinsentido de colocar las palabras o diálogos allí donde aparentemente no corresponden;

[1] Esta caracterización del grupo se encuentra en PÉREZ PERUCHA, Julio, «Territorio de encrucijada», en CASTRO DE PAZ, José Luis y PENA PÉREZ, Jaime (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Orense, III Festival de Cine Independiente, 1998, pp. 51-60.

de ese modo, transforma la situación más cotidiana en una escena muy eficaz desde el punto de vista teatral, revelando las contradicciones humanas y sociales. Todo ello le convertía en un escritor muy dotado para el humor, pero no el humor fácil que cautiva al público poco exigente sino el humor de la inteligencia y la paradoja, fruto, aunque parezca otra cosa, de la perspicaz observación de lo cotidiano. También en esa obra quedaron planteados para siempre algunos de sus grandes temas: el rechazo de los convencionalismos burgueses, la fascinación por la mujer y la derrota del amor a manos del matrimonio (o, dicho con otras palabras, la imposibilidad de realizar los sueños, de consumar el deseo, porque su consumación equivale a su ruina).

En la guerra fundó la revista *La Ametralladora* (1937-1939, llamada *La Trinchera* en sus tres primeros números), en la que colaboraban Tono, Enrique Herreros, Neville y Álvaro de Laiglesia. Todos ellos reaparecerían en *La Codorniz* ("la revista más audaz para el lector más inteligente"), fundada por él mismo en 1941. Sus trabajos para el cine comenzaron en los años treinta, simultaneándolos con sus facetas de autor teatral, escritor y humorista. En el cine ejerció sobre todo como dialoguista, pero también suministró ideas originales y guiones, solo o en colaboración con otros profesionales. En los años cincuenta, cuando le llegó el éxito en los escenarios, espació sus colaboraciones cinematográficas que se redujeron en los años setenta a las cintas que adaptaban sus propias obras, las cuales empezaron a llevarse a la pantalla con muy poca diferencia de fechas con respecto a su estreno teatral, como muestra inequívoca su popularidad. En la escena, acumuló premios y distinciones, y algunos resonantes éxitos de público como el que obtuvo por *Maribel y la extraña familia* (que, estrenada en 1959, fue Premio Nacional de Teatro y llevada al cine por José María Forqué en 1960). A finales de 1976, a punto de morir, se le nombró miembro de la Real Academia Española, pero no llegó a pronunciar su discurso de ingreso.

Su larga y fructífera relación con el cine puede estudiarse desde tres puntos de vista:

- Las adaptaciones de sus obras. En este aspecto no nos detenemos por lo que remitimos al apéndice final donde se relacionan los títulos españoles basados en su teatro con el grado de participación que asumió en los proyectos. Fuera de España, se registran algunas adaptaciones en México y Argentina e incluso se rodó una película en la República Federal Alemana sobre *Melocotón en almíbar*: *Auf Engel Schiesst Man Nicht* (Utz Utermann, 1960).
- Su trabajo en los argumentos, guiones y diálogos de películas dirigidas por Jeronimo Mihura, su hermano. Tras recientes estudios estos filmes se han considerado como auténticas codirecciones y se les ha llamado el cine Mihura[2]. Habría, pues, un Miguel Mihura director por descubrir al gran público y con aportaciones muy interesantes. En este punto, habría que añadir la única película en la que aparece acreditado como tal: *Un bigote para dos* (1941), codirigida con Tono.
- Su labor como escritor cinematográfico (argumentos, guiones y diálogos) para películas en las que no participaba en modo alguno en la dirección. Aquí se encuentra el grueso de su relación con el cine con títulos tan celebrados como *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) o *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952).

A pesar de esta amplia dedicación al cine, en realidad nunca le gustó el ambiente de los platós y su genio casaba mal con un medio en el que había de contar con tanta

[2] LÓPEZ IZQUIERDO, J., *El cine de los hermanos Mihura. Contra la constitución del amor*, Madrid, Universidad Complutense, 2001.

gente para llevar a la práctica lo que ideaba en solitario. De ahí proceden afirmaciones como las que siguen:

> Pensé escribir un libro al estilo de esos reportajes que publican los fugitivos de los campos de concentración, los espías jubilados o los evadidos de Rusia. El título iba a ser el siguiente: "¡¡Yo he sido guionista de cine!! (¡¡Quince años en el infierno de las sombras chinescas"!!).[3]

Miguel Mihura, director cinematográfico: el cine Mihura

Si bien la faceta de guionista y dialoguista de Miguel no se acaba en la colaboración con su hermano, cabe decir que la filmografía de Jerónimo "permanece estrechamente unida a la labor como argumentista, guionista y dialoguista de Miguel (...), fraternal colaboración que se remonta ya al primer corto realizado por aquél, *Don viudo de Rodríguez* (1935)"[4]. Javier López Izquierdo se ha ocupado de documentar este trabajo conjunto y ha llegado a hablar de cine Mihura para referirse al conjunto de sus películas[5]. Esta colaboración se desarrolla a lo largo de la década de los cuarenta a través de siete películas: *Aventura* (1942), *Castillo de naipes* (1942), *Confidencias* (1947), *Vidas confusas* (1947, perdida), *Siempre vuelven de madrugada* (1948), *Mi adorado Juan* (1949) y *Me quiero casar contigo* (1950, perdida). En la mayoría de los casos, Miguel no sólo está presente en los rodajes, sino que se encarga de la dirección de actores tal como figura en los contratos y como él mismo ha relatado:

> …En el cine, durante cuatro o cinco años, yo fui el encargado de dirigir a los intérpretes de mis propios guiones, haciendo que estos actores matizaran sus frases como yo había soñado, y como mi estilo personal de dialoguista lo requería.[6]

Como ha determinado López Izquierdo, también daba indicaciones sobre la planificación, el encuadre y la posición de la cámara e incluso en los créditos de *Mi adorado Juan* figura como asesor artístico (por encima y en mayor tamaño que el decorador Juan Alberto) de lo que cabe inferir un especial interés por el decorado, a cuya descripción prestaba un gran cuidado en los guiones. Según Castro de Paz, si a esto añadimos su directa implicación en las fases de postproducción y montaje y, a la inversa (y aunque en menor medida), la de su hermano en la elaboración de los guiones, "podemos afirmar que nos encontramos ante un excepcional caso de colaboración creativa, una auténtica y fraternal codirección cuyos resultados suponen, además, algunos de los más destacados filmes de la época".[7]

De entre las películas dirigidas por su hermano puede destacarse *Mi adorado Juan* porque, a la inversa de lo que suele ser habitual, primero fue película y luego obra teatral (en 1956). La cinta bien puede situarse en la estela de Frank Capra aunque sin dejar de ser un Mihura inconfundible. Juan (Conrado San Martín) es un médico que ha abandonado su profesión y trabaja lo justo para mantenerse muy modestamente a fin de dedicar la mayor parte del tiempo a sus amigos, sin atenerse a normas ni horarios. Querido por todo el mundo, conoce a la hija de un doctor (Dorotea, Conchita Montenegro) que investiga la fórmula para que sea innecesario dormir y para cuyos

---

[3] Este texto viene recogido en LARA, Fernando y RODRÍGUEZ TRANCHE, Eduardo, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Seminci, 1990. Como parece innecesario explicar son estas palabras las que han sugerido el título de la monografía.

[4] CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido*, Barcelona, Paidós, p. 168.

[5] LÓPEZ IZQUIERDO, J., obra citada, p. 26.

[6] MIHURA, Miguel, "Introducción", en *Tres sombreros de copa y Maribel y la extraña familia*, Madrid, Castalia, 1989, p. 19.

[7] CASTRO DE PAZ, José Luis, obra citada, p. 169.

experimentos se dedica a robar perros. Sus modos de ver la vida chocan inmediatamente, pero acabarán casándose no sin antes asegurarse Juan de que en ningún caso intentará Dorotea hacerle cambiar de costumbres. Poco a poco y tras diversas peripecias en torno a las fórmulas del citado invento y un ambicioso ayudante que también corteja a la muchacha, se llega a un final aparentemente feliz con Juan y Dorotea abrazados. Decimos "aparentemente" porque Juan manifiesta su voluntad de tomar criada y trabajar un poco más. Es decir, el espectador toma conciencia de que el protagonista acabará por renunciar totalmente a su modo de vida. La cinta participa de los temas típicos de Mihura: el rechazo de la moral burguesa, de las pautas convencionales, del carácter práctico de la sociedad moderna y la aversión por el matrimonio.

El trasvase al teatro de este argumento permite comprobar la solvencia de Mihura como escritor cinematográfico pues, conservando el núcleo argumental, su estructura sufrió importantes variaciones para adaptarla a la escena. El autor conocía perfectamente las diferencias entre ambos lenguajes y los empleaba con oficio. Así, la película se abre con el robo de un perro por parte de Dorotea y con la presentación de Juan a través de una ágil conversación callejera entre sus vecinos antes de que aparezca en pantalla. Las frases de estos personajes se suceden por medio de un montaje asincrónico pues los planos que ligan los diálogos en realidad corresponden a espacios muy distantes entre sí. Es un recurso puramente fílmico e inviable en la escena. De este modo, la obra teatral renuncia a esta presentación del protagonista y comienza por introducirnos en el domicilio del doctor, o sea, un interior mientras que la aparición de Juan se pospone. Podrían citarse otros momentos donde un uso generoso de la elipsis incorpora un ritmo muy alto, de características puramente fílmicas y que es sustituido en la pieza teatral por un *tempo* distinto.

Su trabajo como escritor cinematográfico

De su trabajo como escritor cinematográfico, cabe reseñar que participó en algunos de los títulos más importantes del cine español de su tiempo. Baste reseñar los diálogos para la muy celebrada serie de Eduardo García Maroto (*Una de fieras*, 1934; *Una de miedo*, 1934; *Y, ahora,... una de ladrones*, 1935) o el argumento, guión y diálogos de *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) donde puede apreciarse su competencia en el registro dramático, que prodigó tan escasamente, en una película relacionada con el realismo poético francés y nada triunfalista sobre las duras condiciones de vida de la España de entonces. En los cincuenta, aportó la idea original de *Suspenso en comunismo* (Eduardo Manzanos, 1955), película que se unía a la fiebre anticomunista propia de la guerra fría y del franquismo, pero desde el humor más disparatado: concibió una escuela donde los agentes comunistas que se adiestran en el exterior son tratados como escolares, sin que falte la típica aula, la maestra estirada, los exámenes, los castigos, etc.

Pero por encima de todo hay que hablar de su decisiva participación en un título clave en la historia del cine español, *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952). Ese mismo año, el 24 de noviembre, el TEU, dirigido por Gustavo Pérez Puig, estrenaba *Tres sombreros de copa* en el Teatro Español de Madrid. Mihura era reconocido por la profesión y la crítica (y recibiría el Premio Nacional de Teatro por primera vez), aunque luego la obra tendría una carrera comercial menos afortunada de lo que hizo presagiar la acogida del estreno. Lo más importante para el objeto de esta ponencia es que hizo que Mihura tomase la decisión de dedicarse al teatro por entero, abandonando un mundo, el cine, en el que no se sentía tan a gusto y que en realidad nunca le proporcionó una felicidad similar a la del estreno de su obra más conocida.

Por todo ello, a partir de ese momento, ya no escribiría más guiones originales para la pantalla (salvo el episodio español de *Tres citas con el destino*, 1953, dirigido por Florián Rey).[8] No obstante, seguiría colaborando de manera esporádica para arreglar un guión o trazar los diálogos de una película. En este terreno se ubica su participación en *Bienvenido Mister Marshall*, pieza clave de la renovación de los años cincuenta y uno de los mejores títulos de toda la historia del cine español. La película fue un encargo de UNINCI a Bardem y Berlanga con el pie forzado de realizar una comedia de ambiente andaluz con la tonadillera Lolita Sevilla.[9]

En el guión presentado a censura (escrito entre febrero y abril de 1952) no intervino Miguel Mihura, cuyo concurso se solicitó cuando faltaba poco para el rodaje (iniciado en septiembre) y Bardem ya había salido del proyecto por desavenencias con la productora.[10] En el primer guión la historia se desarrollaba en un pueblo andaluz, Manolo (el representante de la cantaora) tenía poco peso en la acción y el alcalde (que no era sordo) era un personaje distinto al dueño de la fonda. Su participación no ha estado muy clara durante cierto tiempo, entre otras cosas, por las contradictorias declaraciones de Bardem y Berlanga. No obstante, Mihura figuró desde el primer momento en los títulos de crédito como coguionista. Fernando Lara y Eduardo Rodríguez Tranche publicaron en 1990 una monografía sobre la presencia del escritor en el cine donde intentaban esclarecer sus aportaciones al guión de esta película. Se trata de un trabajo importante pero que tiende a atribuir todas las modificaciones sobre el primer guión a la mano de Mihura.[11] Así, por ejemplo, se dice que fue suya la idea de que la acción se desarrollara en un pueblo castellano en lugar de andaluz lo que sin duda intensifica el humor y la carga crítica de la cinta. Este extremo ha sido puesto en tela de juicio por las investigaciones llevadas a cabo por Agustín Tena que ha tenido acceso a la correspondencia entre Bardem y Berlanga. En una carta fechada el 6 de enero de 1952, Bardem sugiere que sería mejor que el pueblo fuera uno cualquiera y que no hubiera, literalmente, "un solo sombrero ancho".[12] Aquí está el germen de lo que resultaría ser uno de los grandes hallazgos del filme.

Lo que sí parece claro, aunque no pueda justificarse documentalmente, es la relevancia adquirida por el personaje de Manolo que se convierte en auténtico coprotagonista en la versión filmada del guión tras pasar por las manos del dramaturgo mientras que inicialmente era mucho menos relevante. Esta afirmación se sustenta en las similitudes del personaje con el que el propio Manolo Morán interpreta en *La calle sin sol*, guión original de Mihura, donde el actor daba vida a un charlatan capaz de embaucar a cualquiera con el fin de vender sus productos. La comicidad del tipo, su

[8] Coproducción a tres bandas, León Klimovsky dirigió el episodio argentino y Fernando de Fuentes el mexicano.

[9] Sobre este asunto hay una cierta controversia pues las tres condiciones citadas son conocidas por las diferentes declaraciones de Bardem y Berlanga. Francisco Canet, miembro destacado de UNINCI, las rebate, pero el investigador Agustín Tena ha accedido a un documento que las confirma como exigencias salvo en el caso de la presencia de Lolita Sevilla que pudo ser tan sólo una sugerencia. Véase TENA, Agustín, *Cincuenta aniversario de Bienvenido Mister Marshall*, Tfeditores, Madrid, 2002, p. 32.

[10] Sobre este asunto pueden consultarse las memorias del director: BARDEM, Juan Antonio, *Y aún sigue. Memorias de un hombre de cine*, Madrid, Ediciones B, 2002, pp. 182-190.

[11] Nos referimos a la obra citada en la nota 3. Un repaso a las afirmaciones vertidas sobre el particular a lo largo de los años y un intento por esclarecer las aportaciones de cada cual en SOJO, Kepa, "La importancia del guión en *Bienvenido Mister Marshall* (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura", en RÍOS CARRATALÁ, Juan A. y SANDERSON, John D. (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Alicante, Universidad, 1997, pp. 57-65. Como Lara y Rodríguez Merchán, Kepa Sojo mantiene que la ambientación en un pueblo castellano fue idea de Miguel Mihura.

[12] TENA, Agustín, obra citada, pp. 49-51.

verborrea halagadora y su caracterización como un pícaro de corazón noble son caracteres compartidos por ambos personajes.

Lo que puede leerse a continuación es prácticamente la única secuencia importante del personaje en el primer guión. En ella, Manolo trata de convencer al propietario de la fonda de las virtudes artísticas de su representada:

MANOLO.- ¿Qué?
JESÚS.- ¡No está mal!
Manolo.- ¿Que no está mal? ¡Menuda ganga has encontrado!
JESÚS.- ¿Ganga?
MANOLO.- En cuanto vengan esos americanos y la oigan cantar, va a llover el dinero.
JESÚS.- ¡Bueno! ¿Y qué quieres que haga?
MANOLO.- ¡Está claro! Nos pagas comida y habitación hasta que vengan y repartimos las ganancias... ¿Qué?
JESÚS.- ¡Psch! Pues no sé...
MANOLO.- Lo digo por tu bien. A mí me da lo mismo. Cuando vengan esos tíos, busco cualquier rincón, la chica canta y yo cobro a dólar la entrada. ¡Tú verás! (*se oyen aplausos en la sala*) ¡Eh!
JESÚS.- Bueno... Vamos a suponer que os quedáis... ¿Hasta cuándo?
MANOLO.- Hasta que vengan.
JESÚS.- ¿Y eso quién lo sabe?
MANOLO.- Pero no has oído...
(*Entra Carmen*).
CARMEN.- ¿Le ha gustado?
MANOLO.- ¡Figúrate! ¡Quiere que nos quedemos!
JESÚS.- Hombre, yo...
CARMEN.- Eso está muy bien. Así veré a los americanos.
MANOLO.- Y cuando te oigan cantar... ¡Esta es la nuestra, Jesús!
JESÚS.- Yo no veo que...
CARMEN.- Pues está clarísimo. Esos señores tienen mucho dinero.
JESÚS.- ¡Y qué!
CARMEN.- Que se los gastarán aquí.
MANOLO.- ¡Claro, hombre! Vienen, se dejan los dólares y encima les pide lo que quieras...
JESÚS.- ¿Y qué voy a pedirles? ¿O es que los Reyes Magos?
MANOLO.- Sí.
JESÚS.- ¿Qué?
MANOLO.- Que sí. Algo por el estilo. Vienen por la provincia, viendo los sitios, haciendo un plano y luego... Bueno, ¡luego regalan cosas!
CARMEN.- ¿Regalan cosas?
JESÚS.- ¡¡¡Regalan cosas!!!.

La secuencia finalmente rodada es harta distinta y mucho más larga. Por ese motivo, sólo la reproducimos desde la entrada de Carmen, fragmento que es más que suficiente para constatar la diferencia:

MANOLO.- ¿En qué?... Oye, niña, aquí el señor, que por cierto está encantado de tu arte y de tu talento y quiere prorrogarnos el contrato, duda de que yo pueda ayudarle a recibir a los americanos. Explícale tú quién soy yo...
CARMEN.- ¡Ozú!
MANOLO.- Ea, para que luego dude de mí. ¿Pero quién mejor que yo conoce a los americanos? ¿Quién se ha pasado quince años en Boston organizando espectáculos internacionales que siempre fueron del agrado del respetable público que llenaba la sala? Explícaselo tú, niña...
CARMEN.- ¡Vaya!
MANOLO.- Ea, ¿lo cree Vd. ahora o no?
DON PABLO.- Sí, claro, después de lo que ha dicho la niña...
MANOLO.- Porque es la verdad, porque conozco a los americanos como si los hubiera... visto nacer uno a uno, y porque sé lo que les gusta y lo que no les gusta. Mire Vd., si Vd.

me hace a mí una oferta como corresponde a un caballero, yo le juro por la gloria de mi madre que hago un recibimiento a los tíos esos que el Delegado le llena la solapa de condecoraciones y el pueblo se va a creer que han venido los Reyes Magos de regalos que les van a hacer. ¿Eh? ¿Qué le parece?

DON PABLO.- ¡Ah! Pero es que los americanos…

MANOLO.- ¿Qué si regalan cosas los americanos? Niña, explícaselo tú...

CARMEN.- ¡Ozú!

MANOLO.- Ea, ya lo está Vd. oyendo... Y eso que a ella nunca le gusta exagerar. ¡Que si regalan cosas los americanos!…

Las réplicas de Carmen ("¡ozú!", "¡vaya!", que utiliza también en otras escenas) contrastan con la verborrea de Manolo y ambos elementos sirven tanto para definir a los personaje como para provocar la hilaridad en el espectador. Esta maestría en la escritura de diálogos no puede ser más que de Mihura como se aprecia al comparar estas líneas con las del primer guión. La puesta en escena añadía un elemento cómico más con la sordera desconfiada del alcalde, que ahora es también el dueño de local donde actúa la cantaora.

En la secuencia del balcón, quizás la más célebre de la cinta el pregonero y el empresario estaban entre el público, de modo que Manolo Morán no hubiera tenido más papel que agradecer (desde abajo, entre el pueblo) la alusión que a él se hacía como socio capitalista, sin embargo es él quien realmente pronuncia el discurso en la película. Esta es la primera y pobre redacción de la alocución del alcalde.

PABLO.- ¡Vecinos de Villar del Río!

La preparación para el recibimiento de nuestros visitantes ha empezado.

Tal vez los trajes, los zapatos o los sombreros no os vengan bien. No importa. Eso tiene arreglo.

Vamos a ver… Tú, Paco, cambia el sombrero con Marcelino…

{*Los vecinos intercambian sus prendas*}

Lo importante es que ya estamos vestidos de andaluces, que es lo bueno... Ahora empieza el trabajo. Vamos a arreglar el pueblo, las calles, las casas. ¡Todo! Los materiales que hacen falta están a punto de llegar.

Por lo tanto, éste es el momento de unir nuestros esfuerzos para recibir mejor que nadie a estos ilustres amigos, a estos formidables amigos, a éstos...

DON LUIS.- ¡¡Indios!!.

La distancia con lo que realmente se filmó es abismal. Por ser muy conocida (y demasiado extensa para un artículo de estas dimensiones) vamos a reproducir solamente el arranque:

DON PABLO.- ¡Vecinos de Villar del Río! Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esta explicación que os debo, os la voy a pagar. Que yo, como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esta explicación que os debo, os la voy a pagar. Porque yo, como alcalde vuestro que soy, os debo...

MANOLO.- (interrumpiéndole) Un momento, jefe, cállese, déjeme a mí… Yo no sé si os habéis enterado todavía que el señor Alcalde os debe una explicación. Pero si no os habéis enterado, aquí estoy yo para que deciros que no solamente os debe eso...

DON PABLO.- Ahí está, ahí está...

MANOLO.- ...sino una gratitud emocionada por el respeto, entusiasmo, disciplina con que habéis acogido sus órdenes, demostrando con ello el heroísmo sin par de este noble pueblo que os vio nacer para honra y orgullo del mundo entero… Oye, por favor, niño, cámbiate el sombrero con el de al lado porque ése te está un poquito pequeño… Así está mejor.

Como se puede comprobar, el diálogo finalmente rodado no sólo es mucho más ingenioso sino que cambia la estructura completa de la secuencia, de un modo mucho

más cinematográfico y eficaz, a lo que nos ajena la experiencia del comediógrafo en películas anteriores (incluyendo, y esto es muy pertinente, aquellas en las que se puede decir que actuó como codirector con su hermano Jerónimo). No sólo se trata de que sea un diálogo mejor y mucho más largo sino también de que evidencia una gran compresión de cómo funciona el espacio fílmico, dinamizando el juego campo/contracampo y activando el campo –el balcón- con más personajes y más movilidad). Su aportación, pues, es más relevante de lo que indica Kepa Sojo:

> … Mihura parte de personajes y acciones ya determinadas, de un trabajo previo. Por lo tanto, como dialoguista Mihura estaría a una gran altura, pero el germen del guión sigue siendo de Bardem y Berlanga casi al cincuenta por ciento.[13]

Naturalmente, que la estructura general de la película es obra de Bardem y Berlanga, pero eso no limita el papel de Mihura al de mero dialoguista. Sojo confunde el argumento con el guión. Sin duda que el argumento pertenece por completo a los jóvenes directores de *Esa pareja feliz*, pero el guión, esto es, la materialización de la idea argumental con vistas a su rodaje, debe mucho a Mihura en una secuencia como la citada.

Las canciones que interpreta Lolita Sevilla también modificaron muy favorablemente su letra con respecto al guión original, por lo que Fernando Lara y Eduardo Rodríguez están convencidos de que fue gracias a la aportación de Mihura, entrenado desde muy joven en estos menesteres y siempre predispuesto a la parodia . Este punto también ha sido cuestionado por el trabajo de Agustín Tena.[14]

Conclusiones

El nombre de Mihura se asocia a un conjunto de películas estimables como codirector (aunque no acreditado en la mayoría) y se liga a directores y títulos fundamentales en la historia del cine español a los que contribuyó a dar solidez y altura artística: García Maroto, Perojo, Gil y Berlanga, son sólo algunos descollantes ejemplos. Las precisiones establecidas con respecto a su participación en *Bienvenido Mister Marshall* limitan sus aportaciones, pero no restan importancia a aquellos aspectos en los que su autoría no está en discusión. En suma, que su presencia en el cine español fue cualquier cosa menos anecdótica.

APÉNDICE: LAS ADAPTACIONES ESPAÑOLAS DE SUS OBRAS TEATRALES

- *Maribel y la extraña familia* (1960, José María Forqué, participa en el guión y hace los diálogos).
- *Sólo para hombres* (1960, Fernando Fernán Gómez, sobre "Sublime decisión", hace los diálogos)
- *Melocotón en almíbar* (1960, Antonio del Amo, hace los diálogos)
- *Ninette y un señor de Murcia* (1965, Fernando Fernán Gómez, hace los diálogos).
- *Las panteras se comen a los ricos* (1969, Ramón Fernández, sobre "Las entretenidas", hace los diálogos).
- *La decente* (1970, José Luis Sáenz de Heredia, no participa en la película).
- *Amor es... veneno* (1981, Stefano Rolla, sobre "Carlota"). Según los títulos de crédito, es el autor del guión y participa en los diálogos, pero los especialistas lo ponen en duda por la falta de correspondencia con su estilo.
- *Cásate conmigo Maribel* (2003, Ángel Blasco, sobre "Maribel y la extraña familia").

[13] SOJO, Kepa, obra citada, p. 61.
[14] TENA, Agustín, obra citada, p. 100.

El cine y el teatro: relaciones entre ambos lenguajes artísticos. A propósito de *¡Ay, Carmela!* (Sanchís-Saura) y *Entre tinieblas* (Almodóvar-Cabal)

RAFAEL NICOLÁS LÓPEZ
Universidad de Murcia

El cine y el teatro son formas de expresión artística, son vehículos a través de los cuales el ser humano es hoy capaz de transmitir una emoción, una idea o de contar una historia. Ambas disciplinas tienen rasgos que las emparientan y otros que las distancian; una nació casi con el hombre, mientras que la otra surgió al amparo de la evolución tecnológica. El objetivo de esta reflexión es precisamente eso, poner de manifiesto las relaciones entre ellas existentes. Posteriormente veremos cómo estas ideas generales se pueden aplicar a dos obras concretas. Una que nació en principio pensada para las tablas y que posteriormente cosechó un enorme éxito en la gran pantalla: *¡Ay, Carmela!*; y otra que fue pensada para el cine y reescrita para los escenarios: *Entre tinieblas*.

1. RELACIONES ENTRE CINE Y TEATRO

Cine y teatro son las dos artes básicas que fundamentan su existencia en el tratamiento de la imagen inscrita en el espacio y el tiempo; probablemente esto sea lo que las relaciona más íntimamente:

> El teatro es en muchos aspectos el medio artístico más semejante al cine; particularmente en su combinación de formas temporales y espaciales representa la única verdadera analogía del cine. Pero lo que acaece en la escena es en parte espacial, en parte temporal; por regla general, espacial y temporal, pero nunca una mezcla de lo temporal y de lo espacial, como son los acontecimientos en el cine. La fundamental diferencia entre el cine y las otras artes es que, en la imagen del mundo de éste, los límites de espacio y tiempo son fluctuantes; el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial. (Hauser 1969: Vol. III, 289).

Ya por las mismas fechas (inicios de los años cincuenta) señalaban Emir Rodríguez Monegal y Julio L. Moreno que:

> Lo "bello" en el espectáculo dramático es una sucesión ordenada de sucesos irreales, que postulan para sí un espacio y un tiempo también irreales, y que nada tienen que ver con los hechos reales que sirven para representarlos. Lo "bello" es, en el cine y en el teatro de la misma naturaleza. En lo que ambas artes difieren es en los medios que emplean para representarlo. (Romaguera 1989: 437).

Sin embargo, podemos ampliar la idea de en qué y cómo se relacionan y diferencian el cine y el teatro.

Tanto el cine como el teatro:

- son géneros artísticos,
- son espacio-temporales,
- transmutan la realidad mediante la imaginación,
- generalmente proponen ciertos personajes,
- se basan en la interacción entre los personajes,
- presentan circunstancias que articulan la interacción de los personajes,
- el diálogo es eje vertebrador y éste suele revelar situaciones y personajes,

- y además ambas disciplinas artísticas han dado cuenta de los grandes temas que afectan e interesan al ser humano.

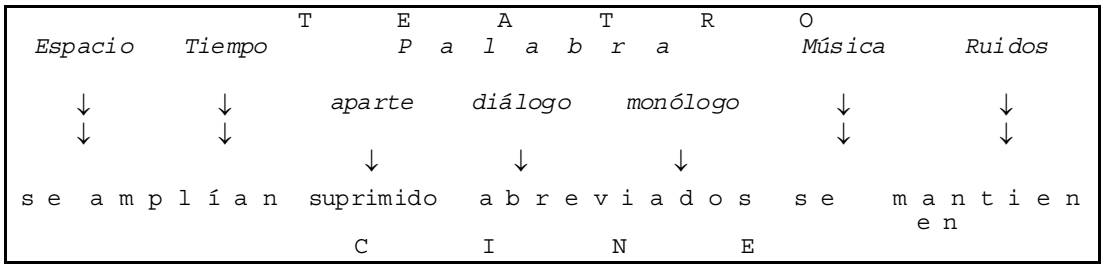
Frente a estas semejanzas, el cine y el teatro no son iguales. Las características más destacadas que los enfrentan son las siguientes:

- las limitaciones físicas del teatro que lo llevan a tener que sugerir el espacio y el tiempo, mientras que el cine posee una mayor libertad que le es demandada por el espectador,
- en el teatro se da una gran concentración de situaciones y personajes con lo que es frecuente la utilización del símbolo y de todas las evocaciones de carácter indirecto; en el cine hay mayores posibilidades de exposición y participan un mayor número de personajes por lo que las situaciones se desarrollan en mayor medida y los personajes suelen hacer explícitas más facetas;
- el teatro parte de la base de la convencionalidad mientras que al cine se le pide ante todo realismo (y cada vez más; en el caso de que no sea así se habla de subgéneros cinematográficos muy específicos: musical, animación, etc.);
- el teatro es temático (se habla de algo) y el cine es argumental (se cuenta algo);
- la palabra es la base sobre la que se construye el texto dramático; la imagen es el pilar a partir del cual se vertebra la acción cinematográfica (de hecho durante mucho tiempo el cine fue mudo y la palabra, si existía por escrito, era un elemento ancilar);
- en el teatro hay una mayor preponderancia del actor, sobre todo debido al contacto directo actor-público, mientras que en el cine lo que predomina es la figura del director: él es en última medida el responsable de todo cuanto sea el producto final, de tal manera que al director es a quien se le exigen todas las responsabilidades (y hacia él van los elogios);
- en el teatro la representación es efímera (y toda forma de aprehensión de la imagen dramática no hace que ésta sea teatro, sino una grabación de lo que *fue* el teatro), y sin embargo en el cine la imagen está fijada y es posible acceder a ella en diferentes momentos manteniéndose intacto el mensaje que transmite.

Todas estas características se pueden entresacar de la distinta bibliografía que en torno al cine (y a su relación con el teatro) existe, aunque fundamentalmente hemos partido de los libros de Ramón Carmona (Cómo se comenta un texto fílmico), Linda Seger (El arte de la adaptación) y los Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones que editaron Joaquim Romaguera y Homero Alsina. Algunas otras características podrían ser incluidas pero nos han parecido menos esenciales, quizá menos definitorias; además, algunas de las anteriores poseen un carácter, quizá, discutible pero hay que comprender su importancia y validez en el contexto en el que se hallan: todas las características definen en conjunto a cada una de las artes en sí mismas y por oposición a la otra.

Finalmente, se puede referir en forma de esquema[1] el diferente uso que el cine y el teatro hacen del espacio, el tiempo, y de algunos de los diferentes lenguajes de que ambos disponen: la palabra, la música y los ruidos.

[1] El esquema sobre la *relación entre el teatro y el cine* y cómo se modifica o mantienen el *espacio*, el *tiempo*, la *palabra*, la *música* y los *ruidos*, está elaborado sobre la base de las ideas de hay en el libro *Lecciones de cine* (Lamet y Gallego 1968: I, 243).



2. LA ADAPTACIÓN

Las relaciones entre el cine y el teatro son de amor y de odio. La mayoría de las veces, es verdad, se dan la espalda, pero existen numerosos casos en los que se dan la mano. La forma más frecuente es la adaptación.

Adaptar es «acomodar, ajustar algo a una cosa»; más específicamente es «modificar una obra [...] literaria [...] para que pueda difundirse entre público distinto de aquél al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original» (Real Academia Española 2001: 42).

Con todo, en el aspecto que ahora nos atañe —el paso del teatro al cine y del cine al teatro—, debemos concebir el concepto de adaptación como algo más amplio, como «una traducción de las imaginaciones que la obra teatral [o cinematográfica] provoca» (Romaguera 1989: 437-438). Para ello son precisos dos momentos:

1º.- La fijación del material que se quiere sugerir;
2º.- La diferenciación de los elementos expresivos de que se valen un arte u otro, de tal manera que se sea capaz de expresar con distintos lenguajes ideas afines.

Por su propia naturaleza, la *adaptación* es una traslación, una conversión de un medio a otro, que implica un proceso de *reconceptualización*, de *recreación*, de ahí que la fidelidad al texto original sea siempre, y necesariamente, «parcial» (Romaguera, 1989: 441). Se ha discutido y no se ha llegado a comprender en muchas ocasiones que «el cineasta goza también de su legítimo ámbito creativo», como bien explica Alfonso Méndiz en el «Prólogo. Por qué la Literatura hechiza al Cine», que antecede al trabajo de Linda Seger sobre *El arte de la adaptación* (1993: 14). También goza de esa libertad, cómo no, quien adapta al teatro obras originalmente pensadas, por ejemplo, para la cinematografía o la novela u otra forma de expresión artística.

Sin embargo, no debemos obviar el hecho de que toda recreación debe mantener obligatoriamente «ciertas esencias del original (las que le han dado una calidad y prestigio)» (Romaguera 1989: 441-444), mientras que, en cambio, deben ser modificados todos aquellos artificios que, perteneciendo al arte anterior, no comportan una calidad tal que se mantenga más allá de la inclusión de los nuevos recursos (cinematográficos o teatrales).

Por otra parte, encontramos el problema de que «no se puede leer teatro» (Ubersfeld, 1989: 7). El teatro va mucho más allá del texto escrito, a pesar de que sea éste el único que finalmente permanezca. De igual modo que ocurre con el guión cinematográfico, la obra de teatro escrita es «un anteproyecto, el catalizador para que emerja otra forma artística» (Seger, 1993: 63). Así, debemos comprender que la adaptación de una obra de teatro no se reduce a la recreación de una obra literaria escrita, ya que el teatro no adquiere su forma artística definitiva hasta que no se transforma en vida sobre las tablas, cuando se apagan las luces, cuando se sube el telón.

De todos modos, Linda Seger propone una serie de elementos que es preciso rastrear en las obras dramáticas para que éstas puedan ser adaptadas al cine con una relativa

esperanza de calidad, más allá de los problemas que entraña toda creación artística (Seger 1993: 71-73):

> 1º.- Es básico elegir una obra que tenga la posibilidad de «desarrollarse en un contexto realista», más allá de que el texto teatral se nos muestre en un escenario más o menos abstracto.
> 2º.- Los exteriores son elementos que hoy en el cine deben estar, casi siempre, presentes. Las obras dramáticas para poder ser bien adaptadas deben, en principio, poder ser sacadas «al exterior».
> 3º.- El hilo argumental de la obra teatral debe ser manifiesto ya que éste es el que sustenta la acción en la cinematografía. En el cine, generalmente, es más importante lo que pasa que cómo se cuenta.
> 4º.- Las imágenes deben ser la base para contar en cine lo que se puede glosar con palabras en la obra de teatro. Los temas humanos no deben ser referidos sino mostrados. De ahí que, mientras que la riqueza de muchas obras de teatro recae en la maestría con que el dramaturgo utiliza la palabra hablada, en el cine es más importante cómo se muestra la misma idea. En el Séptimo Arte la obra debe poder *verse* a la hora de actuar.

Estas características que Linda Seger aplica a la obra teatral para que pueda ser llevada al cine —recuérdese el caso que posteriormente se analizará de *¡Ay, Carmela!* —, son aplicables a una película que se desea adaptar al teatro, variando la dirección de la flecha —como es el caso de *Entre tinieblas*—:

> 1º.- La película debe poder ser llevada a un espacio más o menos cerrado y abstracto, en el que todo se exprese por medio de símbolos y sugerencias.
> 2º.- Deben evitarse al máximo los exteriores así como el cambio excesivo de escenarios en los que se desarrolle la acción dramática.
> 3º.- Se debe poder condensar el hilo argumental de la película, reduciéndolo a un tema que sea el que sustente la trama.
> 4º.- A la palabra debe concedérsele mayor importancia en detrimento de la muestra directa de lo que ocurre o ha ocurrido. La palabra debe asumir en el texto teatral adaptado el lugar de los lenguajes cinematográficos que tienen menor peso en la película.

Una vez que se ha visto de modo general cuáles son las diferencias entre el cine y el teatro y los requisitos que se han de cumplir para poder adaptar una obra de uno al otro, pasaremos al análisis somero de dos obras artísticas: *Entre tinieblas* y *¡Ay, Carmela!*.

3. *¡AY, CARMELA!*: DEL LENGUAJE TEATRAL AL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

¡Ay, Carmela! es una de las obras más representativas de uno de los grandes hombres del teatro español de finales del siglo XX: José Sanchís Sinisterra. Un escenario vacío, dos personajes (entre vivos y muertos) y una apelación constante al espectador y a su conciencia como es típico en Sanchís.

Este texto teatral se nos ofrece dividido en dos actos y un epílogo, tal y como indica el propio subtítulo de la obra. Esta división queda establecida gracias al diferente uso del tiempo que se hace en cada una de las tres partes.

En el primer acto encontramos dos momentos que se alternan: el presente de la vida "real" de Paulino una vez que Carmela ha muerto, y la recuperación de los momentos previos a la actuación que realizaron juntos, y en la que ella murió. En el segundo acto

se da, casi en su totalidad, una ubicación de la acción en el pasado: en los momentos previos de la representación y en la representación misma que llevarán a cabo Paulino y Carmela ante su público. El epílogo está basado únicamente en lo que sucede tras la representación: Paulino es visitado por el espíritu de Carmela, con lo que se recupera la situación estructural de la presencia del fantasma que había aparecido ya en el primer acto de la obra.

El gran tema bajo el que se articula toda la reflexión de Sanchís es del teatro, de lo que "se habla" es del teatro. Bajo el nombre genérico de «Trilogía del "espacio vacío"», el dramaturgo valenciano pretendió mirar el arte de la escena desde tres perspectivas diferentes.

En la obra dramática que nos ocupa, *¡Ay, Carmela!*, encontramos dos grandes vetas a partir de las cuales se nutre el tema del teatro en esta obra. En primer lugar, hallamos a *dos actores* (Paulino y Carmela) que se pasan la mayor parte del tiempo que dura la obra ensayando y representando un espectáculo "improvisado" ante un público concreto y supuestamente presente. En segundo lugar, se tratan algunos aspectos de la metateatralidad mediante una serie de reflexiones que van salpicando el texto dramático.

La obra de teatro fue recuperada en 1989 por Carlos Saura para el cine y el guión fue escrito por él y por Rafael Azcona adaptando la obra teatral de Sanchís. Ya Saura[2] había adaptado otras obras para el cine (recuérdese por ejemplo *Bodas de sangre* en 1981 a partir de la tragedia de Federico García Lorca con la actuación estelar del bailarín Antonio Gades: un resultado sorprendente para una obra fundamental en la filmografía de Saura; de 1956 es la adaptación del cuento de Fernando Guillermo de Castro *La tarde del domingo*; de 1991, la adaptación del cuento de Borges «El sur» que es el que cierra *Ficciones*; de 1993 es la película *Dispara*, donde Saura adapta un relato de Giorgio Scerbanenco; o novelas como la de Andrés Henestrosa, *Antonieta*, que Saura dirigió en 1982). Por su parte, Rafael Azcona[3] es uno de los grandes guionistas del cine español del siglo XX tanto a partir de ideas originales como sobre la base de textos anteriores (*Un hombre llamado Flor de Otoño*, 1978, con dirección de Pedro Olea; *La Corte del Faraón*, 1985, creada sobre la base de la zarzuela homónima de Guillermo Perrín, Miguel Palacios y Vicente Lleó; *Hay que deshacer la casa*, 1986, a partir de la obra homónima de Sebastián Junyent; *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez, 1987, con dirección de José Luis Cuerda; *Sangre y arena*, 1989, de Javier Elorrieta, creada a partir de la novela de Blasco Ibáñez; el *Tirano Banderas* de José Luis García Sánchez, 1993; *La Celestina*, 1996, con dirección de Gerardo Vera; *Tranvía a la Malvarrosa*, 1996, en donde José Luis García Sánchez desempolva la memoria de Manuel Vicent; *En brazos de una mujer madura*, 1997, de Manuel Lombardero, reescritura de la novela de Stephen Wizinczey; *Una pareja perfecta*, 1997, a partir del *Diario de un jubilado* de Delibes y con dirección de Francesc Betriú; *La lengua de las mariposas*, de 1999, con dirección de José Luis Cuerda y escrita a partir de unos cuentos de *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas; *El paraíso ya no es lo que era*, sobre un cuento de Carmen Rico Godoy y con dirección de Francesc Betriú; o *Son de mar*, de 2001, con dirección de Bigas Luna).

Como recoge Carlos Aguilar (2001: 110), la temática de la película *¡Ay, Carmela!* gira en torno a «Paulino y Carmela, empresarios y actores de una humilde compañía de teatro»,[4] que «malviven divirtiendo a las tropas republicanas durante la Guerra Civil española. Un error motivará que sean apresados por las tropas franquistas...». A partir

[2] http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura [Consulta: 13/11/2002].

[3] http://cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/montaje.html [Consulta: 12/11/2002].

[4] Para conocer el tema del teatro dentro de la cinematografía española puede verse el trabajo de Juan A. Ríos Carratalá, *El teatro en el cine español* (2000).

de las palabras de Aguilar es fácil ver que fundamentalmente lo que Saura quiere mostrar en su película son las vicisitudes a las que se vieron abocadas las personas que nada tuvieron que ver con la guerra. «Nosotros somos artistas, nunca hemos mezclado la política en nuestro espectáculo»; «Nosotros somos artistas, Carmela. Hacemos lo que nos mandan y punto», dice en dos ocasiones diferente Paulino.

De ese modo la película nos va mostrando los errores de la guerra, cuenta cuáles fueron las consecuencias de la contienda para quien solamente estaba ahí en medio. A los dos personajes de la obra de teatro original se añaden otros personajes que aparecen en la película y que también sufren la guerra: el acompañante de los cómicos, Gustavete, los milicianos y los antiguos mandatarios de los pueblos (de cuya ejecución somos espectadores). Así, la actividad artística de Paulino y Carmela sólo sirve de argumento sobre el cual se sustenta toda la temática de una tragicomedia que pierde todo el humor una vez que sobre la escena se muestra la verdadera consecuencia de la guerra: la muerte.

Para llevar a cabo la adaptación cinematográfica Azcona y Saura reconstruyeron «la historia desde el principio hasta el final dotándola de una linealidad ausente en la obra original y localizándola en diferentes espacios», como explica Juan A. Ríos Carratalá (2000: 160). La labor de arqueológica reconstrucción se lleva a cabo sobre la base de la información que ofrecen los personajes de la obra dramática: se entresaca «de los diálogos buena parte de las informaciones puntuales que permiten reconstruir el orden cronológico de los hechos. Son escasas las escenas creadas *ex novo* por los guionistas, quienes suelen optar por desarrollar dentro del nuevo orden cronológico y en unos espacios distintos todos los apuntes presentes en los diálogos de Paulino y Carmela» (Ríos 2000: 160).

Entre las dos versiones de *¡Ay, Carmela!*, la teatral y la cinematográfica, existen por lo tanto bastantes diferencias que nos sirven para poder ver de qué manera una obra teatral puede ser adaptada para el cine:

	OBRA TEATRAL	PELÍCULA
Tema	Metateatro	La Guerra Civil
Argumento	Una representación teatral	Tres días en la vida de unos cómicos
Personajes	Paulino y Carmela	Paulino, Carmela y Gustavete; y varios personajes de los bandos republicano y nacional
Situaciones	Antes y después de la muerte de Carmela	Acontecimientos en los dos frentes durante la Guerra Civil
Tiempo	Se alterna el tiempo de lo que sucede tras la muerte de Carmela, con el pasado de la representación	Es lineal y concreto (tres días ininterrumpidos)
Espacio	Un teatro vacío y un imaginario teatro de Belchite	Numerosos exteriores e interiores (de entre los cuales destaca el Teatro Goya)

4. *ENTRE TINIEBLAS*: DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO AL LENGUAJE TEATRAL

Pedro Almodóvar Caballero es, probablemente, nuestro director cinematográfico más internacional. A raíz de su película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987) fue conocido en todo el mundo y, en particular, en los Estados Unidos. El Óscar, el día 27 de marzo de 2000, por *Todo sobre mi madre*. Ahora bien, su producción arranca de mucho antes y son particularmente esos primeros momentos los que ahora nos interesan, ya que la película *Entre tinieblas* fue su tercera producción como director, más o menos, profesional por los allá lejanos inicios de los ochenta (1983). Con ella se

inicia una nueva forma de hacer cine en la filmografía almodovariana (Markuš, 2001:52).

El tema de la película *Entre tinieblas* es el amor en todas sus facetas. El principal personaje de la película es la madre superiora (interpretado por Julieta Serrano) y sobre ella se vierten distintas formas del sentimiento amoroso: el amor posesivo hacia Yolanda, el amor oscuro en el pasado hacia Merche y el amor fraternal que siente hacia todas las monjas del convento, entendidas como un colectivo al cual tiende a proteger. Según Saša Markuš «de *Entre tinieblas* nos queda una historia de amor frustrado, una historia sobre la imposibilidad de la comunicación y, también de la impotencia trágica del hombre para vencer las barreras de su propio carácter» (Markuš, 2001: 56).

Pero no sólo es el personaje de la madre superiora el que encarna el amor sino que este sentimiento es el que dibuja el carácter de todos los personajes: Yolanda como la persona que se deja querer; sor Estiércol encarna el amor fiel, agradecido y desinteresado; sor Perdida representa un amor ingenuo y maternal que se entrega tanto a las cosas (por ejemplo, en su afán de limpieza), como la los animales (al tigre que cuida en el convento); sor Rata supone el amor del ser humano a la libertad y a la independencia, y también el cariño amistoso y la complicidad fraterna; sor Vívora y el sacerdote representan el amor prohibido pero realizable; la marquesa supone el amor dolorido de una madre por la pérdida de una hija, y también el amor propio destructivo, el amor narcisista; la hermana de sor Rata representa el amor interesado; e incluso el tigre muestra amor: el amor agradecido de los animales hacia las personas que los quieren y los cuidan con verdadera entrega. Para hablarnos de este tema, Pedro "cuenta" las convivencia de esta congregación en fase de disgregación.

Prácticamente toda la película presenta un desarrollo lineal ininterrumpido. Se van dando, eso sí, determinados saltos temporales sin previa indicación de ello (e incluso, a veces, con tal sutileza que es difícil deslindar en qué momento preciso se enmarca la acción de alguna secuencia). Aunque es verdad que junto a este desarrollo lineal aparecen alguna secuencia atemporal y dos secuencias que suponen una retrospección temporal.

La obra de teatro *Entre tinieblas* fue elaborada por Fermín Cabal y está firmada por él y por Almodóvar[5] sobre la base del guión cinematográfico de la película homónima. La obra teatral de *Entre tinieblas* está dividida en dos actos de desigual extensión, ya que el acto primero es ligeramente más amplio que el segundo. Sin embargo, el número de secuencias en que se puede dividir cada uno de los dos actos, es más o menos igual. De ello se puede inferir la mayor movilidad de la acción en el segundo acto, las entradas y salidas de los personajes son mucho más frecuentes.

Unas palabras de Fermín Cabal, que fueron recogidas en el programa de la primera puesta en escena que dirigió el propio coautor del texto, y que además están situadas en la contraportada de la edición de la obra, resumen perfectamente el tema de la misma: «"Quien más, quien menos, todos hemos tenido un amor, un desengaño" [...], y quizá esa frase sea la que mejor resume el espíritu de la obra, que gira constantemente sobre ese binomio aparentemente inseparable». Este tema que se halla instalado en las dos protagonistas de la obra, la madre superiora y Yolanda, se apoya en una serie de elementos que van a ir forjando el argumento del texto dramático, que es explicado por Fermín Cabal en estos términos:

[5] En torno a la filiación temprana de Almodóvar con el teatro basta recordar sus primeros años en Madrid y su contacto entonces con el grupo teatral Los Goliardos (donde conoce a Fermín Cabal). Años más tarde confiesa que quiere «tener la experiencia del teatro» (Boquerini 1989: 109). Pero hay mucho más, como el hecho mismo de que se diga de Pedro que «se comporta como un escritor teatral» (Markuš 2001: 73).

> El convento de las Redentoras Humilladas se ve amenazado de desahucio. La actual propietaria, una acaudalada aristócrata, trata de recuperar el viejo caserón que su marido cediera a la congregación con motivo de la entrada en la orden de su hija Virginia, posteriormente desaparecida en la selva congoleña.
>
> Pero la superiora del convento se niega a transigir, y la lucha entre ambas no se detiene ante ningún límite. Es la guerra, y cada una buscará con uñas y dientes su propio interés. Y como suele suceder, al final de la batalla la victoria no tiene sonrisa; si enorme es el precio que pagará la superiora, no lo será menos el de la marquesa.

Así, partiendo de este hilo argumental se va a establecer el tema de la obra, ya que, gracias al interés que la marquesa exhibe por echar a las monjas del convento, van a entrar en relación la madre superiora y Yolanda del Río, entre las que se va a establecer la amistad fatal e imposible, el amor posesivo de la madre superiora. Posteriormente este cariño-amor imposible acabará en traición: la de la muchacha que sucumbe ante el soborno de la marquesa y que tiene que terminar abandonando a la madre superiora. Ello es, precisamente, lo que provoca el otro eje del binomio: el desengaño de la monja.

Pero junto a este gran tema —un tipo particular de amor entre mujeres—, se encuentran en esta obra teatral otros muchos temas que van configurándose como bases vertebradoras de *Entre tinieblas. La función* (frente a lo que pasaba en la película de Pedro donde el tema era el amor únicamente). Algunos de los temas que afloran en el texto dramático son: el dinero (que es el arma más útil para conseguir el poder mediante el chantaje, el soborno...); los sentimientos humanos (dibujados con una extrema riqueza ya que los personajes presentan un gran número de detalles en su configuración interna: odio, amistad, resentimiento, egoísmo, entrega, soberbia, pesimismo, fidelidad, ingenuidad, pragmatismo, bondad, violencia, etc.); la droga (que es tomada por algunos personajes a quienes conduce al abismo); la religión (como comercio); la nueva literatura (que es criticada sobre todo en su faceta más comercial); etc.

Sin embargo, *Entre tinieblas* es una obra de religiosas. La pregunta que surge es, pues, ¿dónde está Dios? Éste es el gran ausente —como sentimiento espiritual, que podría ser elevado a personaje *in absentia*—, aunque aparezca frecuentemente materializado en las fórmulas lingüísticas religiosas, que hoy día pertenecen al acervo popular. De todos modos existe en la obra un personaje de amplia espiritualidad, sor Estiércol, aunque su sentimiento raye más en la creencia ingenua que en la fe cultivada.

Una vez analizados separadamente el texto fílmico y el texto dramático, pasamos a ofrecer un cuadro esquemático en el que se ven las diferencias entre la película y la obra teatral, de lo cual se puede inferir cuales son los procedimientos empleados a la hora de adaptar para las tablas un conjunto de situaciones que fueron pensadas, en principio, para la gran pantalla:

	PELÍCULA	OBRA TEATRAL
Tema	El amor (en todas sus manifestaciones)	Los sentimientos humanos (aún en sus más alejados extremos)
Argumento	La convivencia de diversas personas (casi todas mujeres) en un convento	Problemas económicos atravesados por una congregación que va a ser desahuciada del convento que habita
Personajes	Las "Redentoras Humilladas" y todos los que giran en torno a ellas	Ocho mujeres: cuatro monjas, dos jóvenes "redimibles" y dos "aprovechadas"
Situaciones	Vida de un convento en sus proyecciones interior y exterior	Algunos días en la vida interna de un convento

Tiempo	En ambas obras, el tiempo es lineal y coincide casi en su totalidad (aunque la película comienza un poco antes la acción y desarrolla más algunos hechos)	
Espacio	Convento (interiores) y la ciudad de Madrid (exteriores e interiores)	Interior de un convento con gran riqueza de estancias

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Carlos, 2001[7][1986] *Guía del Vídeo-Cine. 28000 títulos*. Madrid, Cátedra.

ALMODÓVAR, Pedro, y Fermín CABAL, 1993, *Entre tinieblas*. Madrid, Sociedad General de Autores de España.

BAZIN, André, 1990[2], *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

BOQUERINI, Francisco Blanco, 1989, *Pedro Almodóvar*. Madrid, Ediciones JC

CABAL, Fermín, y José Luis ALONSO DE SANTOS, 1985, *Teatro español de los 80*. Madrid, Fundamentos.

CARMONA, Ramón, 1991, *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.

COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel, 1987, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra.

CHION, Michel, 1989[2], *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra.

HAUSER, Arnold, 1969[3], *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama.

LAMET, Pedro Miguel, José María RÓDENAS, y Domingo GALLEGO, 1968, *Lecciones de cine*. Bilbao, Salterrae.

MARKUŠ, Saša, 2001, *La poética de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Litera.
Paidós.

PAVIS, Patrice, 1980, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona,

PEÑA-ARDID, Carmen, 1992, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001[21], *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., 2000, *El teatro en el cine español*. Alicante, Universidad.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, y Homero ALSINA THEVENET, 1989, *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid, Cátedra.

SANCHIS SINISTERRA, José, 1998[6][1991], *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*. Madrid, Cátedra.

SEGER, Linda, 1993, *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.

UBERSFELD, Anne, 1989, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia.

UTRERA, Rafael, 1987, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar.

Caricias en el cine

MARIA ISABEL MARTÍNEZ LÓPEZ
Universidad de La Rioja

Caricias, la obra teatral de Sergi Belbel, se publicó por primera vez en 1991. Consta de diez escenas, más un epílogo, todas protagonizadas por dos personajes. No hay un hilo argumental. Son once situaciones diferentes que muestran fundamentalmente el mundo de las relaciones interpersonales. Todas las escenas están conectadas entre sí por un personaje que salta de una a la siguiente, enlazando la escena primera con la segunda y con la última, de manera que, al llegar al final de la obra, descubrimos una estructura circular. No siguen un orden cronológico, excepto la escena primera y el epílogo, que actúan como marco de las otras historias.

La acotación inicial que antecede a cada situación es muy escueta, indicando únicamente espacio (*Calle. Piso. Baño.* Etc.) y personajes. La obra se ambienta en la época actual («años noventa», indica Belbel), y a través de los diálogos se señala que transcurren de noche, en distintos días.

Los personajes que recorren esos espacios se cruzan pero no siempre se encuentran. Son seres anónimos cuya historia es la misma de otros muchos habitantes de su mundo. Por eso carecen de nombre propio y su denominación se escribe con mayúscula. Son el *Hombre Joven*, la *Mujer Mayor*, el *Niño*, etc.[1]

Con *Caricias* nos encontramos ante un grupo de personajes infelices, insatisfechos, desarraigados habitantes de la ciudad. Se trata de gente 'normal', integrada en la sociedad, con vidas 'corrientes', pero a la que le faltan muestras de cariño. Aunque todos están enmarcados en los diferentes tipos de relaciones (parejas, madre-hija, amantes,...), el rasgo que los hace semejantes es su soledad, al no conseguir comunicarse. Hablan con el otro, pero no escuchan, porque no saben o porque simplemente no les interesa. Esa necesidad de una muestra de afecto les lleva en ocasiones a mendigarlo de una forma triste, pero en otras desencadena una conducta violenta. Sergi Belbel describe así su obra,

> Caricias *es una ronda de personajes que buscan desesperadamente afecto, amor, porque no saben hacerlo. Porque son torpes o porque no tienen la sabiduría para expresar el sentimiento. Se lían con una serie de relaciones que acaban en rupturas. En vez de lo que realmente quieren, que es pedir la caricia o acariciar al otro, acaban haciendo o recibiendo daño de los demás.*[2]

Vamos a analizar este texto de Sergi Belbel a la luz de la versión cinematográfica que Ventura Pons[3] realizó en 1997.[4] La película es fruto de una

[1] Esta característica, la anonimia de los personajes, es propia de los textos de Sergi Belbel y común a muchas obras del teatro más actual. Respecto a sus personajes Sergi Belbel afirma que «tener nombre y apellido en una situación concreta es como limitar el poder que tiene el teatro, no de universalidad, sino de generalización en relación a otras artes.» (Sergi Belbel, p. 84). En Feldman, Sharon G. "Si me gustan La Fura del Baus y Moliere, no es una contradicción". *España Contemporánea: revista de literatura y cultura*. Vol. 13. Nº 1. 2000, pp. 71-86.

[2] Para conocer la opinión de autor, director y actores sobre la película es interesante ver el "Making of" que se recoge en el DVD de la película.

[3] Ventura Pons nace en Barcelona en 1945. Ha trabajado como actor y director teatral. En 1978 rueda su primera película, un documental titulado *Ocaña, retrato intermitente* y en 1981 filma su primera comedia cómica, *El vicario de Olot*. En 1985 crea su propia productora, Els Films de la Rambla, abandonando el teatro y especializándose en la realización de "comedias catalanas". Sus películas más conocidas las enmarca en trilogías *(¿Qué te juegas, Mari Pili?*, 1991, *Esta noche o jamás*, 1992, y *Rosita, please!*,

colaboración entre el autor de la obra y el director.[5] Hay que señalar que, de la misma forma que el texto de Sergi Belbel tiene como modelo *La ronda* de Arthur Schnitzler, también Ventura Pons parte de la adaptación cinematográfica que de esa obra de teatro hizo, con el mismo título, *La ronda*, Max Ophuls en 1950.

Uno de los atractivos de la película, y de la obra teatral de Belbel, es que la primera y la última escena resultan impactantes. La escena primera, por la aparición de la violencia física y por el modo en que ésta aparece. La última, por cómo rompe con el resto de las historias al mostrar la caricia y la ternura final.

Pero lo más interesante es la estructura de relatos independientes y cómo el texto fílmico marca las relaciones entre ellos que se intuyen en el texto teatral. La correlación y dependencia de las situaciones se refuerza con el montaje. Pons, obsesionado por la estructura y la narración, enmarca entre la primera y la última historia, un universo realista con una estética minimalista.

El mundo mostrado en *Caricias* interesa, por un lado, por su temática tan actual –violencia, soledad, incomunicación[6], ...–. Por otro, lo más destacado en la adaptación cinematográfica es la secuenciación de cada una de las escenas y el desarrollo de aspectos metateatrales.

Fundamentalmente la película aporta un movimiento a las situaciones que las enriquece -movimiento que las acotaciones teatrales no indican- aunque también es frecuente que, mediante elipsis, veamos a los actores primero en un espacio y a continuación en otro (sala/cocina; calle/cajero;…), pero la cámara pocas veces sigue el propio desplazamiento.

También el paso de una escena a otra es diferente y mucho más rico en la película. En ésta se muestra perfectamente el ritmo frenético de la ciudad que de alguna manera condiciona el desarrollo de nuestra sociedad actual. Lo que en la representación teatral sería un oscuro que pasa de una escena a la siguiente, lo convierte Ventura Pons en paseos de la cámara por la ciudad a un ritmo trepidante, por su asfalto, sus bocas de metro y sus aceras. Por otra parte, esos planos del espacio y ritmo urbano se convierten en los iconos narrativamente más emblemáticos de la película. Los planos subjetivos

---

1993) y tetralogías (*El porqué de las cosas*, 1994, *Actrices*, 1996, *Caricias*, 1997, y *Amigo/Amado*, 1998). Estas cuatro últimas películas basan sus guiones en textos literarios de Quim Monzó, José María Benet y Sergi Belbel, siendo los autores de los guiones los propios autores de la obra literaria y el mismo Ventura Pons. Quizá el que Ventura Pons proceda del teatro es una razón lógica de su interés por la adaptación al cine de textos teatrales. Para la música de sus películas casi siempre elige a Carles Cases. Y también ha trabajado repetidamente con algunos actores y actrices, como con Rosa María Sardá. Los trabajos de Ventura Pons tienen como tema recurrente las distintas formas de amar, los diferentes tipos de relaciones humanas, ya sea tratadas a modo de comedia o como drama. Así en *Anita no pierde el tren*, nos cuenta la historia de una viuda de 50 años que se enamora y mantiene una relación con un hombre casado. En *Amigo / Amado*, película en la que también incluye planos subjetivos de la ciudad, cuenta otra historia sobre las distintas formas de amor que existen y la consecución del placer sexual sin amor. Por otra parte, en *Morir (o no)* aparecen de nuevo la violencia, el miedo, las drogas, como factores recurrentes en la vida de la gente, siempre en ambientes urbanos. *El porqué de las cosas* cuenta 15 historias diferentes con la temática del amor / desamor y la lujuria. Su última película, *El Gran Gato* (2002), es un musical documentado sobre el compositor, letrista y cantante Javier Patricio "Gato" Pérez.

[4] Pons ha llevado al cine dos obras de Sergi Belbel, *Caricias* (1997) y *Morir (o no)* (1999). *Caricias* obtuvo el premio al Mejor Director (Turia) y a la Mejor Actriz (Mercè Pons, Ojo Crítico, RNE).

[5] Ficha técnica de *Caricias*: *Director*: Ventura Pons. *Guionistas*: Sergi Belbel y Ventura Pons. *Fotografía*: Jesús Escosa. *Música*: Carles Cases. *Decorados*: Gloria Martí. *Intérpretes*: (por orden de aparición) David Selvas, Laura Conejero, Julieta Serrano, Monserrat Salvador, Agustín González, Naïn Thomas, Sergio López, Merce Pons, Jordi Dauder, Roger Coma, Rosa María Sarda. *Producción*: Ventura Pons para Els Films de la Rambla S.A. Color. *Duración*: 94 minutos

[6] Este tema ya fue tratado en el cine por Antonioni, que lo plasmó en planos desoladores y con pocos diálogos. Ésta, sin embargo, es una obra de diálogos; los personajes hablan mucho, pero no escuchan.

que nos conducen por las calles en busca de los diferentes personajes expresan la opresión, la angustia que cada historia nos va a contar. Mediante estas transiciones se ayuda a mostrar un mundo circular en el que se mueven los personajes. Todo acaba casi donde empezó, de lo cual es una pista el que el cambio de la escena novena a la décima sea un rebobinado de imágenes de la ciudad.

Si en la obra de Belbel se aprecia que cada personaje vive en su mundo gracias al diálogo, la imagen aportada en la versión cinematográfica ayuda a percibir esto mucho mejor. Un mundo propio para cada personaje, pero un mundo en alguna medida compartido por todos, como parecen insinuar algunos diálogos. La película plasma esa conexión de forma obvia ya que mientras una pareja se presenta en primer plano, protagonista de su historia, de fondo y casi por casualidad, otros personajes, que ya conocemos o que aparecerán después, atraviesan ese mismo espacio - por ejemplo, la *Mujer Joven* de la escena primera es testigo mudo de la ruptura de los amantes en una estación de tren en la escena séptima; esa misma pareja de amantes presencia el reencuentro de dos hermanos en la escena cuarta -. La película hace más explícito lo que la obra deja a la imaginación de los receptores. La soledad y la incomunicación en la que viven esos protagonistas se transmite al espectador al prevalecer los planos individuales sobre los de conjunto.

Dice Ventura Pons que lo que le sedujo del texto de Belbel fueron los personajes. Pero también le gusta el tratamiento del espacio urbano: un ambiente hostil que convierte la agresividad natural del ser humano en una forma violenta de relacionarse con el otro; un espacio habitado por gente neurótica que intenta escapar a sus problemas escogiendo el camino equivocado (por ejemplo, la droga); y un prototipo de la vida moderna de la ciudad. El director ve en la obra un retrato de la ciudad y el tiempo –de ahí la recurrencia e importancia de las secuencias de transición entre escenas y la imagen repetida de un reloj–. Su mirada se detiene a observar y hacernos reflexionar acerca de un trocito del universo de lo cotidiano.[7] Y su visión, puesta en escena y dirección de actores, aportan al texto teatral la encarnación de unos personajes que, pese a su crueldad, merecen la ternura del público.

Los actores describen a sus personajes con esa mirada. Así, la actriz Julieta Serrano ve a la madre (escenas segunda y tercera) como una mujer muy desvalida que necesita desesperadamente afecto y amor. Roger Coma, considera que el joven homosexual que encarna (escenas novena y décima), es un chapero que se dedica a eso por las circunstancias, no por vocación, y lo que busca es sentirse un poco querido. Sergi López (escenas sexta y séptima) dice de su personaje que es un tipo de pocos escrúpulos con las mujeres, como refleja la forma cruel en que decide romper con su amante («Lo que pasa es que el tuyo…bueno, ahora que hemos acabado puedo decírtelo sin pelos en la lengua…, el tuyo suelta un pestazo realmente insoportable…»), pero a la vez muestra sentimientos paternales (escena sexta).

Un rasgo que Ventura Pons respeta del texto de Sergi Belbel es la anonimia de los personajes. Ciertamente, excepto algún cambio no significativo (cambiar una palabra o quitar una frase) el director es absolutamente fiel a los diálogos y en general al texto. Quede clara, sin embargo, la diferencia que la película supone respecto a lo que sería una puesta en escena de la obra. En la representación teatral se puede ver en todo

[7] «Me atrae mucho el espacio urbano barcelonés. En este caso, me parece que hay una interrelación muy profunda entre la ciudad y mi trabajo... Me interesa el mundo de los perdedores, pero si haces este tipo de películas vas un poco a contracorriente, porque el cine es evasión y, normalmente, se prefiere el mundo de los ganadores y el mundo del sueño». En George, David (p.91, *cita a Campo Vidal 26*). "From stage to screem: Sergi Belbel and Ventura Pons". *Anales de Literatura Española Contemporánea. Teatro y cine*. Volumen 27, Issue 1. 2002. pp. 89-102.

momento el conjunto del escenario, siendo el espectador quien decide dónde focalizar su atención. En la película, el realizador decide qué resaltar y dónde fijar la atención en cada momento. Esto es obvio, como también que se trata de una adaptación de un medio a otro y que es necesario emplear herramientas comunicativas y expresivas diferentes. Con todo, el texto de Belbel presenta unas características que ayudan a que se pueda respetar al trasladarlo a la pantalla. No presenta complicaciones de localización ni espacial ni temporal; la extensión de sus diálogos no obliga a reducirlos; la eliminación de personajes supondría la ruptura del espíritu de la obra, etc. Pero Pons podría haber tomado la esencia de las historias y haber escrito un guión con un argumento más tradicional, mostrando, por ejemplo, que efectivamente esos personajes se conocen entre ellos, que realmente viven en el mismo barrio; podría haber incluido en la película personajes y escenas a los que en la obra de teatro se alude y que ayudarían a comprender las relaciones entre las distintas parejas.[8] Decide, sin embargo, respetar la estructura del texto teatral, lo cual conlleva una forma de narración fílmica marcada por las elipsis. El director opta por un relato de focalización externa donde la narración tiene lugar estrictamente a través de los diálogos, aunque añade un prólogo mudo a varias de las historias. El acento no recae sobre los personajes, sino en su manera de relacionarse. Por eso es interesante la secuencia muda que, en la película, abre la primera historia y se repite en la transición de la escena novena a la décima: dos personajes que se cruzan en un portal y suben juntos las escaleras sin saludarse, sin ni siquiera mirarse. De los diferentes tipos de relaciones que se plantean, destaca especialmente la tensión y falta de entendimiento entre padres e hijos (escenas segunda, sexta, octava y décima) y la frialdad en las relaciones de pareja (escenas primera, séptima y novena).

Es la mencionada fidelidad del guión la que hace que la película se narre mediante secuencias muy breves, sin más ambientación casi que la necesaria para localizar espacial y temporalmente los diálogos en distintas zonas de la Barcelona nocturna actual (zona residencial, casco antiguo, estación de Sants…). Belbel sólo indica que todas las historias suceden en «diferentes espacios de una ciudad» y suele añadir el adjetivo «céntrico», lo que ayuda a crear esa conciencia de espacio cercano en el que habitan los personajes. Por otra parte, la película ofrece una mayor variedad de decorados respecto a las indicaciones del texto teatral. Hay que destacar la fotografía, muy cuidada, para mostrar esa ciudad de la que Pons está enamorado.[9]

¿Cuáles son las aportaciones fundamentales de la película al texto teatral?

- En primer lugar, las escenas de transición, que muestran imágenes de la ciudad presentándola como marco en el que todo sucede.

  Son especialmente significativos los siguientes cambios: - El paso de la escena segunda a la tercera, con imágenes del metro, en las que se descubre a Roger Coma, el *Chico* de las escenas novena y décima, a quien hemos visto en la secuencia inicial de la escena primera. - La transición de la escena cuarta a la quinta, con un travelling de la cámara que sigue a Agustín González, un viejo indigente, empujando su carro por la ciudad. - El cambio a la escena sexta, que muestra la imagen, repetida varias veces a lo largo de la película, de un reloj; después el tráfico y la gente. La película comienza con la imagen de este reloj, situado en lo alto de un edificio, dando vueltas sobre su eje. Las agujas corren frenéticas, parando en las

[8] Como el encuentro en la calle entre la *Chica* y su amiga, que aquella le cuenta a su padre (escena 8ª). Esa amiga, por otra parte, es la hermana del joven homosexual de la escena siguiente.

[9] No vamos a incidir aquí en el paralelismo entre la Barcelona de Ventura Pons y el Nueva York de Woody Allen.

diez y cinco de la noche. La transición de la escena novena a la décima vuelve a mostrar esa imagen, pero esta vez las agujas giran al revés, hasta marcar la misma hora que en la escena primera. - Y finalmente, es significativo el paso a la escena séptima que nos conduce por las calles hasta la estación de Sants, en la que transcurre esa historia.

- En segundo lugar, la inclusión de secuencias mudas que abren algunas escenas y ayudan a comprender las historias.

  En la escena primera el *Hombre Joven* y el *Chico* se cruzan en el portal sin saludarse. Suben a la vez las escaleras. El *Chico* llega a su destino y la cámara sigue al *Hombre Joven* hasta un piso superior. La misma secuencia se repite al inicio de la escena décima, pero en esta ocasión la cámara se detiene con el *Chico*, mientras el *Hombre Joven* sigue subiendo.

- En tercer lugar, los cambios de espacio dentro de una misma escena.

  La *escena segunda* en la obra de teatro transcurre en un parque, sin acotaciones que indiquen movimiento, mientras que en la película se inicia con la entrada de una mujer en un bar en el que le espera su madre. Tras el encuentro, la secuencia cambia y aparecen sentadas en un parque. En primer plano se ve pasar a dos adolescentes de aspecto agresivo (luego sabremos que son el Niño de la escena quinta y su amigo).

- En cuarto lugar, el cambio temporal dentro de la escena tercera, que en la película sucede en dos días diferentes. En esa misma escena, el tratamiento de los personajes por parte del director introduce un afecto que se escapa en la obra de teatro.

  El texto teatral la sitúa en el salón de un asilo. Plantea una situación en la que dos mujeres hablan de sus recuerdos y, aunque parece una conversación, realmente son dos monólogos que se cruzan. En la película, sin embargo, la acción transcurre en tres momentos y espacios diferentes y, cuando las mujeres hablan se miran y se escuchan; hay afecto y entendimiento entre ellas. La primera secuencia de esta historia comienza en el comedor de una residencia de ancianos. Con el cambio de tema, la acción se desplaza al dormitorio que ambas mujeres comparten. La tercera y última secuencia se localiza en otro día, en el salón de baile de la residencia.

- En quinto lugar, los 'flash back' que se introducen en la escena quinta, protagonizada por un *Hombre Viejo* (Agustín González) y un *Niño* (Naïn Thomas). El vagabundo está durmiendo en unos cartones. El *Niño* se acerca con agresividad para robarle, sin embargo le ofrece amistosamente un cigarro y le cuenta lo que hizo la noche anterior (drogas y un rollo erótico). Pons introduce las imágenes, en blanco y negro, de lo que va relatando, aunque en un par de ocasiones detiene ese flash back para mostrar a los dos personajes. Cuando el niño termina de contar la historia, retoma su actitud violenta y, tras quitarle al viejo su alianza - lo único de valor que tiene -, sale corriendo.

- En sexto lugar, la ambientación de todas las historias en verano, algo que no indica Belbel en su texto y que sabemos por el vestuario de la película.

- En séptimo lugar, la actualización de algunos datos, motivada por el tiempo transcurrido entre el momento de escritura de la obra (1991) y el de rodaje de la

película (1997). Así, se cambian unas indicaciones horarias en la escena cuarta, quizá debido a las necesidades de iluminación por la mencionada ambientación en verano. La *Mujer Vieja* se reencuentra con su hermano, el *Hombre Viejo*, en la calle después de diez años sin verse. En el texto teatral se señala que el asilo cierra a las nueve y que le quedan veinte minutos o que son las nueve menos cuarto, y que lleva más de cinco horas andando por las calles en busca de su hermano. En el texto fílmico, ese tiempo se amplía. Ahora la escena comienza con la indicación: «Son las nueve y media. Llevo seis horas andando…» y casi al final señala: «Las diez menos cuarto. La residencia cierra a las diez».

Se actualizan también las dos alusiones al dinero que se hacen (el precio de un paquete de tabaco en la escena quinta y el dinero que necesita la madre para pagar el alquiler en la escena décima).

- En octavo lugar, el tratamiento del sexo.

  La relación sexual, un acto que debiera significar una forma de comunicación profunda entre dos personas, se muestra como un modo fácil de obtener placer.[10] La soledad de la experiencia queda patente cuando en la escena novena vemos cómo el *Hombre Mayor* se convierte en espectador ante un espejo de la relación homosexual que está manteniendo. Ventura Pons filma esta escena de una manera extremadamente pudorosa, con una luz que sugiere más que muestra lo que está sucediendo.

  Por otro lado, en la escena sexta se da una gran ambigüedad cuando un hijo adolescente invita a su padre repetidamente a que se bañe con él y por la comparación de penes que ambos hacen. Mientras que el tratamiento que hace Belbel de esta anécdota puede parecer algo escabroso, en la película está claro que las invitaciones del hijo a su padre sólo buscan compartir con él un momento de afecto, recordando algo que antes solían hacer juntos.

- Y finalmente, la diferenciación de ambientes y clases socio-económicas a las que pertenecen los protagonistas, algo que Belbel tampoco señala en el texto teatral y que Ventura Pons recoge, para mostrarnos que, independientemente de su puesto en la sociedad, todos los personajes padecen el mismo mal.

Veamos con más detalle cuatro escenas para ejemplificar la estructura narrativa de la película.

En la *escena primera* los protagonistas son un *Hombre Joven* (el actor David Selvas) y una *Mujer Joven* (Laura Conejero). La acotación teatral indica un espacio -«Sala de estar de un piso muy céntrico. Sillones»- que se amplía en la película con una habitación contigua y la cocina.

Ya hemos mencionado la escena muda que inicia esta primera historia. El *Hombre Joven* y el *Chico* se cruzan en el portal y suben a la vez las escaleras sin hablarse. El *Chico* llega a su destino y la cámara sigue al *Hombre Joven* hasta un piso superior. Ya en su casa, un plano nos lo muestra mirando por la ventana hacia la calle vacía. Se dirige entonces a la habitación donde está la *Mujer Joven* leyendo y empieza a hablar con ella, que al principio le contesta sin levantar la vista -aquí empieza la obra de teatro-. Estos dos personajes, pareja sentimental, comienzan un diálogo entrecortado. Hablan con frases inconclusas, reflejando así el tema sobre el que precisamente están

[10] Así lo señala David George, en "From stage to screem: Sergi Belbel and Ventura Pons". *Anales de Literatura Española Contemporánea*. Teatro y cine. Volume 27, Issue 1. 2002. P. 93.

discutiendo: la mala comunicación entre ellos. La discusión termina con una violenta paliza.

En el texto teatral las acotaciones no marcan desplazamientos, por lo que todo sucede en un mismo espacio, algo que facilita la representación de la obra. Únicamente se indica un movimiento en el diálogo («¿Vamos a la cocina?»), frustrado en la acotación («Se disponen a salir. Ella se detiene».- p. 57). En la película, el inesperado cambio de tema -ella está siendo golpeada cuando, de pronto, mirando de frente al hombre, le pregunta: «¿Qué quieres para cenar?»- se acompaña con un cambio de lugar.

La *escena séptima* tiene lugar, en la obra, en una «estación central». Ventura Pons localiza específicamente la acción en Sants, la estación central de Barcelona. Cuenta la ruptura sentimental entre una pareja de amantes, el *Hombre* -quien decide romper- y la *Chica* (Merce Pons). La primera secuencia los presenta sentados. Hay muchas personas a su alrededor. La estación está llena de vida. Ante los insultos que el hombre le dice, la chica se levanta y se va. El siguiente plano los muestra en el quiosco, eligiendo algo para leer; luego se dirigen a la caja, pagan y salen. Cuando se acusan el uno al otro, ambos tienen una leve sonrisa de indiferencia en su rostro, pero al hombre le asoman las lágrimas cuando ella lo culpabiliza de «todas tus desgracias: histeria de tu mujer, principio de impotencia, desequilibrio de tu hijo pequeño. Y sobre todo: la muerte de tu hijo mayor».

Es una escena un tanto grotesca y es la más fría de todas, algo que la película ayuda a marcar al transmitir una fuerte sensación de anonimia, impersonalidad y falta de sentimientos. En esa sensación influye el predominio del blanco y el azul en la iluminación, además de las luces de neón y los materiales propios del lugar (acero, hormigón,…). Ya no son sólo las palabras crueles del amante, sino el entorno escogido para ello - rodeados de gente que oye su conversación y, sin embargo, solos -. Se trata de una historia pasajera (son amantes, una historia que acaba, un amor fugaz). Frialdad, fugacidad y despedida adecuadas al espacio -estación de tren, por la noche-.

La *escena décima* empieza con la repetición de la misma escena muda de la primera –lo que anticipa, a diferencia de la obra de teatro, la estructura circular–, pero ahora se cuenta la historia del *Chico*. Cena regularmente con su madre - la *Mujer* (Rosa María Sardá) - y en todos sus encuentros, siempre igual de aburridos y tensos, ella le pide dinero. No hay buena comunicación entre ellos. Se aprecia claramente la soledad de la madre en su imagen desvalida y triste y en su referencia a que casi nunca suena el teléfono en esa casa.

Mientras transcurre esta historia, en un par de ocasiones se oye la pelea de los vecinos a la que el espectador asiste en la escena primera. Cuando el hijo se marcha, la madre se acerca a la ventana y la cámara enfoca la misma calle que el *Hombre Joven* observaba en la escena primera. Todo son pistas que anticipan la estructura circular. Pero además, antes de comenzar la escena décima, la secuencia de transición indica que ambas están transcurriendo en el mismo momento ya que el cambio muestra la ciudad, sus calles y los coches circulando hacia atrás, en correspondencia con las agujas del reloj girando al revés, hasta marcar las diez y cinco de la noche, como en la escena primera.

Comienza la última historia, el *Epílogo*, protagonizada por el *Hombre Joven* de la escena primera y la *Mujer* de la escena décima. Ella está mirando por la ventana, suena el timbre y al abrir se encuentra con el vecino, malherido. Lo conduce al salón, donde lo sienta en el sofá para curarle («No tenga miedo. Lo curaré como si fuera su madre. Mejor todavía»). Ambos personajes se miran a los ojos y descubren la ternura en sus miradas. Ella lo acaricia, él le sonríe y devuelve la caricia. Suena un rasgueo de guitarra. Las caricias de cara y manos, se alternan. El fin de la escena es una sonrisa de

ambos. Entonces la cámara se desplaza lentamente hacia la calle y queda fija sobre el cruce. Pasa un peatón, un coche, un ciclista, una chica. Todo tiene un ritmo lento. Con los créditos sobre esas imágenes, termina la película.

Para recoger la caricia final, inesperada en la obra, Ventura Pons cambia la velocidad. Suprime la escena de transición entre el epílogo y la anterior, que había colocado en todas las secuencias y somete la situación a una luz distinta y a un ritmo lento, funde las caricias del uno y la otra, e introduce una música suave, que connota ternura y deja paso a la esperanza de que se pueden recuperar otras formas de relacionarse.

En este círculo de amores y desamores, búsquedas de afecto, violencia y desilusiones, ese final parece ser la puerta de la esperanza. De alguna forma, y aunque sea por un instante, encontramos el calor que buscamos y que necesitamos para seguir adelante. Es interesante que Belbel llame a esa última escena *Epílogo*. En ella se recoge ese cariño que se ha ido escapando a lo largo de todas las historias. El título, *Caricias*, no es irónico pese a que predomine la agresividad en el texto, ya que es una búsqueda cuyo resultado se encuentra en este final. Se cuentan 10 historias de desamor, pero tras cada una de ellas existe la esperanza de que el amor sea posible. Así lo defiende el epílogo de Sergi Belbel y así lo busca la cámara de Ventura Pons en todas las historias.

Termino con una cita de Ventura Pons:

> Me enamoré de la soledad de los personajes de la obra, gente que no consigue comunicarse, quererse. Una realidad del final de este milenio. Por otra parte, siento la fascinación de poner en práctica una estructura narrativa absolutamente moderna, jugando con la idea de la ciudad y el tiempo. A los setenta minutos del film vuelvo al principio de la historia. La cámara entra alocada en la ciudad en busca de personajes que no se reconocen interiormente, por eso sigue buscando otros. Cuando al final dos personajes se encuentran y se acarician, el juego narrativo se invierte, todo se ralentiza para dar sensación de aligeramiento y paz interior.[11]

[11] En www.venturapons.com, dentro del enlace de prensa que hay en la presentación de *Caricias*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARDEVOL, Elisenda y PÉREZ TOLÓN, Luis, 1995, *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación Provincial de Granada, Biblioteca de Etnología.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc, 1996, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.

CHATMAN, Seymour, 1990, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus.

COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel, 1987, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra. Signo e imagen.

COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel y MARZAL, José Javier, 1999, *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Generalitat Valenciana, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia. Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico.

DE LA TORRE, Saturnino (coord.), 1999, *Aprender del conflicto en el cine*. Barcelona, PPU. Sant Jordi.

FELDMAN, Sharon G., 2000, «Si me gustan la fura del baus y Moliere, no es una contradicción». *España Contemporánea: revista de literatura y cultura*. Vol. 13. Nº 1, pp. 71-86.

FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José, 2000, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós.

GEORGE, David, 2002, «From stage to screem: Sergi Belbel and Ventura Pons». *Anales de Literatura Española Contemporánea. Teatro y cine*. Volumen 27, Issue 1, pp. 89-102.

GIMFERRER, Pere, 1999, *Cine y Literatura*. Barcelona, Seix Barral.

GÓMEZ, Mª Asunción, 2000, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*. U.N.C. Department of Romance Languages, Chapel Hill. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

M. TORRES, Augusto, 1999, *Diccionario Espasa del cine español*. Madrid, Espasa.

PERKINS, V, 1985, *El lenguaje del cine*. Madrid, Editorial Fundamentos.

RÍOS CARRATALÁ, José Antonio, 1999, *El teatro en el cine español*. Diputación Provincial de Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín, 1999, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilo y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2000, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.

SEGER, Linda, 1993, *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid, Ediciones Rialp.

Las adaptaciones cinematográficas de la *Trilogía trágica* de García Lorca: *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*

NIEVES PÉREZ ABAD
Universidad de Murcia

El cine español no ha permanecido ajeno a la obra de uno de nuestros más importantes dramaturgos: Federico García Lorca, al que incluso han vuelto su atención varias cinematografías extranjeras, como veremos más adelante. No han sido pocas las adaptaciones cinematográficas que ha conocido la *trilogía trágica* del autor, compuesta por *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Con respecto a la etiqueta de *trilogía trágica*, usualmente aceptada, hay que señalar que no está exenta de cierta polémica entre los estudiosos del teatro de Lorca, pero no es éste el lugar ni la ocasión para intentar deslindar las diferentes posturas ante tal denominación.

La lista de esas adaptaciones es amplia. *Bodas de sangre* ha dado lugar a varias versiones: la primera fue protagonizada por Margarita Xirgu y dirigida por Edmundo Guibourg en 1938 en Argentina; la segunda estuvo producida por la cinematografía marroquí en 1977, dirigida por Souhel Ben Barka, con versión española supervisada por Rafael de Penagos; una tercera fue dirigida por Carlos Saura en 1981 sobre el ballet homónimo de Antonio Gades; y por último, la titulada *Nanas de espinas*, fue dirigida por Pilar Távora en 1983, basada en el espectáculo realizado por el grupo teatral *La Cuadra de Sevilla* bajo la dirección de Salvador Távora.

Yerma ha sido llevada al cine en dos ocasiones: primero, en una coproducción entre Hungría y Alemania, dirigida por Ymre Gyöngyössy y Barna Kabay; y muy recientemente, en 1998, de la mano de Pilar Távora, en conmemoración del centenario del nacimiento de Federico García Lorca.

La casa de Bernarda Alba fue a su vez llevada al cine en México en 1980, dirigida por Gustavo Alatriste. En 1984 se realizó en España la película *El balcón abierto*, que recrea un fragmento de la tragedia lorquiana, con dirección de Jaime Camino y guión de José Manuel Caballero Bonald. Mario Camus dirigió en 1987 la primera adaptación de la obra íntegra que se realizaba en la cinematografía española. Paralelamente al cine, se realizó una serie de televisión protagonizada por Glenda Jackson. También ha llegado a nuestro conocimiento la existencia de dos proyectos que no se llegaron a filmar: el primero estaba firmado por nada menos que Luis Buñuel, quien estuvo a punto de hacer una versión de la obra en México en 1946, versión que no llegó al celuloide «debido a la imposibilidad de adquirir los derechos de la pieza». El segundo proyecto es de 1958 y se trata de una producción francesa, con guión y dirección de Roger Leenhardt. Las discrepancias entre las diversas partes implicadas en el proyecto acerca de cómo plantear la película, así como otras dificultades, hicieron imposible la realización del filme.

Si bien la lista de películas inspiradas en la *trilogía trágica* no es breve (nueve películas), e incluso ha traspasado nuestras fronteras, también es cierto que estas adaptaciones no han pasado a las páginas más brillantes del cine español. En esta comunicación trataremos de aportar alguna luz sobre las razones de esta situación, para lo cual nos centraremos en las tres adaptaciones correspondientes a cada una de las tres tragedias lorquianas, y que podrían considerarse como las más destacadas de entre las

que hemos mencionado anteriormente. Esas tres adaptaciones han estado dirigidas por Carlos Saura (*Bodas de sangre*), Mario Camus (*La casa de Bernarda Alba*) y Pilar Távora (*Yerma*).

Siguiendo el orden cronológico de la realización de las películas, comenzaremos con *Bodas de sangre*. Con respecto a la génesis del filme, Carlos Saura declaró:

> Tuve ocasión de asistir a un ensayo general del ballet que había montado Antonio Gades sobre *Bodas de sangre*, y aquello fue una revelación. Me habían ofrecido con anterioridad rodar alguna obra de Lorca, pero no había aceptado porque no lo veía claro. Y allí estaba Gades, que había logrado lo que a mí me parecía imposible: conservar lo popular en el sentido más profundo. [1]

Bodas de sangre era un ballet que pertenecía al repertorio de Antonio Gades desde hacía años. Como señaló Saura[2], allí vio un material fantástico y decidió hacer la obra en cine, siendo Emiliano Piedra el que le había ofrecido la posibilidad de hacer una película con Gades. Así surgió un filme cuya adaptación literaria estuvo a cargo de Alfredo Mañas. Al frente de la coreografía estaba lógicamente Antonio Gades, quien encarnaba a Leonardo, uno de los protagonistas del triángulo amoroso, acompañado por Cristina Hoyos en el papel de la novia y por Juan Antonio en el papel del novio. La película respondía al intento del autor de «perfilar un cine musical a la española» (Sánchez 1994: 108); bajo este lema, rodaría *Bodas de sangre* en 1981 y *Carmen* en 1983.

En *Bodas de sangre* realiza Saura una adaptación cinematográfico-musical con determinadas características del documental. La película está dividida en dos ejes fundamentales: en el primero, y al más puro estilo de un documental, se nos muestra la llegada de los bailarines y músicos a la sala de ensayo, y su preparación (vestuario, caracterización, etc.) para un ensayo general. Incluso hay un primer plano de Antonio Gades hablando de su llegada al mundo de la danza, lo que le sitúa ante el espectador como doble protagonista, esto es, protagonista de esta parte *documental* y más tarde de la trama argumental que se nos hace llegar a través de la danza.

Esta sección, que cumple una función claramente distanciadora, ocupa prácticamente la primera media hora del largometraje, que tiene una duración total de sesenta y nueve minutos. La segunda sección se inicia con las últimas instrucciones de Gades antes de dar comienzo al ensayo general, al que asistimos como público guiados por la cámara. En este punto llegamos al verdadero centro de la película: la adaptación del texto de *Bodas de sangre*. Se trata de una adaptación libre y creativa, a la vez que tremendamente respetuosa y coherente con el espíritu del texto teatral lorquiano, ideada en primera instancia por el bailarín Antonio Gades con su coreografía. El papel del director Carlos Saura en este entramado es el de reflejar con el lenguaje del cine el ballet inspirado en el texto teatral. Estamos pues ante una doble adaptación: la de Gades sobre el texto de Lorca, y la de Saura sobre el *texto* coreográfico de Gades. El director no se limita a filmar un ensayo con la cámara fija, sino que descompone y fragmenta en planos la recepción global que un espectador sólo del ballet tendría de *Bodas de sangre*. De este modo, nosotros como espectadores de la película estamos viendo danza, sí, pero con lenguaje cinematográfico. Para explicar esto, sobrarían las palabras si visionáramos un fragmento de la obra, por ejemplo, el momento en el que se baila un pasodoble tras la celebración de la boda. Como asistentes al espectáculo de danza, veríamos eso, un baile conjunto de todos los personajes; sí que es cierto que podríamos dirigir nuestra atención hacia una determinada pareja de baile, o hacia un vestido, o hacia cualquier

[1] Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1994, p. 86.
[2] A. SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, p. 128.

otro detalle, pero en la película nuestra percepción se ve guiada por el lenguaje que impone el director a través de la cámara; y como huelga decir en el caso de Saura, ese lenguaje alcanza unas cotas de una tremenda belleza. Además, los movimientos de cámara se convierten en un hilo de Ariadna que va guiando al espectador en el laberinto del baile, y va contándole la historia de la pasión entre la novia y Leonardo. ¿Cómo? A través de primeros planos en los que ambos, en la vorágine del pasodoble, intercambian unas miradas que transmiten al espectador con toda claridad esa historia de pasión desbordante y prohibida.

En nuestra opinión, el mayor acierto de la película está en la aprehensión por parte de Gades del espíritu del texto lorquiano y su posterior trasvase a un lenguaje nuevo, el de la danza. Ya en un segundo momento, Saura realiza un trasvase de ese lenguaje de la danza al del cine. Lo que siempre subsistirá con una fuerza arrolladora será el texto lorquiano. Se trata pues de un curioso producto en el que se diluyen sin traumas las fronteras entre teatro, danza y cine.

El resultado de esta adaptación de Carlos Saura es en nuestra opinión todo un ejemplo de adaptación, respetuosa y coherente, como hemos dicho, con el espíritu de la obra en que se basa, y radicalmente nueva y creativa en su forma de plantearlo. La película obtuvo en su día «un éxito enorme y sorprendente, recibiendo aplausos interminables cuando se proyectó fuera de concurso en el Festival de Cannes»[3]. En la actualidad queda como producto para interesados en la obra de Saura, o de García Lorca, o en el cine español en general, pero es al mismo tiempo un producto que no ha envejecido, que se deja ver hoy en día con una tremenda frescura y una inquietante profundidad, que es, como no podía ser menos, la del texto lorquiano. Si nos hemos detenido más en esta versión que en las dos siguientes es porque responde a un tipo de adaptación inusual sobre el que volveremos al final de esta comunicación.

La segunda película que abordaremos será *La casa de Bernarda Alba*, realizada por Mario Camus en 1987. El guión estuvo firmado por él mismo y por el afamado guionista Antonio Larreta, siguiendo un criterio de fidelidad al original, un criterio éste que no consideramos decisorio a la hora de considerar si una adaptación es o no correcta, pues creemos que lo será sólo si es coherente con el texto en el que se inspiró.

Cuando Camus se decidió a adaptar la obra de García Lorca, contaba ya con una fructífera trayectoria en el terreno de las adaptaciones, con películas como *La colmena* y *Los santos inocentes*, basadas en las respectivas novelas de Cela y Delibes. El director parecía pues muy indicado a la hora de realizar la adaptación de una obra considerada por muchos autores como la cumbre de la dramaturgia lorquiana. Por otro lado, el equipo del que se rodeó Camus era inmejorable: Fernando Arribas participó como director de fotografía, Rafael Palmero –que había sido el decorador en la versión de Saura de *Bodas de sangre*– estaba al frente de la dirección artística, y el reparto estaba encabezado por Irene Gutiérrez Caba en el papel de esa despótica y fría madre que es Bernarda Alba, y Ana Belén en el papel de la joven y rebelde Adela. No daremos aquí notas sobre el argumento de la obra ya que es de sobra conocido. Lo que sí queremos señalar como dato curioso es la significativa utilización que Camus hace de las cortinillas: él las utiliza al principio y al final de la película, abriendo y cerrando la imagen como si de un telón se tratara.

La gran profesionalidad y valía artística tanto del director como de su equipo en esta película, se enfrentaban sin remedio a los serios obstáculos que presenta la obra de García Lorca a la hora de trasvasarla al cine. Entre ellos destacaremos, primero, la intensidad de la acción dramática del texto teatral. En su versión de la obra, Camus se

[3] A. SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, p. 128.

demora en la recreación de determinados planos y escenas, además de cambiar el orden de algunas de éstas, con lo que el pulso temporal tan contenido y tan preciso en la obra teatral, y la intensidad que lleva aparejado, quedan desdibujados en la película, especialmente en los momentos cercanos al desenlace. No cabe duda de que esa minuciosidad de los planos y esos cambios de estructura de las escenas, así como la inclusión de otras nuevas, persiguen un objetivo claro, que es el de reforzar el apartado visual inherente al lenguaje cinematográfico, así como el de reforzar la línea argumental de la que tanto necesita el cine. Esos planteamientos son muy correctos para este género, pero dejan fuera de la adaptación a una de las características principales del texto de Lorca, es decir, esa intensidad de la acción dramática a la que antes nos referíamos.

Otro obstáculo para la adaptación lo proporcionaba el espacio de la obra: la casa como espacio simbólico. Se trata de un espacio cerrado que si bien puede ser ideal para el teatro, puede plantear problemas para el cine, en tanto que asfixiante ya no sólo para los personajes, sino también para el espectador. Esto lo resuelve Camus con esa detención en bellísimos planos que muestran diferentes aspectos de la casa andaluza, así como con una tímida inclusión de exteriores al principio y final de la película. Otro eventual problema es que el lenguaje utilizado en la tragedia lorquiana, aunque tremendamente desnudo y conciso, se sustenta en un indudable fondo poético al que no está acostumbrado el espectador de cine. Como ha señalado Ruiz Ramón, «no hay que olvidar esta *verdad primera* ni sus consecuencias: que el teatro lorquiano es un teatro poético» (Ruiz 1997: 177), con todos los problemas que esto puede plantear a la hora de realizar una adaptación cinematográfica. Mario Camus y Antonio Larreta consiguen en gran medida hacer del lenguaje del texto un aliado y no un enemigo: en el guión hay muy pocas frases totalmente nuevas, y se realiza una selección adecuada de las frases clave, que dan lugar a una naturalidad expresiva muy propia del cine, a la que también contribuyen las actrices con unas interpretaciones difícilmente mejorables.

El resultado de esta adaptación es una película correcta, admirable en sus planteamientos de fidelidad, y sobre todo de coherencia con respecto al texto original, pero en la que el espectador no deja de sentir el origen teatral de la película como un lastre que impide que la obra, que funciona tan bien sobre las tablas, encaje perfectamente en la pantalla de cine. Así las cosas, podemos pensar que el problema no está en esta adaptación concreta, sino en la dificultad de trasladar a la pantalla una obra creada de forma muy específica para el marco teatral. También lo estaba *Bodas de sangre* –y en general todas las obras de Lorca–, y nosotros hemos alabado la adaptación de Carlos Saura de esa tragedia, pero también hay que decir que se trata de un tipo de adaptación que por su libertad creativa soporta mejor el cambio de un marco a otro, ya sea teatral, cinematográfico o incluso de la danza, como hemos visto.

Por último, hablaremos de la adaptación de *Yerma*. En 1998 Pilar Távora realizó la primera versión española de este clásico lorquiano sobre la infertilidad. La tragedia de Yerma es la de la mujer insatisfecha y el ser humano oprimido por una sociedad patriarcal. La directora optó por unos criterios de adaptación muy similares a los de Mario Camus, es decir, fidelidad al texto y deseo de contarlo con imágenes, tal y como requiere el cine. Se añade una dimensión nueva, que es la de explorar en las raíces de la cultura andaluza, fundamentalmente a través de la música que le es característica; podemos aventurar sin temor a equivocarnos que este rasgo le viene dado a Pilar Távora por su dilatada relación con el grupo teatral *La Cuadra de Sevilla*, cuyos planteamientos estéticos son muy parecidos, pero no es éste el lugar para desarrollarlos. Este aspecto de la música no es para nada baladí en la adaptación de Távora, y de hecho uno de los primeros títulos de crédito que aparecen es el siguiente: «Melodías

flamencas, concepción musical y ordenación dramática de cantes y música: Pilar Távora».

El guión y la adaptación, así como el montaje están también firmados por la directora. Los papeles principales están encarnados por Aitana Sánchez-Gijón (Yerma*)* *y* Juan Diego (su marido, Juan). Se cuenta con la colaboración especial de la excelente actriz griega Irene Papas.

Para adaptar *Yerma* al cine, Távora se enfrentaba a una enorme dificultad, que se explica con las siguientes declaraciones de Federico García Lorca:

> *Yerma* no tiene argumento. *Yerma* es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Tal como conviene a una tragedia, he introducido en *Yerma* unos coros que comenten los hechos, o el tema de la tragedia, que es constantemente el mismo. Fíjese que digo: tema. Repito que *Yerma* no tiene argumento.[4]

Con este planteamiento básico de la obra teatral, la dificultad para su adaptación al cine está servida. A este respecto, cabría citar a la autora Linda Seger, que nos dice: «El teatro tiende a ser más temático que el cine. No necesita una fuerte línea argumental [...] El teatro consigue mejores resultados que el cine al explorar las luchas internas y los grandes temas humanos». (Seger 2000: 65).

Nos preguntamos entonces: ¿cómo adaptar una obra que en el fondo no tiene argumento, aunque sí podamos reconocer un desarrollo de la acción? La solución que ofrece Távora es similar a la de Camus: introducir escenas o secuencias nuevas que refuezan la línea argumental. Un acierto de la directora está en que esas secuencias o escenas que introduce no las extrae de la nada, sino que las toma del texto, en donde sólo aparecen citadas en boca de los personajes, pero no desarrolladas ni, por tanto, destinadas a la representación teatral. Un ejemplo muy claro lo tenemos en la secuencia de la oración en el cementerio, situación que en el texto de Lorca sólo aparece citada por los personajes, y de la que la directora sabe extraer sabiamente la dimensión cinematográfica, recreándola en la pantalla.

El lenguaje que utiliza García Lorca en *Yerma*, todavía no tan depurado y conciso como el de *La casa de Bernarda Alba*, es otro de los elementos que presenta dificultades para su adaptación. Aunque la directora realiza frecuentes cambios en el texto para dotarlo de mayor naturalidad expresiva, en muchas ocasiones el personaje de Yerma y otros personajes tienen intervenciones tomadas del texto al pie de la letra y que resultan demasiado poéticas. Esto puede funcionar muy bien en el teatro, pero no tanto en el cine.

Ya para terminar, trataremos de apuntar una serie de conclusiones que responderían a la pregunta de por qué las adaptaciones cinematográficas de la "trilogía trágica" y, en general, del teatro de García Lorca no constituyen ninguno de los capítulos más brillantes del cine español. Esas conclusiones serían:

I. El teatro de Federico es un *teatro poético*. El lenguaje que le corresponde, que bebe continuamente de la «oscura raíz» de la poesía, plantea serias dificultades a la hora de trasvasarlo a cine.

II. El *desarrollo de caracteres, más que de argumentos*, en obras teatrales de García Lorca entra en colisión con el género cine frente al género teatro. Estaríamos ante una mostración de pasiones, más que ante una narración de éstas, como parece exigir el lenguaje cinematográfico.

[4] Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 5ª ed., 1963, p. 1783.

III. El determinado tratamiento que tan magistralmente concede Lorca a *espacio, tiempo y acción dramática* está tan perfectamente *incardinado en el género teatral* que resulta muy difícil su trasvase al cine.

Por todos estos motivos, nosotros hemos considerado que el tipo de adaptación más adecuado es el apuntado por el dúo Carlos Saura -Antonio Gades, no por tratarse de una adaptación cinematográfico- musical, sino por sus valores de captación del texto y mostración de éste con una adecuación suma al lenguaje cinematográfico, ya no al teatral; en una apuesta creativa que sabe hacer del teatro un apoyo constante y no un lastre.

De cualquier modo, quizá haya una única respuesta a la pregunta que hemos planteado y es que, seguramente, la gran adaptación al cine de una obra de García Lorca está aún por hacer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDWARDS, Gwynne, 1983, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.

EQUIPO RESEÑA, 1988, *Cine para leer (1987)*, Bilbao, Ediciones Mensajero.

GARCÍA LORCA, Federico, 1999, *La casa de Bernarda Alba*, Edición, introducción y notas de Mariano de Paco, Barcelona, Octaedro.

_____, 1996, *Obras completas II. Teatro*, Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, 1999, *El teatro en el cine español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

RUIZ RAMÓN, Francisco, [1997], *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1994, *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

SEGER, Linda, [2000], *El arte de la adaptación*, Madrid, Ediciones Rialp.

UTRERA MACÍAS, Rafael, 1987, *Federico García Lorca/Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*, Sevilla, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía (ASECAN).

De *La Señorita de Trevélez* a *Calle Mayor,* una adaptación cinematográfica

MARÍA LUJÁN ORTEGA
Universidad de Murcia

Cuando comenzamos a tratar esta dicotomía entre cine y teatro, o viceversa, ya que una gran parte de nuestro cine no existiría sin el teatro, nos inmiscuimos en la polémica teatro-cine, esta polémica agravada desde que el teatro entró en crisis por culpa del otro espectáculo. Atendiendo, sin embargo, que no hay nada más anticinematográfico que la pieza escénica. Siguiendo con estos antecedentes, que nos resultan claros para todos nosotros pero que no debemos de olvidar, continuaremos con el tema de la adaptación. Tras la Guerra Civil, el cine español se adentró en una larga etapa de consolidación de adaptaciones literarias, nutriéndose de innumerables obras teatrales en un porcentaje mucho mayor que de la novela.

El caso que nos ocupa, como reza el título de la comunicación: "de *La Señorita de Trevélez* a *Calle Mayor*, una adaptación cinematográfica", ambas obras son textos originales. Se podría explicar de otra manera, la misma historia es otra historia, este cambio ha sucedido al adaptarla a otro medio que es el fílmico. Pues como ya sabemos tanto en cine como en teatro, las historias o los relatos se encadenan por unas causas y efectos que se condensa en un tiempo concreto; reducido. Pero el tema del espacio, se debe de tratar de distinto modo en ambos espectáculos, siendo en el cine donde se introducen gran cantidad de espacios que son similares a la realidad, por tanto, aporta un mayor verismo a la historia y el teatro se tiene que conformar con un espacio convencional. Esta es la clave que caracteriza las grandes diferencias de ambos medios a la hora de la escritura de tales obras. En el cine, es muy útil la recreación en ambientes para explicarnos donde se va a relatar la historia, podemos intuir como van a ser los personajes que se nos van a presentar, pero esto se puede obtener gracias a la riqueza del lenguaje fílmico.

La obra de teatro *La Señorita de Trevélez,* escrita por Carlos Arniches, en 1916 es una tragedia grotesca que deriva del sainete. La tragedia grotesca se caracteriza porque aparece a la vez en una misma situación tanto lo cómico como lo trágico, por tanto, surge la risa por la deformación de una realidad que dulcifica lo trágico que a la vez cae en la caricatura, ya no es estrictamente el sufrimiento de un personaje. De esta manera el autor aprovecha la situación para hacer una crítica a la sociedad española, pues como podemos leer, así termina su obra, con las palabras de don Marcelino.

> DON MARCELINO.- Pues si tengo razón, calma tu justa cólera y piensa, como yo, que la manera de acabar con este tipo tan nacional del guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio. La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, ni amargar una vida con una broma.

Siguiendo con la obra de Arniches, para conseguir la comicidad utiliza la deformación lingüística, así se puede ver el lenguaje cursi que utiliza Flora de Trevélez y más aún cuando Numerario Galán es contaminado por ese lenguaje e intenta hablar de la misma manera. Se considera que el tema principal es regeneracionista, es muy posible que sea éste el motivo por el cual Bardem se inspirara en esta obra. La adaptación cinematográfica en la que nos vamos a centrar como ya se ha anticipado, es

Calle Mayor, de Juan Antonio Bardem, filmada en 1956, como se puede visualizar en los títulos de crédito de dicho film; "película inspirada en una farsa de Carlos Arniches". Pero no tiene ninguna contaminación de lo teatral como sí se puede deducir que la hubiera en las películas mudas porque la forma de sus representaciones era herencia del teatro.

Aquí cobra importancia lo social, pues así nos lo narran sus personajes y lo comprobamos al inicio del film donde se nos presentan los escenarios donde se van a desarrollar la acción, es una ciudad provinciana cuyos parámetros la integran las campanas, los seminaristas y los paseos por la Calle Mayor. Antes de comenzar hay que decir que con anterioridad se hizo una adaptación al cine de *La señorita de Trevélez*, dicha película llevaba el mismo título que la obra de teatro y se cree que sería más literal respecto al original, fue filmada por Edgar Neville en 1936, pero no se ha podido encontrar dicha adaptación.

Como ya hemos dicho son dos textos distintos, el guión de la película es original de su director y está escrito por él. Aun así se puede entroncar ciertas similitudes y situaciones comunes que según donde nos encontremos se desarrollan de una manera u otra. Por eso la película se puede definir como una lectura actualizada de La Señorita de Trevélez, de Arniches.

Lo que se aborda en ambas obras es el retrato de la clase media - burguesa; la trama se configura desde el casino, sede cultural por excelencia, donde se nos muestra la incultura de los personajes cuando ellos mismos son delatores de dicha incultura, porque no pisan la biblioteca o utilizan los distintos periódicos solo para espiar por las ventanas. También el tema central de ambas obras es la mujer que se ha quedado soltera y, por tanto, cae en una marginalidad total, es una fracasada a expensas de la sociedad y, por tanto, tema de burla.

La trama argumental es la broma a una solterona, donde se configuran la atribución de los roles de ambos sexos, y se van enlazando a otros aspectos. Los galanes que son elegidos para que ejecuten la broma ambos son forasteros. En Arniches, Numerario Galán tiene destino oficial en correos y el otro galán Juan trabaja en la banca, ambos están ligados al asociacionismo de un casino cultural o círculo. El casino, es un ente que esta construido como un lugar emblemático del conservadurismo provinciano. Es allí donde se presentan ambos grupos con una escasa formación de los personajes y es allí donde gestan sus bromas. En ambos textos se hace referencia a don Juan Tenorio, para referirse a los galanes, la utiliza tanto el Guasa - Club, como el grupo de bromistas en la película.

También se deja claro que estamos ante una ambientación de pueblo, pues en el sainete hace referencia al Pueblo de Villanea o Villanueva de la Serena (Badajoz) y en la película de Bardem la obra comienza con una voz en off que dice: "pequeña ciudad de provincias, una ciudad cualquiera en una provincia cualquiera de un cualquier país, la historia que está apunto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas". Dicho inicio parece ser tuvo que agregarse por obligación de la censura franquista y el autor mete alguna cuña inverosímil en la prolongación de este relato.

Como se ha dicho el tema central es la mujer, y su resignación a la soltería, aunque es tratado de diferente manera. Flora, en la obra de Arniches es un personaje secundario, que se mueve al amparo de don Gonzalo, su hermano. Mientras que en Isabel se descarga todo el peso de la película, hay una diferencia de focalización, se debe a la inexistencia de alguien que la defienda y por lo tanto es más cruel la manera de tratarla, y el grupo del casino no tiene el menor temor de confabular contra ella, sin embargo en la obra de teatro temen a don Gonzalo y a sus bíceps.

Isabel está sola aunque vive con su madre viuda de militar y la chacha, pero eso hace que acentúe su soledad y ya solo se dedica a las tareas de una viuda, va a misa y es promesa de la Virgen de los Dolores; en Bardem nada es accesorio.

Vemos claramente la obsesión de Isabel, cuando se ve salvada de su martirio, de su soltería, se quiere casar, nos repite que ya es muy mayor que tiene 35 años y que quiere tener muchos niños, pero la edad nos la reitera, una y otra vez. Esta obsesión se ve engrandecida cuando Juan le dice que no lo conoce lo suficiente para casarse sin más y ella le da lo mismo ella solo quiere salir de su soltería, todavía se ve más enfatizado cuando dice la propia Isabel: "me salí de las monjas hace 18 años sin otra cosa que hacer que casarme". Pero la sociedad, esa sociedad que ha corrompido el personaje de Isabel la ha hecho así. Al inicio en la escena que están Juan y Federico, dice Juan: "a esa no la saludes, nos la presentaron ayer en la Calle Mayor, ya está muy vista, se quedará soltera", otro comentario es el que hacen el grupo de bromistas del círculo cuando le molesta que siga dando paseos por la Calle Mayor, como si fuera moza en vez de estar metida en casa resignada por su condición de soltera. Aunque Juan no le importa ir con ella cuando se la encuentra en la estación.

Otro personaje que también está abocado a estar sola, es Tonia, la prostituta que Juan visita buscando su consuelo y su consejo cuando le cuenta el daño que está haciendo. Es ella misma la que nos hace entrever que sufre el mismo problema que Isabel, se encuentra mayor, está sola y su vida está dirigida a una marginalidad, debe resignarse, no puede contraer matrimonio, por lo tanto privada de tener hijos. Pero la única diferencia es el aspecto económico ella tiene que dedicarse a la prostitución para seguir viviendo y ambas solteronas quieren el amor de Juan, por demostrar ser una persona buena.

La manera de hacer la broma en la obra de teatro es involucrar al galán de manera involuntaria y en la película Juan es instigado por los demás miembros de círculo, porque ellos no pueden ser al estar casados o porque son de allí, del pueblo, por lo tanto hace que sea más cruel el resultado.

En la obra de teatro la escena donde se reúnen los tres burlados: don Gonzalo como protector, Florita como enamorada y Numerario como galán a la fuerza, causa risa por el entramado, pues don Gonzalo les riñe por pillarlos a solas, hace que sea una escena infantil e irrisoria. También es cuando ponen como ejemplo al Arcipreste de Hita y narra cómo debe de ser el ideal femenino y don Gonzalo le dice a Numerario que el Arcipreste hizo el verso pensado en su hermana. En la película es la propia Isabel la que se lo dice a sí misma: "no sé por qué me he quedado soltera, porque no soy demasiado fea, ni demasiado tonta o eso creo", aunque nos aporta muchas más cosas cuando por ejemplo se mira al espejo y se aterroriza cuando se ve mayor.

Se pueden entroncar una serie de similitudes, ya que en ambas obras antes de entrar en el tema central; en la gran broma, se realizan otras menos pesadas, así comenzamos a conocer nuestros personajes. En Arniches, comentan sobre la graciosa broma que le gastaron al pintor Carrasco, que le habían hecho creer que había ganado un premio de pintura y la broma que le gastan a don Gonzalo de Trevélez, pagando a un malísimo grupo de cantantes para que todos los días a la misma hora, hora que se afeitaba don Gonzalo, le cantaran el Barbero de Sevilla y en consecuencia su rabioso enfado con los músicos y que se resuelve de manera tan graciosa, también comprobamos la manera que tiene de hablar don Gonzalo:

> DON GONZALO.- (Que se asoma por la ventana de la izquierda de la casa vecina. Aparece despeinado, con un peinador puesto, media cara llena de jabón y una navaja en la mano.) ¡Pero hoy también el Barbero! ¡Caramba, qué latita! ¡Quince días con lo mismo, y a la hora de afeitarme! Esto parece una burla. (Mirando a la calle y en voz alta.) Chist..., ejecutantes... (Más alto.)

Ejecutantes... Tengan la bondad de evadirse y continuar el concierto extramuros... ¿Qué?... ¿Qué si no me gusta la voz del bajo? No, señor. Eso no es voz de bajo, es voz de enano, todo lo más. (Como siguiendo la conversación con alguien debajo). Y como me estoy afeitando y desentona de una forma que me crispa, me he dado un tajo que se me ven as muelas. ¿Cómo? ¿Qué si las postizas?... Hombre, si no hubiera señoritas en los balcones, ya le diría yo a usted...! Pero ahora le bajará un criado el adjetivo que merece esa estupidez para que se lo repartan entre los cinco del cuarteto. ¡So sinvergüenzas!... ¡No señor, no echo de menos al barbero!... ¡Vayan muy enhoramala, rasca intestinos!

Las bromas se organizan desde el Guasa-Club, así se hacen llamar sus miembros, que se reúnen en el casino. Los nombres utilizados por Arniches tienen la intención de crear una mayor comicidad, pues se puede evidenciar en los que componen dicho club aparece como cabecilla Tito Guiloya, los restantes son Pablito Picavea, Torrija, Pepe Manchón. Además, el que pugna por el amor de Solita contra Picavea es Numerario Galán, que debe de hacer de "galán" en la broma, por ello recae en su figura. Utiliza un gran número de cultismos y juegos de palabras, se pueden observar en la escena; buscan la soledad de la sala de lectura para encontrarse con la criada, Solita. Todo esto caracteriza la obra de Arniches, se puede catalogar como un chiste global por su chispeante lenguaje y por los recurrentes juegos de palabras.

En el film, después de presentarnos la ciudad, la primera escena que vemos, el encuadre en el cruce de dos calles donde hace presencia una farola y que aparca un coche de pompas fúnebres del que descargan un ataúd y unos cirios, se resuelve la escena saliendo don Tomás por el balcón gritando "¡Estoy vivo!, ¡Vivo!". Una broma realizada por el grupo del círculo cultural, pero que aquí esta pandilla no tiene un nombre.

Se pueden diseñar personajes que cumplen las mismas funciones como don Marcelino y don Tomás, a ambos ya los conocemos un poco, son los sufridores de las acciones del grupo de chistosos.

Don Marcelino conoce de primera mano las estratagemas que tanto Numerario Galán como Pablito Picavea ejecutan desde los balcones de la sala de lectura para hablar con Solita, la doncella de los Trevélez, los dos están interesados por ella. Solita, a su vez le da juego a los dos y, además, se entiende con el criado de su señora. Como podemos ver el nombre de Solita no es aleatorio, ya que "solita" no se quedará, siempre se nos presenta como rodeada de intereses varoniles, se puede entroncar con la figura de Tonia en la película, aunque este personaje tiene un tratamiento mucho más cruel.

La aportación de Arniches en la obra es la cómica situación de los periódicos cuando Pablito Picavea se quiere comunicar con Solita que está en la casa de enfrente y lo debe de hacer desde la sala de lectura detrás de un periódico porque le tiene miedo al criado. Se nos presenta la "noble" prensa local de la mano de don Marcelino:

DON MARCELINO.-... Esperaré leyendo. Veamos qué dice la noble prensa de la ilustre ciudad de Villanea. (Busca.) Aquí están los periódicos locales: El Baluarte, La Muralla, La Trinchera. ¡Y todo esto para defender a un cacique!... El Grito, La Voz, El Clamor, El Eco. Y esto otro para decir las cuatro necedades que se le ocurran al susodicho cacique...

PICAVEA.- ¡Si viera usted los Baluartes que llevo agujereados!

DON MARCELINO.- Eres un mortero de cuarenta y dos.

PICAVEA.- Calle usté... ¡Ella!... La absorbo como una vorágine, don Marcelino. ¡Verá usté qué demencia!

DON MARCELINO.- Yo os observaré desde aquí. (Coge un periódico.) Me conformaré con El Eco.

PICAVEA.- No; que es muy pequeño; coja usted La Voz.

DON MARCELINO.- Cogeré La Voz. (Coge el periódico «La Voz». Mete los dedos, arranca un trozo de papel, hace un agujero y mira.)

A don Tomás se nos presenta en el film como la única persona que utiliza la biblioteca del casino. Aparece hablando con don Federico, un muchacho que ha venido de Madrid, invitándolo a que escriba en su periódico que se llama *Ideas. Revista de Artes y Letras*. Pero no quiere participar en la propuesta de Federico. Don Tomás le pregunta si conoce la ciudad y le dice no, por los golpes del techo entran en escena el grupo de bromistas y sabe que han sido ellos los culpables de la broma del ataúd, pero no le da mucha importancia. Don Tomás: "vienen a buscarlo, vaya con ellos, no les haga esperar más, se aburren, le enseñaran la parte de la ciudad que ellos transitan el Bar Miami, el Cinema Moderno y la Calle Mayor".

Las relaciones que se pueden establecer entre Flora e Isabel, ya se ha hecho mención por ser ambas las burladas, al igual que el tratamiento de Numerario y Juan, pero se puede establecer una diferencia entre la caricatura y el realismo. En la obra de teatro es risible la manera que tiene Flora de cautivar a su amado, pues sueña con un tipo de seducción que quedó atrás hace décadas. Además, el tratamiento de la brutalidad bufa que se puede ver en los bíceps de don Gonzalo, cuando se prepara con su maestro de esgrima y los puntapiés de Galán, que no producen dolor sino como en los dibujos la aparición de estrellitas.

Una situación que sale en las dos obras es la ilusión que proyectan ambas mujeres en el baile del círculo o en la fiesta en los jardines de los Trevélez, donde se hará saber los correspondientes noviazgos de manera pública. Isabel, se siente dichosa porque ya no estará sentada toda la noche en un rincón en la misma silla de todos los años, sino que esa noche en el baile del círculo que asiste casi todo el pueblo, no parará de bailar con Juan y la orquesta anunciará su boda, su ansiada boda. No hay chistes con Bardem, mientras que en la obrita abundan. También desaparece el guiñol y los personajes se humanizan; esto es necesario de manera obligatoria sino no se podría hacer cine como quiere Bardem. En la película hay una denuncia constante tanto social, política y económica. Por ejemplo esto se ve cuando Isabel dice: "he intentado trabajar, pero siempre he encontrado la misma respuesta por parte de mis tías, una señorita como tú no puede trabajar". Un personaje que aparece en la película en Federico, que viene de Madrid, es una persona comprometida con la sociedad no se deja influenciar por las canalladas e instiga a Juan a decirle la verdad a Isabel y no se deje llevar más por sus amigotes, ante la incapacidad de éste, será él quien le diga a Isabel que todo lo que la había hecho feliz era mentira y le propone que huya con él. Federico se aproxima al héroe positivo del cine del realismo socialista.

Para terminar trataremos un poco el cine de Bardem, al igual que hiciera Arniches, juega con los nombres de los personajes. En la película refleja una serie de símbolos, donde se denota el inmovilismo de una ciudad de provincias, al igual que en el teatro, el pasotismo de los personajes por cambiar algo de su rutina diaria, ellos siguen regentando la casa de citas, que tiene como nombre Bar Café Moderno. Siguen fieles a una religión folclórica, se pone de manifiesto cuando las monjas contentas por la dicha de Isabel le piden dinero para el altar de San José y el golpe que da la niña a la hucha es muy elocuente. También otra escena cuando Juan le dice a Isabel que quiere ser su novio, se lo dice en medio de la procesión y la vieja que tiene detrás tras enterarse del asunto lo hecha diciendo: "¿usted es de la agrupación?". Además, casi todos viven en pensión, algunos de nuestros protagonistas y personajes que se nos presentan viven en la *Gran Pensión Castilla,* tanto lo jóvenes bromistas como algún cura. Bardem añade una intencionalidad política, por ello la censura va tras sus películas, le obligaron a que no apareciera ningún rótulo, de las tiendas ni de bares de la ciudad donde fuera rodada. En un principio supuse que la ciudad donde daba cabida la obra era Cuenca, pero según las fuentes consultadas tuvo que irse a varias ciudades para terminar el rodaje. A las

ciudades que tuvo que irse fueron Palencia, Cuenca y después Logroño, pero por ello en la película no hay nada inverosímil o discordante en la ambientación. Su cine está influido por la ética del Neorrealismo italiano, se pone de manifiesto en una de las primeras escenas cuando un personaje da un golpe en la mesa de billar, cuando se ríen de la broma de don Tomás. Además, sigue a una tradición literaria española, como en este caso Arniches, pero el tema que utiliza también se puede ver en las obras de Clarín, Galdós o Pío Baroja, porque hace un retrato de la realidad del momento, de la sociedad de ese retraso de la sociedad española.

A modo de conclusión en ambas obras la resolución de la broma adquiere el carácter de moraleja, ya no tanto para los cabecillas de los grupos que no se fijan en los sentimientos de las personas, pero en si en aquellos son los protagonistas de dichas bromas, se dan cuentas del daño que están haciendo sin motivo alguno, ya nos lo argumenta don Tomás, se tienen que divertir haciendo daño al prójimo más débil. En la obra de teatro adquiere, además, una función pedagógica, no hacia la figura de Numerario, sino a la de Flora de Trevélez, por ser un personaje tan ridículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNICHES, C., 1991, *La Señorita de Trevélez*. Madrid, Editorial Bruño.

BARDEM, J. A. *La Calle Mayor*. Película de 1956, emitida por Televisión Española.

CERÓN, J. F., 1998, *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia, Novograf.

GUBERN, R. y otros, 1995, *Historia del Cine Español*. Madrid, Ediciones Cátedra.

PEÑA-ARDID, C., 1992, *Literatura y cine*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Lenguaje literario y lenguaje fílmico: *Yerma* entre las tablas y el celuloide (Federico García Lorca/Pilar Távora)

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO
Universidad de Málaga

He aquí dos definiciones poco ortodoxas, pero que me servirán como punto de partida, de la recepción de teatro y cine, respectivamente:

1. Un ojo amordazado a una butaca implacable y, sobre todo, atado a sí mismo: es la degustación del teatro en su vertiente espectacular, tal vez la verdadera dimensión del género dramático, que lo aparta, en este sentido, de la propia literatura.[1]
2. Un ojo atado también a una butaca, pero esta vez auxiliado por mil ojos más: ángulos insospechados y paisajes infinitos se abren al espectador de cine merced a ese prisma siempre privilegiado de la escrutadora cámara.

En el primero de los casos, podemos mirar adonde deseemos, pero aquello que contemplamos es muy limitado espacialmente; en la segunda de las posibilidades, sólo podemos mirar a través de la mirada de otro —emocionante delegación, matrimonio dulce por breve—, pero lo abarcado excede mágicamente las constricciones de la escena.

Eso es lo que vemos, pero ¿qué oímos en teatro y cine? Sobre las tablas, poesía en el aire, en el mejor de los casos; y en la sala oscura, que no nos vengan con mucha palabreja: la justa para que fluya la historia (que a veces conviene que sea mucha) o, si está engalanada, para deslumbrarnos ocasionalmente, y casi siempre escoltada por una música que nadie sabe de dónde sale, pero que puede hacernos incluso temblar si se lo proponen.

Es esta una toma de postura que sólo atiende a dos de los elementos constitutivos de estas esferas artísticas, que son los que he elegido para analizar las principales diferencias entre las tablas y el celuloide, tomando como ejemplo la *Yerma* que ideó Lorca allá por 1934 y la que Pilar Távora tomó prestada para llevarla a la pantalla grande en 1998.

En cuanto a la primera elección, teniendo en cuenta que es preciso, por razones de extensión, seguir sólo en parte las propuestas metodológicas de Virginia Guarinos y José Luis Sánchez Noriega[2], las transformaciones que se producen desde el texto de partida (el «poema

[1] Opina Raúl H. Castagnino que «el *cine* ha superado al teatro en recursos técnicos y ha sustraído de las salas teatrales masas espectadoras con el señuelo de una compensación ideal. Sin embargo, hay algo que el cinematógrafo no ha podido dar: el transmitir al público esa sensación real de que en el mismo instante en que se alza el telón algo comienza a crearse, una ilusión envolvente brota, algo nace» (1967: 33), idea que desarrollan Linda Seger (1993: 63-65) y Alfonso Méndiz (1994: 335) cuando conceden al espectáculo teatral cierto grado de retroalimentación, que describió Susan Sarandon desde la perspectiva del actor en una charla para los alumnos de Doctorado del *Actor's Studio*, de modo muy revelador, equiparando sexo en pareja al teatro y masturbación al cine. Parecer muy distinto es el de Javier Marías, que en un curioso artículo explica «¿Por qué detesto el teatro?» (*El Semanal*, 21-1-2001, p. 8).

[2] Virginia Guarinos (1996: 61-110) ilustra su teoría de que el *teatro filmado* no existe (propone como alternativa el término *cine teatralizado*) siguiendo una división que bien podría aplicarse a una práctica comparativa más amplia que la aquí desarrollada: Puesta en escena - Puesta en cuadro - Puesta en serie - Enunciación - Existentes, acontecimientos y transformaciones. José Luis Sánchez Noriega (1999) ofrece un modelo que considera suficientemente flexible para permitir su aplicación a cada realización concreta, ejemplificando además con otra de las versiones fílmicas que del teatro de Lorca se han realizado: *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1980). Que esta propuesta va dando ya sus frutos, y no sólo en el terreno de la dramaturgia, sino también para el cotejo con la narrativa breve, se observa en artículos como el de Rafael Bonilla Cerezo, «Cinetrompa y espiriletra en *La lengua de las mariposas*» (*Studi Ispanici*, número dedicado a «Versiones cinematográficas de la literatura hispánica», en prensa), donde se sigue de cerca, con las pertinentes modificaciones, el esquema de Sánchez Noriega.

trágico» de Lorca) hasta el texto de llegada (la película de Távora), tal y como entiendo el teatro y el cine, nos tornan, como espectadores, regocijados mirones pero nos hurtan parcialmente a cambio ese placer indescriptible de llenarnos el oído de versos o prosas a golpes acelerados de corazón.

En segundo lugar, la recurrencia a *Yerma* se explica porque la versión cinematográfica se inscribe dentro de lo que podríamos llamar «política cultural», aneja en este caso a los actos conmemorativos del «Año Lorca», y a la vez, afortunadamente, se aproxima al concepto de autoría individual que difícilmente puede aplicarse a la labor de equipo que se pone en marcha para dar a luz un filme: corren a cargo de la propia Távora, según se informa en los créditos iniciales, las labores de adaptación y guión, montaje, melodías flamencas, concepción musical y ordenación dramática de cantes y música, letra de los cantes (junto a Lorca) y dirección[3], trabajo que voy a analizar desde este presupuesto: Távora lee e imagina el texto de Lorca como si de un primer guión cinematográfico se tratara, pues si bien estoy de acuerdo con que las afinidades son mayores entre cine y narrativa, el punto de partida de cine y teatro es muy semejante, un soporte que contiene las instrucciones para que ambos cobren vida (Seger 1993: 63), y que no suele modificarse apenas en cuanto a su parte más sustancial, los diálogos, en tanto que las indicaciones espacio-temporales y las que atañen a aspectos como la kinésica o la iluminación y sobre todo a la puesta en escena, ni pueden ser exhaustivas ni se tienen tan en cuenta como la dimensión dialogal, máxime cuando no se trata de llevar la historia a las tablas, sino al celuloide.

1. LO QUE VEMOS.

1.1. *Visualizaciones de enunciados verbales.*

Según José Luis Sánchez Noriega, las «visualizaciones» corresponden a «acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película» (1999: 67), fruto de que en el medio fílmico, como apunta Virginia Guarinos, «no existe la necesidad de contar lo que no se puede ver, porque todo se puede ver, la cámara llega a todos los espacios que interesa notar» (1996: 76).[4] Si en el teatro, debido a su limitación espacial y a la consecuente imposibilidad de secuenciar la historia a su antojo, se confía a los diálogos la función de aludir a aquellas acciones que no se pueden mostrar, en el cine no es preciso que descansen en lo verbal, y es justamente aquí donde Pilar Távora juega su mayor baza y ofrece lo más logrado de su *Yerma*: a la vez que incide en el contenido puramente visual que le permite el montaje fílmico y carga de narratividad el largometraje, potencia determinada lectura de la pieza teatral y desarrolla de modo *sui generis* el entramado simbólico que ideó Lorca, todo ello con plena coherencia como obra autónoma, independientemente del texto de partida.

El primer ejemplo no se hace esperar. Ya en los créditos iniciales observamos cómo Yerma (Aitana Sánchez-Gijón) y Juan, su marido (Juan Diego), se entregan en un hermoso atardecer a los primeros escarceos de la noche de bodas.

---

[3] Juzgue el lector qué postura adoptar en este caso teniendo en cuenta las declaraciones de la propia Távora, que presenta el filme en todo momento como un proyecto muy personal cuyas conexiones institucionales se limitan al ámbito puramente financiero. *Cf.* los tres textos que incluyen comentarios de la realizadora indicados en la Bibliografía, donde se incluyen como pórtico datos biográficos y profesionales (Camí-Vela 2001; Gavilán - Lamarca 2002; Gómez - Navarrete 1999).

[4] Virginia Guarinos se extiende sobre este aspecto y lo explica con enorme claridad: «En teatro, hay acciones y personajes que sólo existen en forma de palabras, viven en el diálogo de otros personajes. El cine como acción tiene acostumbrados a sus espectadores a acceder a cualquier tiempo y lugar para observar directamente los hechos. Cuando se adapta teatro plenamente podemos encontrar que acciones sucedidas en el pasado o simultáneas que ocurren en otro lugar en ese momento no se cuentan con palabras. Esa información no visualizada en la escena teatral puede aparecer en muchos casos en el teatro adaptado a cine. Y suele ser esa excusa perfecta para cambiar de lugar y tiempo sin traicionar demasiado el espíritu espacial teatral» (Guarinos, 1996: 76).

Yerma extiende en el lecho unas inmaculadas sábanas tras haberlas olido con regocijo. Ella y su marido comienzan a besarse. Suena una canción donde se dice «Mi vientre se abre sin temor ni miedo [...] y en sábanas blancas dibujo mi sueño»	YERMA: Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de holanda? Y no te dije: «¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!» (p. 43)[5]

Lo que en la obra dramática apenas está sugerido y forma parte de los reproches que Yerma hace a Juan al contraponer su disposición erótica a la de «muchachas que han temblado...», marca el inicio del relato cinematográfico y se integra perfectamente con el presente de la enunciación fílmica, ya que se presenta como un recuerdo o ensoñación de Yerma, que aparece adormilada en su mecedora. Este recurso, reiterado en la película, permite dilatar la esfera temporal sin que el espectador aprecie una elipsis brusca (median dos años desde la evocación de la noche de bodas hasta el presente de la enunciación) y aporta solidez al entramado argumental: Yerma acepta su matrimonio alegre y esperanzada, pero al cabo de dos años la realidad es bien distinta.

Al igual que este ejemplo, la mayoría de las visualizaciones son previas a su enunciación verbal, lo que pone de manifiesto la primacía de lo visual, ya que no se trata de ilustrar con imágenes, a posteriori, lo que dicen los personajes, sino de adelantarlo para el espectador y otorgar a esos determinados diálogos no la función informativa que predomina en el teatro, sino básicamente la de mostrar los efectos de esas acciones en la opinión pública, pues el tema de la honra, patente en la *Yerma* lorquiana, parece subrayarse en la película de Távora.

Yerma aparece sentada en el umbral de su casa, como enajenada, la mirada perdida y su cuerpo balanceándose suavemente. Suena una punzante percusión, desnuda, de palmas y madera. En *off* se oye a las lavanderas criticando la actitud de Yerma e insinuando su relación con Víctor	LAVANDERA 5ª: Anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío (p. 67)

Como puede observarse, aquí sólo han transcurrido dos días desde el momento en que se produce el hecho comentado hasta que se enuncia verbalmente, proximidad temporal que se potencia con el solapamiento de ambas secuencias, propiciado por el encadenado sonoro (vemos al objeto de la maledicencia mientras oímos a los sujetos de la misma) y que llega al extremo de que se hace coincidir un primerísimo plano de los ojos ausentes de Yerma con la palabra «mirada» que pronuncia una de las lavanderas, explicitándose que es en Víctor en quien está pensando.

En esta misma línea hallamos una secuencia añadida por Távora tomando como referencia la alusión a que Yerma ha ido a por agua mientras Juan la espera impaciente.

De camino a la fuente, Yerma habla con Víctor y son saludados con sorna por una vecina; dos de ellas le preguntan malintencionadamente por su marido ya en el surtidor; se le boza el cántaro, ensimismada, y acaricia tiernamente al hijo de una campesina	JUAN: ¿Dices que salió hace poco? Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. [...] Estoy harto. Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella [...] *(Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta)* ¿Vienes de la fuente? YERMA: Para tener agua fresca en la comida (p. 75)

[5] Indico sencillamente el número de página tras las citas del texto de Lorca, que proceden de la edición de Ildefonso-Manuel Gil consignada en la Bibliografía.

Gracias a esta adición se pone de relieve el *qué dirán* paralelamente a las sospechas de su marido, pero además se insiste en el anhelo de maternidad de Yerma por su reacción ante el chiquillo y en un elemento simbólico, el agua, que recorre toda la obra lorquiana y al que Távora saca enorme partido visual, especialmente en este otro ejemplo:

Es de noche. Patio de la casa. Yerma se moja los pies y camina descalza, en círculo. Vuelve a mojárselos ahora en un plano de detalle. Suena una canción: «¡Ay qué prado de pena! ¡Ay qué puerta cerrada a la hermosura!»	YERMA: [...] Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala (p. 49)

Es preciso tener en cuenta las secuencias anterior y posterior que la envuelven: le precede la conversación con María, que le da noticia de su embarazo; le sigue, en corte seco, una secuencia ya de día que se inicia con Yerma regando las plantas del patio, en posición similar y también con plano de detalle. Távora lleva a cabo un doble proceso de explicitación del texto lorquiano al poner en imágenes (y subrayar con la canción) lo que sólo pertenece al plano verbal, y de sincretismo metafórico al integrar esa alusión a pisar descalza la tierra con el entramado simbólico que tiene como eje el agua. Yerma, en el largometraje, desafiando su propio nombre que la condena a la esterilidad, se está regando a sí misma, describe un círculo al caminar que representa el ciclo vital de la Naturaleza, y por si no queda claro, Távora pone esa acción de mojarse los pies en parangón con la de regar las plantas, pues ambos planos se yuxtaponen abruptamente.[6]

También encontramos visualizaciones que cumplen una función básicamente informativa, justamente la que se le asigna como enunciación verbal en la obra dramática, que permiten una mayor diversificación espacial y una carga narrativa de las que adolece cualquier texto teatral.

Noche en el cementerio. Yerma, la conjuradora y dos acompañantes llevan a cabo un rito, preñado de rezos, para que le sea concedida la anhelada maternidad	DOLORES: Has estado valiente. VECINA 1ª: No hay en el mundo fuerza como la del deseo. VECINA 2ª: Pero el cementerio estaba demasiado oscuro (p. 90)

1.2. *Adiciones.*

Távora apenas si suprime o altera el orden de los diálogos que conforman las seis unidades estructurales de la obra teatral, pero sí que añade un buen número de secuencias que, a diferencia de las visualizaciones, no tienen un correlato verbal, sino que recrean las consecuencias de lo que dicen los personajes o bien funcionan como elementos de transición que no parten del texto literario.

Ejemplo del primer tipo es una de las secuencias en la que vemos cómo Yerma pasa la noche sola porque Juan le ha anunciado que permanecería regando.

[6] Como explica Gwynne Edwards, Yerma «va unida a través de su nombre a la tierra, a la Naturaleza», y su tragedia «surgirá precisamente de su creciente conciencia de formar parte ella misma de los procesos estériles e improductivos de la Naturaleza y por tanto, de estar apartada de la belleza y abundancia naturales» (1983: 235), pero antes de esta asunción, que será paulatina y no se hará definitiva hasta el terrible desenlace, Lorca nos muestra la obstinada resistencia del personaje central, porque «Yerma, aunque no tenga hijos, es hija de la Naturaleza, una misma cosa con el espíritu vital y creador» (Edwards, 1983: 237). En significativo contraste con Juan, que sólo alude al agua como base de su trabajo (cuando ha de vigilar su asignación por temor a los ladrones, por ejemplo) y al que le dice su esposa: «A mí me gustaría que fueras al *río* y *nadaras* y que te subieras al tejado cuando la *lluvia* cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados, y tú cada vez más triste, más enjuto, *como si crecieras al revés*» (p. 42), la voz de Víctor se le figura «un chorro de agua que te llena toda la boca» (p. 62). La Naturaleza cobra especial relieve en el filme gracias a numerosas transiciones paisajísticas y, sobre todo, a otras visualizaciones y adiciones de Távora, como la que muestra a Yerma cortando jaramagos, mencionados en el texto lorquiano.

Muestras de la segunda modalidad son en especial las secuencias que corresponden al sueño obsesivo de Yerma donde se repiten las palabras de la Vieja que apuntan hacia su marido como culpable de su situación y que aparecen ubicadas estratégicamente a lo largo de todo el filme y a menudo como goznes entre las diferentes secuencias. Si a un nivel argumental subrayan el efecto que causó en Yerma su primer encuentro con este personaje, en el plano estructural contribuyen a fragmentar la enunciación fílmica, con lo que la disposición dramática de partida, que consta de tres actos de dos cuadros cada uno, es imperceptible para el espectador en el resultado final.[7]

También añade Távora, en esta línea de trabar la historia del modo más cinematográfico posible, una secuencia en la que Yerma lava sus pechos frente a un espejo, oyéndose a continuación en *off* la voz de la Vieja: «¿Quién puede decir que ese cuerpo que tienes no es hermoso?» La joven se acuesta sola en un blanquísimo lecho, y sigue la secuencia ya descrita, tal vez la más hermosa de la película, en la que se balancea ensimismada en el umbral de su casa. Todo ello sirve de bisagra entre los actos primero y segundo de su equivalente teatral, además de que incide en algunas de las claves del texto lorquiano, tanto ideológicas (entusiasmo, vitalidad de Yerma, frente al pragmatismo de su marido) como simbólicas (recurrencia al agua fecundadora y a los pechos como parte principal del cuerpo femenino que se asocia a la maternidad, lo que se potencia en la película con un plano de detalle de una jarra vertiendo leche encadenado con otro de la luna).

2. LO QUE OÍMOS.

Coincido con Sergio Wolf en que es un error sostener «que existen palabras o construcciones verbales que no pueden o no debieran ser dichas en un filme bajo pena de quedar sumidas en la solemnidad» (2001: 58), y ni el caso concreto de versiones de textos teatrales, se sustenten en el verso o en la prosa, constituye una excepción, ya que todo depende en última instancia de la adecuación al contexto de enunciación y de la habilidad del creador para que nos sumerjamos en la ficción sin preguntarnos por qué se habla de determinada manera.[8] Ahora bien, ¿qué sucede cuando, siguiendo la inteligente lectura de Luis Fernández Cifuentes, en el texto de partida «las palabras son la peripecia: palabras como objetos»? (1986: 168) Según este investigador, «*Yerma* sólo prometía el desconcierto a unos espectadores que se encontraron de pronto desprovistos de casi todas sus funciones habituales: la obra planteaba el asunto de manera explícita y completa en los primeros parlamentos y se limitaba luego a insistir de forma 'obsesiva' sobre la misma clave» (1986: 165), sustentada en que «sus personajes no hacen más que hablar o callarse; preguntar, buscar las palabras ajenas, o interrumpirlas, impedirlas,

[7] Téngase en cuenta, no obstante, que la mayor presencia de la Vieja en la película, sobre todo en forma de apariciones fantasmales en la conciencia de Yerma, puede deberse también al *casting*, ya que le da vida nada menos que Irene Papas, cuya incorporación al proyecto fue muy celebrada por Távora: «La participación de la diva griega fue una de las anécdotas más increíbles del rodaje. Un día, en medio de la vorágine de la preparación de la película, se recibió una llamada en la productora de Távora. Era una conferencia desde Grecia. Irene Papas, la musa de Cacoyannis, quería formar parte de esta aventura, quería añadir un personaje lorquiano a su larga lista de tragedias clásicas. Una oportunidad de oro para una arriesgada producción que por supuesto aprovecharon» (Gavilán – Lamarca, 2002: 193).

[8] Sirva de ejemplo ese milagro del Séptimo Arte que es *El fantasma y la Señora Muir* (J. L. Mankiewicz, 1947), donde ni el planteamiento sobrenatural ni las antológicas conversaciones (que algunos podrían tachar, como es habitual, con el término despectivo de «literarias») que mantienen el espectro y su «compañera de piso» se ponen en cuestión gracias a la poética interna de la película, como la que adopta en dirección bien distinta E. Rohmer en *La rodilla de Clara* (1970), que bien podría definirse como «la intelectualización del deseo», donde aceptamos que una jovencita se exprese con extraordinaria locuacidad o que el protagonista lleve prolijamente al terreno verbal el acto central de la película que hemos contemplado previamente, porque la palabra creadora y re-creadora termina siéndolo todo. Por poco que se aproximen estos ejemplos (que podrían multiplicarse hasta la saciedad) a la exigencia de que «los diálogos cinematográficos debieran oírse y sonar como se oye o suena cualquier diálogo oído al pasar en cualquier sitio u ocasión», que Sergio Wolf matiza atinadamente (2001: 58-59), el universo fictivo en el que se integran los legitima.

negarlas» (1986: 168).[9] Lorca concibió esta obra como «Poema trágico», lo que constituye una dificultad añadida a la hora de confeccionar el guión en lo que atañe a la construcción de los diálogos. La solución que adopta Távora, que declaró explícitamente hallarse ante un texto «demasiado poético y teatral para el lenguaje cinematográfico» (Gómez - Navarrete 1999: 90), es la de trasladar a la película todo el caudal metafórico que un espectador admite en su recepción de una película, que depende, naturalmente, de cada individuo y de sus expectativas (que pueden ir dirigidas al «reconocimiento» del texto que ya ha leído), pero que debe dosificarse en la medida de lo posible y equilibrarse con los múltiples recursos de que dispone el cine.

Lo que propongo es un análisis, que sólo puedo aquí apuntar, semejante a la crítica textual que practica el filólogo, y que en el caso de la práctica comparativa entre teatro y cine puede conducir a determinar el grado de coherencia de las modificaciones que se producen entre el texto de partida y el texto de llegada, así como la finalidad de cada una de ellas.[10]

Lo primero que llama la atención en el caso que nos ocupa, es la supresión casi sistemática de las canciones que Lorca incluye en *Yerma*. La razón parece obvia: de haberlas mantenido Távora en boca de determinados personajes y en el momento que les asigna Lorca en su obra, la película habría resultado un *musical*, opción genérica que la realizadora desechó con buen criterio, empleando las letras del poeta granadino y algunas de elaboración propia en un nivel extradiegético, acompañando, ilustrando, densificando o explicitando la imagen, ya que se lo permite el medio fílmico. Mantiene a nivel intradiegético, sin embargo, canciones que no suponen un efecto de *extrañamiento* en el contexto en que se producen, como las que se funden con un hermoso fuego en la romería del último cuadro.

He mencionado la palabra *extrañamiento*, que ha hecho fortuna en el ámbito de la Teoría Literaria, y podría servir también como punto de referencia para explicar las principales modificaciones que hallamos en el nivel verbal, pues en líneas generales van encaminadas a eliminar o mitigar elementos lingüísticos que tal vez no son adecuados en un largometraje y sin embargo los tolera y hasta disfruta el lector o espectador de teatro:

a). Sustitución sinonímica por un término más coloquial: *enjutos* (p. 42) → *delgados*; *clarear* (p. 94) → *amanecer*; *entre los cabellos* (p. 70) → *en el pelo*; *honda* (p. 92) → *grande*.

b). Supresión de figuras literarias: *Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís* (p. 60) → *Cuánto mejor se está en medio de la calle, en el arroyo, o tomando un refresco de anís*; *Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca* (p. 62) → *Qué voz tan fuerte y tan bonita*.

c). Sustitución de determinados giros de filiación culta o arcaicos: *he de* → *tengo que*; *Haces bien de cambiar de campos* (p. 85) → *Haces bien cambiando de campos*.

d). Sustitución de vocablos y giros dialectales o locales: *sentir* (p. 62) → *oír*.

---

[9] Con razón señala C. Brian Morris que «la voz de Yerma es la más plañidera de toda la obra de García Lorca» (1995: 15). Ahora bien, en consonancia con la lectura de Fernández Cifuentes, Távora contiene ese torrente verbal que posee Yerma y lleva a sus extremos lo que ella misma dice al fin del Cuadro 1º del Acto 3º: «¡Que mi boca se quede muda!» (p. 98), ya que añade una lograda secuencia en la que vuelve a aparecer meciéndose, enajenada, y sólo puede asentir gestualmente ante su marido cuando le pregunta si quiere acudir a la romería (podría incluirse entre las visualizaciones comentadas en el anterior apartado).

[10] Este cotejo resultará más productivo en la medida en que empleemos no sólo el texto literario, sino además alguna de sus representaciones, pues como bien apunta Genara Pulido, «el olvido de la representación conlleva una mutilación que, en rigor, nos impide hablar de teatro para tener que limitarnos al drama como manifestación literaria escrita» (2002: 115), a lo que habríamos de añadir el guión fílmico, que para nuestro objeto de estudio no tengo constancia de que se haya publicado. En última instancia convendría poner el análisis en parangón con el de otras películas basadas en textos de Lorca. A un nivel más documental que interpretativo, puede acudir el lector a los trabajos de J. Gómez Vilches, «El cine en Lorca y Lorca en el cine», incluido en el colectivo *El teatro de Lorca...* que se incluye en la Bibliografía, pp. 275-284; R. Utrera, *Federico García Lorca / Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*, Sevilla, ASECAN, 1986, pp. 123-146; y J. de Mata Moncho Aguirre, *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad, 2000, pp. 256-261. Es preciso comprobar también que no hay problemas textuales que interfieren en el cotejo, pues el guionista puede haber manejado una edición diferente a la nuestra. En el caso de *Yerma*, los editores modernos suelen tomar como texto matriz el de Losada (1938).

e). Adición de apoyos conversacionales: *es que*, *claro*.[11]

Ya señalé al principio de este apartado que difícilmente puede hablarse de un lenguaje vedado al cine, pero teniendo en cuenta el torrente verbal que destila el texto lorquiano, Távora lo atenúa en ocasiones tomando el entramado metafórico en referencias visuales, como vimos en el primer apartado, otras veces lo mantiene contenido o transformado, y otras lo elimina sin más, ya que el realizador cinematográfico comprende que la recepción de ambos cauces artísticos es distinta: acudir a una representación dramática es, por regla general, un acto más cargado de intelectualidad, más restringido en cuanto a volumen de público y a extracción socio- cultural del mismo, y que suele desarrollarse en un ámbito que permite una mayor concentración mental. Se sigue sin fatiga frente a las tablas el fulgor poético del texto lorquiano, si está bien servido por los actores, pero en la sala umbrosa sólo se acoge si aparece dosificado.

Con la expectativa de que la obra de Távora se adecúe en términos de *fidelidad* o *respeto* a la de Lorca, emulamos, como recordaba Hitchcock, a «las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un *best-seller*, y una cabra le dice a la otra: 'Yo prefiero el libro'» (Truffaut 1991: 105); si buscamos, en cambio, el suave murmullo de la *Yerma* lorquiana puesta en imágenes por una realizadora que ya se había acercado desde presupuestos bien distintos a un texto del literato granadino en *Nanas de espinas* (1984) (Gómez - Navarrete 1999: 85-88) y comprendemos la dificultad que entraña en el cine satisfacer plenamente a la propia Yerma cuando reclama: «Déjame siquiera libre la voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo. Dejad que de mi cuerpo salga siquiera esta cosa hermosa y que llene el aire» (p. 98), la labor de Távora, como he intentado explicar sucintamente, es más que satisfactoria.

[11] A esta breve muestra se pueden añadir innumerables cambios de estructuras sintácticas (alteración de la posición sujeto-predicado, en especial), adiciones de determinantes y pronombres, y una serie de opciones muy concretas que parecen más relacionadas con el gusto personal de la realizadora o de los actores y que son frecuentes tanto en teatro como en cine en el momento mismo de la actualización (representación y rodaje, respectivamente).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÍ-VELA, María, 2001, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Madrid, Ocho y medio.

CASTAGNINO, Raúl H., 1967, *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra.

EDWARDS, Gwynne, 1983, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, 1986, *García Lorca en el Teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad.

GARCÍA LORCA, Federico, 2001, *Yerma* (ed. de I.-M. Gil), Madrid, Cátedra.

GAVILÁN, Juan Antonio, y LAMARCA, Manuel, 2002, *Conversaciones con cineastas españoles*, Córdoba, Universidad.

GÓMEZ, Fran, y NAVARRETE, Luis, 1999, «Pilar Távora, una visión atípica de Andalucía». I. Elizondo (coord.), *Mujer y cine en Andalucía*, Córdoba, Diputación, pp. 78-92.

MORRIS, C. Brian, 1995, «Yerma, abandonada e incompleta». C. Cuevas (ed.), *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 275-284.

GUARINOS, Virginia, 1996, *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Libros.

MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso, 1994, «Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática». F. Eguiluz (ed.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, pp. 331-340.

PULIDO, Genara, 2002, «Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación». M. F. Vilches (ed.), *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (*Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*), n.º 27/1, pp. 103-119.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 1999, «Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales». J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.), *El teatro en el cine español*, Alicante, I. C. Gil-Albert, pp. 59-74.

SEGER, Linda, 1993, *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp.

TRUFFAUT, François, 1991 [1967], *Hitchcock / Truffaut*, Madrid, Akal.

WOLF, Sergio, 2001, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.

Los lenguajes de la representación en *Historia de una escalera*

LAURA GUTIÉRREZ GARCÍA
Universidad de Murcia

A mi novio, Javi, por el cariño y la constancia
que ha mostrado ayudándome en todo momento
en mis primeros pasos por la filología. Gracias.

INTRODUCCIÓN

La comunicación que voy a exponer a continuación versa en la adaptación de una obra de teatro al cine. De manera que se analizarán los lenguajes de la representación que son la base para dicha adaptación. En las líneas siguientes daré una visión pormenorizada de cada uno de ellos, centrándome en la obra *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo.

Este autor compartió año de nacimiento con otro gran escritor; Camilo José Cela. Nació en Guadalajara en 1916 e inició estudios en la escuela de Bellas Artes en Madrid. La Guerra Civil hizo mella en este autor puesto que él pertenecía al ejército republicano y estaba afiliado al partido comunista. Además el fusilamiento de su padre fue un gran golpe para él ya que éste había marcado su trayectoria en las letras y el arte. Esta guerra queda reflejada en sus obras porque giran en torno al anhelo de realización humana y a sus limitaciones, dando un clima dramático con difíciles soluciones, porque hay un doble plano: el plano existencial y el social, invitando al lector a un compromiso al final de la obra. Y de ahí que su obra se caracterice porque indaga en el ser humano a través de los conflictos sociales en los que está inmerso. El autor tras estar en varias ocasiones en prisión volvió a dedicarse a su primera vocación de pintor. A partir de este momento la obra bueriana fue tomando consistencia e importancia, atribuyéndole varios premios como el premio de teatro Lope de Vega 1948, Nacional de Teatro 1956 y su máximo reconocimiento llega en 1986 con el premio Cervantes, quince años después de que lo eligieran miembro de la Real Academia. Antonio Buero Vallejo falleció en Madrid el 29 de Abril de 2000.

Historia de una escalera se estrenó en Madrid el 14 de Octubre de 1949 dirigida por Cayetano Luca de Tena y se mantuvo en cartel hasta el 22 de Enero de 1950. volvió a reestrenarse en el Teatro Marquina en 1968 bajo las órdenes de José Osuna.

Esta obra sintetiza dos herencias; el sainete, de donde toma casi todo el cauce expresivo, ambientes, lenguajes, situaciones típicas e incluso arquetipos de personajes y el teatro de Unamuno por su visión trágica del hombre y del mundo por una contradicción entre la realidad vivida y la realidad soñada además del rechazo a soluciones rápidas.

Historia de una escalera es un drama en tres actos de cuatro familias de vecinos enredados entre sí y con sus problemas personales. Los personajes se enfrentan a una realidad que no quieren asumir y de ahí su carácter negativo. Esta realidad no sólo les afecta en el mundo laboral y social para con los demás, sino a ellos mismos y sus relaciones sentimentales. Constituyen un variopinto espectáculo de una sociedad marcada por la guerra y la pobreza que no evoluciona y que contrasta fuertemente con los nuevos inquilinos que aparecerán al final de la obra. Y esto además de reflejarse en los personajes se proyecta a la propia escalera de la vecindad y las escasas mejoras que se hacen pasados treinta años que dictan desde el principio del primer acto hasta el tercero, porque el primer acto se sitúa cronológicamente en 1919; el segundo diez años después y el tercero veinte años más tarde, es decir: la obra termina en 1949.

El éxito de esta obra pasó también al cine y pasados tan sólo diez meses de su estreno teatral se llevó a la gran pantalla. De esta película no se conservan copias ya que la mayor parte de este material de los años cuarenta y cincuenta se destruyó para reutilizarlo. No obstante, en la actualidad se está preparando un reestreno en el Teatro Español de Madrid. A partir de aquí se deduce que los lenguajes de la representación que yo quería verificar con la película no se puedan contrastar y que mi trabajo es una ligera aproximación de cómo debieron ser, porque yo me he basado únicamente en las acotaciones que hace Buero en su obra que son bastante claras y precisas. Éstas son una guía espléndida para la puesta en escena de cualquiera de sus obras porque son minuciosas y son una ventaja para la puesta en escena en lo que se refiere al director. También, le pueden condicionar ya que las indicaciones no dan lugar a equívoco u otra adaptación.

1. LENGUAJES DE LA REPRESENTACIÓN

Para hablar de los lenguajes de la representación hay que partir de la idea de que una obra de teatro es un texto que tiene unos signos lingüísticos como cualquier texto literario donde, a la hora de representarse, algunos dejan de ser lingüísticos para adaptarlos a la semiología que es el estudio de los signos en general sin tener en cuenta un código concreto.

De estos signos el más importante es la palabra que configura todo un lenguaje en torno al personaje, pero además de ésta, hay otros muchos signos que también influyen en la representación teatral y por tanto, también son importantes en una adaptación cinematográfica en la que por regla general, el tratamiento es mucho más libre. Estos signos se perciben a través de los sentidos: la palabra a partir del oído, igual que los efectos sonoros, sin embargo los gestos de los personajes y el vestuario o iluminación son percibidos por la vista. Para un mejor análisis he agrupado estos signos que constituyen los lenguajes de la representación en tres grandes grupos: los elementos que configuran al personaje, la escena y los efectos sonoros.[1]

1.1. *Elementos que configuran al personaje*

Este lenguaje se refiere a todas aquellas características que engloban a la figura del personaje y que hay que contrastar con las acotaciones del autor. La *palabra* es el elemento más importante en este apartado, y en los personajes de *Historia de una escalera* ésta adquiere un papel destacado porque abre y cierra un ciclo de vida en la obra. Un ejemplo de lo mencionado tenemos cuando Fernando hijo promete a Carmina hija, lo que Fernando padre prometió a Carmina madre en su tiempo.[2] La palabra, por tanto, es el medio de comunicación de los personajes, pero también hay que destacar a los que no hacen uso de ella, pero que se valen de ésta para aparecer en el texto. Un ejemplo es Gregorio que a través de las palabras de pena y llanto de su mujer e hija sabemos que muere en el segundo acto, pero sólo en este momento, no antes ni después, sabíamos de su presencia ni volverá a referirse a él en el resto de la obra. El cobrador de la luz, sólo aparece en el primer acto y su único trabajo es pedir el dinero de la luz a los vecinos, aparece hablando exclusivamente al principio.

La *voz,* junto a la palabra, inserta unos rasgos que definen a los personajes, como el sexo, la edad, la cultura, el estado de ánimo, e incluso, la procedencia si tienen un

[1] Dicha clasificación ha sido realizada tomando como guía la obra *Antología del teatro* de Francisco Torres Monreal, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 9-13.

[2] Véase, Buero Vallejo, A., *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe, 1996. pp.57. A partir de este momento esta será la edición manejada.

acento diferente o dialecto, entre otras muchas connotaciones. Para esto hay que elegir actores que se asemejen a las características explicadas, siendo así lo más fieles posible a la obra teatral.

Antes de explicar los demás elementos relacionados con el personaje: el gesto, la expresión corporal, el maquillaje y el vestuario, se expone un cuadro sinóptico que recoge características descriptivas de cada personaje en la obra escritas por el propio autor en las acotaciones.

PERSONAJES	*ACTO I*	*ACTO II*	*ACTO III*
Cobrador de la luz	Impaciente y fatigado	-	-
Generosa	Pobre mujer de cincuenta y cinco años	Ha encanecido mucho	Muere Generosa; ¡Ni los huesos quedaran!
Paca	Mujer de cincuenta años, gorda y de ademanes desenvueltos	Ha encanecido mucho	Viejecita consumida y arrugada, de obesidad malsana y cabellos blancos
Elvira	Linda muchacha	Se mantiene hermosa pero su cara no guarda nada de la antigua vivacidad	Socialmente su aspecto no ha cambiado pero refleja las huellas de la edad
Dña. Asunción	Señora de luto, delgada y consumida	Entierro de primera con caja de terciopelo	-
D. Manuel	Posición económica holgada	Entierro poco lujoso, lo pagaron los hijos	-
Trini	Joven de aspecto simpático	Mujer madura aunque airosa	Arrugas y tristeza
Carmina	Preciosa muchacha de aire sencillo, pero pobremente vestida	Conserva su belleza que empieza a marchitarse	Enferma del corazón pero su aspecto no ha cambiado
Fernando	Muy guapo, pantalón de luto y en mangas de camisa	Aspecto con un tinte vulgar	Refleja las huellas de la edad
Urbano	Traje azul mahón, fuerte, moreno y de fisionomía ruda	Viste con ropita de paseo	Es ya casi viejo
Rosa	Joven, guapa y provocativa	Ha adelgazado y empalidecido	Arrugas y tristeza
Pepe	Treinta años, granuja achulado y presuntuoso	Lucha con los años por mantener su prestancia	Está muy viejo y gastado por beber y trasnochar
Señor Juan	-	Viejo alto y escuálido, de aire quijotesco con bigotes lácidos	Muere
Manolín	-	-	Chico de doce años que fuma
Carmina, hija	-	-	Atolondrada chiquilla de unos dieciocho años
Fernando, hijo	-	Niño de pecho	Veintiún años, arrogante y poeril
Otros	-	-	Joven y señor bien vestidos

El *gesto* es el signo no lingüístico y hay muchas acotaciones referidas a él: «Que se le aproxima entristecida y tira de él».[3] «Deteniéndose, sonríe con pena».[4] El autor las utiliza para detallar perfectamente las expresiones gestuales y ayudan al actor a saber escenificar el personaje que representan.

Unido a éste, la *expresión corporal* otorga a la obra una mayor comprensión de lo que se quiere transmitir con el gesto y por ejemplo: «(El padre se detiene ante la puerta I. Apoya las manos en el marco y mira al interior vacío)»,[5] ésto aparece en el segundo acto, cuando el Señor Juan habla con Trini de su hija Rosita.

Gesto y expresión van fusionados; «FERNANDO le mira lívido, conteniéndose, y hace un movimiento para marcharse».[6]

El *maquillaje* va ligado a la evolución del personaje. Cuando Paca aparece al principio del segundo acto se menciona que ha encanecido mucho y esto ha de notarse en su pelo como contraste con el primer acto. Por otro lado, Carmina es una mujer bella tanto en el primer acto como en el segundo aunque sea cuando empiece a marchitarse y de ahí que deba ir con un rostro que plasme su belleza.[7]

El *vestuario* sirve para perfilar a los diferentes personajes así como su nivel económico. Según las acotaciones en los vestidos se nota un aire retrospectivo y que al pasar al segundo acto los personajes continúan con vestidos pobres pero un poco más modernos. El cobrador de la luz aparece con una grasienta cartera; Carmina en el primer acto también se dice que «(preciosa muchacha, aire sencillo, pobremente vestida)» y «lleva un delantal y la lechera en la mano».[8] Estos personajes se contrastan con don Manuel y su hija Elvira por ejemplo en: «(D$_{ON}$ M$_{ANUEL}$, padre de E$_{LVIRA}$, sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos.)».[9]

1.2. *La escena*

La *escena* es el lugar en el que los personajes cobran vida y donde se representa la obra. También se debe tener en cuenta el decorado y los objetos de éste, unos como complemento y otros como conectores con los sentimientos.

Lo más importante del decorado en *Historia de una escalera*, es que al igual que ocurre con los vestidos de los personajes que denotan pobreza aunque con un toque un poco más actual, así también evoluciona la escalera, ya que desde el primer acto al segundo hay poco avance pero contrasta con las escasas mejoras del tercer acto. «Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar».[10] El autor da minuciosos detalles para poder plasmarlo en la representación sin equívocos ni dudas. Es muy claro, y de la misma manera en el tercer acto:

> La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos. El casero ha pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concedidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del

[3] *Ibídem,* pp. 61.
[4] *Ibídem,* pp. 91.
[5] *Ibídem,* pp. 61.
[6] *Ibídem,* pp. 45.
[7] *Ibídem,* pp. 59.
[8] *Ibídem,* pp. 42.
[9] *Ibídem,* pp. 37.
[10] *Ibídem,* pp. 59.

> segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes, blanqueadas.[11]

No es necesario mencionar ejemplos para los objetos que ayudan al decorado porque Buero Vallejo los ofrece, no dando pie a una invención propia, porque él anota todo lo que debe aparecer y del material que está formado y lugar exacto de su ubicación. Único objeto a destacar es el cántaro que lleva Carmina cuando aparece por primera vez en el primer acto de la obra, mencionado anteriormente como anotación del narrador sobre la ropa de los personajes, porque Carmina en aquel instante recrea el famoso cuento de la lechera.

No se puede concluir este apartado si una aclaración precisa de la situación espacial del decorado, cuál es y cómo lo distribuye y explica Buero Vallejo en sus acotaciones.

> Un tramo de la escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay cuatro puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV.[12]

Se define la escalera como el elemento principal del decorado porque además de su función física tiene otra simbólica, que es el paso del tiempo ya que todos los personajes suben y bajan para volver a subir y bajar. Según Alfredo Marqueríe[13] la escalera es el personaje fundamental siendo éste inmóvil y mudo porque guarda todos los secretos y hazañas que tienen lugar a lo largo de la historia. Además, García Pavón[14] añade que la escalera representa la inmovilización de la organización de la sociedad y los límites que hacen que los hombres se diferencien por aspectos económicos y sociales.

Al igual que en el apartado de los elementos que configuran al personaje, el cuadro siguiente destaca aquellos aspectos significativos dentro de la escena:

	ACTO I	*ACTO II*	*ACTO III*
DECORADOS	Escalera con dos rellanos en una casa modesta con cuatro puertas en el segundo rellano: dos laterales y dos centrales	Han transcurrido diez años que no se notan en nada	Escalera humilde veinte años más tarde, placa de metal en el segundo rellano con la palabra QUINTO. Paredes blanqueadas
OBJETOS	Barandilla pobre, bombilla polvorienta, pasamanos de hierro y sucia ventana lateral	Escalera sucia y pobre, puertas sin timbre y cristales de la ventana sin lavar	Ventana con cristales romboidales coloreados. Puertas con timbre eléctrico

[11] *Ibídem,* pp. 79.
[12] *Ibídem,* pp. 35.
[13] Referencias en PACO, Mariano de, *De re bueriana: (sobre el autor y su obra)*, Secretariado de Publicaciones Universidad, 1994.
[14] Léase nota anterior.

1.3. *Efectos sonoros*

Dentro de los efectos sonoros, la *música* constituye un elemento vertebral. Para el teatro ayuda a la sugestión de la escenificación sobre todo si se trata de música sin letra porque produce en el espectador un cúmulo de sensaciones y connotaciones que junto a los otros lenguajes de la representación hace sentir estímulos, ya sea paz, relajación, sosiego, alegría... El *tempo*, favorece la velocidad del ritmo de representación otorgando tanto rapidez como lentitud.

Otro efecto destacado a la hora de adaptar una obra al cine es la *banda sonora*, que expresa cualquier sentimiento o emoción que se quiera transmitir en la obra convirtiéndose en un factor fundamental que caracteriza todas y cada una de las películas de cine.

2. DEL TEATRO AL CINE

Cuando se decide que una obra teatral se va a adaptar al cine, hay que tener en cuenta que el texto sufre fundamentalmente dos modificaciones: por un lado, el paso de una obra escrita, es decir, el texto, a ser una obra oral ya que aunque sea una obra escrita ha de representarse y por otro lado, las adaptaciones pertinentes para que se pueda adaptar al cine sin problemas.

Para muchos escritores es una tarea difícil conseguir adaptarse al medio de trabajo del cine, cuando se decide pasar su obra a la gran pantalla, ya que su lugar de trabajo y forma de hacerlo es bien distinto al cine. Además de que ellos son los dueños y señores de su obra, y sólo ellos, tienen plena libertad para retocarla cuando quieran y en el cine los productores proponen cambios llegando incluso los guionistas a volver a escribir capítulos, eliminar otros o incluso unir personajes, es decir, fusionar dos personajes en uno. Tampoco hay que olvidar que muchos se ven casi en la necesidad de hacerlo porque es una válvula de escape o porqué no, una mejora económica puesto que a muchos de ellos, por muy consolidados y buenos escritores que sean, les es difícil ganarse la vida únicamente de esta manera.

Con todo esto, gran parte de los escritores han terminado decepcionándose con el cine, aunque en un primer momento estuviesen muy contentos con el proyecto. De ahí que se pueda hablar de una contraposición literatura-cine y que muchas veces las películas parezca que les faltan grandes detalles importantísimos de la obra.

Normalmente se da por asimilado que cine y literatura son dos términos contrapuestos, e incluso, medios totalmente diferentes pero esto puede ser discutible porque aunque sean diferentes los sistemas que usen como significación arrancan de una base común.

El cine como norma general, se basa en el registro tanto visual como sonoro y eventualmente en la escritura. Esta claro que el registro verbal es otra característica que constituye el texto fílmico, además de las anteriores, pero no se puede uno olvidar del cine mudo, porque a pesar de que no hay registro verbal los receptores captan fácilmente el mensaje de la película ya que no se olvidó la palabra o el sonido. Este registro se utiliza en los diálogos y es tan sólo una transposición de del texto literario.

Se suele identificar con el texto literario la palabra, diciendo de ella que se sitúa en un nivel de abstracción mientras que la imagen, texto fílmico, es concreta porque remite a un referente concreto. Aquí interviene Sánchez Noriega y diferencia dos grandes cuestiones: la *imagen-plano*, es la concreta, y su representación no supone una significación de forma inmediata, y la *imagen-secuencia* que es aquella susceptible tal vez de ambigüedad porque se deja afectar, está el caso de la banda sonora que acompaña una escena y que favorece un sentido y no otro.

Lo que sí hay que decir a favor del cine es que se da al mismo tiempo diálogos, acciones, e incluso espacios que en una obra literaria no pueden aparecer

simultáneamente. Y añadir que el tiempo de la narración también varía porque en el texto literario necesariamente se refiere a acontecimientos que ya han pasado, sobre todo por la presencia del narrador omnisciente que todo lo sabe, mientras que, por el contrario, en las películas la acción, por regla general, va en presente.

Una de las mayores diferencias en la controversia cine-literatura, se debe al modo que se utiliza para describir en cada caso porque en una novela u otra obra se separa la enumeración de las acciones, con los apartados en los que describe espacio o personajes; y por el contrario, la imagen en el cine es al mismo tiempo la descripción y la narración.

El cine se ayuda de unos códigos, únicos y específicos del cine para conseguir que el texto fílmico cause el mismo efecto que el literario. Esto también lo explica Sánchez Noriega[15] en su libro *De la literatura al cine*:

> a) códigos no específicos: música, textos escritos, palabras, mímica y gestos, objetos representados en el plano, vestuario, roles de los personajes y temas de la narración, ruidos y composición de la imagen; b) códigos específicos: movimientos de la cámara, variaciones de la escala del plano, montaje de los planos, utilización del fuera campo visual y sonoro y combinación de imágenes, ruidos y palabra.

Entre los textos fílmicos y los literarios hay semejanzas estructurales, ya que en los primeros hay que tener en cuenta que son un guión que va desarrollando en fragmentos una historia por medio de diálogos, narraciones y descripciones. Y éstas son características que también se dan en novelas que parecen guiones cinematográficos como *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, dividiendo la historia en escenas.

Y por otro lado, hay diferencias porque tanto la música como la palabra son códigos heterogéneos porque ninguno de los dos proporciona significaciones iguales tanto en textos literarios como fílmicos.

Extrapolando todo esto a *Historia de una escalera,* habría que decir, que los diálogos de estos personajes son el eje vertebral de la historia porque sin éstos el drama entre los vecinos no sería el mismo al igual del papel que tiene la escalera como conocedora absoluta de todos los secretos e historias que se mueven en ella. Los diálogos son la base de esta obra porque los personajes actúan según la repercusión de sus diálogos y son estas conversaciones entre vecinos, las que dirigen sus vidas: romances, odios, venganzas, envidias... Y este es el factor más importante que se debe cuidar en esta obra en una hipotética adaptación al cine, igual que la configuración de la escalera ya que es el techo donde se cobijan todos y cada uno de los personajes.

[15] SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidos, 1991.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUERO VALLEJO, Antonio, *Historia de una escalera,* Madrid, Espasa Calpe, 1996.

DOMENECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993.

PACO, Mariano de (ed), *Buero Vallejo, cuarenta años de teatro,* Murcia, Caja Murcia, 1988.

_____, (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984.

_____, *De re bueriana: (sobre el autor y las obras)*, Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad, 1994.

ROMEA, José, (ed), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, D*e la literatura al cine,* Barcelona, Paidós, 1991.

TORRES MONREAL, Francisco, *Antología del teatro,* Barcelona, Octaedro, 1999.

VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela,* Gijón, Júcar, 1989.

<http://www.el-mundo.es/2000resumen/buerovallejo.html> [26/09/02]

<http://www.mcu.es/lap/libro/premios/biografias/buero_vallejo.htm> [26/09/02]

<http://www.terra.es/personal8/biografia/buero.htm> [26/09/02]

<http://www.geocities.com/Yosemite/Trails/6431/buero.htm> [26/09/02]

Un soñador para un pueblo y *Esquilache*, su adaptación cinematográfica

BASILIO PUJANTE CASCALES
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

«Nuestro país olvida siempre los favores: solo recuerda los odios», con estas palabras puestas en labios del marqués de la Ensenada, señala Buero una de las razones para realizar una obra dramática sobre el ministro italiano de Carlos III, Esquilache. España ha sido siempre un país muy ingrato con los gobernantes que siendo poco populistas lograron que el pueblo se beneficiara de progresos a menudo reservados para clases superiores. Pero en *Un soñador para un pueblo* no se narra sólo la historia del motín contra el ministro italiano Esquilache, sino que se nos introduce en el carácter de un personaje con profundos sentimientos. A continuación vamos a tratar de desentrañar los aspectos más destacados de esta obra que mezcla Historia y ficción y de su adaptación cinematográfica, que con el nombre de *Esquilache* llevó a cabo Josefina Molina en 1989, treinta años después de su estreno.

2. EL MOTÍN DE ESQUILACHE

El llamado motín de Esquilache fue uno de los episodios más destacados y oscuros del siglo XVIII español. Durante varios días una muchedumbre de gente de dudosa calaña puso en jaque a las fuerzas del orden de Madrid y al gobierno del país, que se vio obligado a ceder ante las peticiones del pueblo. El blanco principal de las iras era Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, ministro de Carlos III que por su origen italiano y su política reformista se granjeó los odios del pueblo y de gran parte de la nobleza y el clero. Se suele señalar como principal motivo del motín las disposiciones contra la capa larga y los sombreros redondos que favorecían el pillaje de los embozados, pero las razones van más allá de esta medida. La subida del precio del pan y de otros artículos enardeció al pueblo, cuya ira se desbordó al sufrir la reforma de la moda que aplicaron con dureza los alguaciles. Las clases dominantes tampoco veían con buenos ojos la mentalidad innovadora del ministro italiano, que con el beneplácito del rey manejaba gran parte de la política del país. Estos hechos influyeron de tal manera que incluso el lavado de cara del que se benefició Madrid era visto con recelo por el pueblo. Los hechos se precipitaron entre el 23 y el 26 de Marzo de 1766. Tras unas semanas en las que diversos pasquines dejaban claro el nulo éxito popular de la política del ministro italiano, una turba indignada por la dureza con la que se aplicaba el decreto de capas y sombreros tomó las calles. Fueron objetivo de su ira las casas de los ministros italianos Esquilache y Grimaldi, el alumbrado público y la guardia valona que no pudo frenar a los insurrectos. Finalmente se presentaron en el palacio real y el monarca tras recibir a unos representantes aceptó sus peticiones: el destierro de Esquilache, la rebaja del precio de los alimentos, la derogación de las disposiciones sobre el uso de la capa y los sombreros, etc. El rey, no estando muy seguro de las intenciones de los amotinados, se fue a Aranjuez provocando los recelos del pueblo que sólo se calmó cuando se leyó en la plaza Mayor un nuevo edicto real reafirmándose en lo prometido. En el mes de Abril se sucedieron los motines populares contra la subida de precios en toda España (Zaragoza, Guipúzcoa, Cuenca, Murcia, etc.). Pero las consecuencias del incidente no quedaron ahí, ya que se vieron implicados en la

investigación para esclarecer las causas del motín nobles como Ensenada, que fue desterrado, y los jesuitas que serían expulsados de España al año siguiente.

3. LAS OBRAS HISTÓRICAS DE BUERO VALLEJO

Este episodio histórico tan revelador de la idiosincrasia española, no fue el único del que se valió Buero Vallejo en sus obras. La situación política de la España franquista no permitía a los dramaturgos plasmar en sus obras sus inquietudes políticas sin temer el cruel azote de la censura. Una de las maneras más eficaces de burlar esta sombra era trasladar la obra a otro momento histórico manteniendo un trasfondo crítico que era perfectamente aplicable a la España de la dictadura. Aprovecha también estas obras para plasmar, mediante la puesta en escena de sucesos históricos destacados, rasgos que han caracterizado la sociedad española en los últimos siglos. Son varias las obras en las que Buero Vallejo buscó en lo acontecido en el pasado una respuesta a lo que él estaba viviendo. Las obras históricas del dramaturgo alcarreño se situaron en su mayoría en la segunda época de su producción teatral que abarca desde 1958 a 1970. Podemos considerar, siguiendo a Ricardo Doménech, a *La Tejedora de Sueños* de 1952 como un precedente de los dramas históricos en el propio teatro de Buero. Las obras que pertenecen a este subgénero de teatro histórico son *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *El sueño de la razón* (1970) y *La detonación (1977).* El drama histórico en la primera mitad del siglo XX fue cultivado de manera exigua e irregular y como señala Torrente Ballester un año antes del estreno de *Un soñador para un pueblo* nadie desde Lope de Vega había sabido aprovechar el filón de la historia de nuestro país. Buero Vallejo rompe esta tradición creando una serie de obras de gran éxito en las que emplea un patriotismo crítico y severo que recuerda el espíritu de los intelectuales noventayochistas. El primer drama histórico de Buero es *Un soñador para un pueblo,* que data de 1958 y del que más adelante hablaremos. Tras él publica *Las meninas* que como podemos intuir por su nombre tiene como protagonista a Velázquez. Éste representa al artista que queriendo ser conciencia del pueblo se topa con la intransigencia de las clases dominantes. En *El concierto de San Ovidio* vuelve a desplazar el escenario al siglo XVIII, pero esta vez no es en España sino en la Francia prerrevolucionaria donde transcurre la obra. Uno de nuestros grandes pintores vuelve a ser el protagonista de *El sueño de la razón*, Goya le sirve a Buero para criticar una vez más el despotismo del poder. *La detonación* es más tardía y está situada en los últimos instantes de vida del poeta romántico Mariano José de Larra. Los dramas históricos cumplen un doble objetivo: por un lado recuerdan hechos y personajes destacados de la Historia de España; por otro lado le sirven al dramaturgo para expresar sus inquietudes con una perspectiva diferente.

4. *UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO*

Un soñador para un pueblo fue escrito por Antonio Buero Vallejo en 1958 e inicia la brillante relación del dramaturgo alcarreño con el drama histórico. La obra está ambientada en 1766, durante el reinado de Carlos III. Narra, mezclando la realidad histórica y la ficción, cómo se gestó y se llevó a cabo el motín de Esquilache. Inventa Buero para reforzar el interés dramático una tierna historia de amor entre el ministro italiano y una joven sirvienta. El inicio de la obra nos muestra cómo Esquilache, aconsejado por el marqués de la Ensenada, decide poner fin a la impunidad de los embozados recortando las capas y prohibiendo los sombreros redondos. Al mismo tiempo Esquilache inicia una relación de estrecha amistad con Fernandita, una criada. Esta relación coincide con las continuas peleas entre el ministro y su esposa, doña Pastora, de la que decide separarse. El bando de capas y sombreros no es bien acogido

por el pueblo y comienza a organizarse un motín que les lleva a asaltar la casa de Esquilache mientras este realiaza una visita. El ministro vuelve a su casa y tras ver los destrozo causados por los amotinados, se dirige al palacio real con su secretario y con Fernandita. Allí es consultado por el rey sobre lo que deben hacer, y el ministro italiano, consciente de que tiene en contra al pueblo y a gran parte de la nobleza, decide aceptar las peticiones de los amotinados y firmar su destierro. En esos duros momentos, en los que conoce que Ensenada le ha traicionado, sólo encuentra apoyo en Fernandita, un espíritu atormentado cómo él.

Este argumento, que Buero articula en dos partes, respeta casi siempre la veracidad de los acontecimientos históricos salvo en excepciones en las que para que haya una mayor fuerza dramática traslada en el tiempo algunos sucesos. Un ejemplo de estas escasas violaciones de la historicidad se da cuando Esquilache le da a Ensenada la noticia de su destierro, algo que no ocurrió en realidad. Luis Iglesias Feijoo demuestra en su edición de la obra la pulcritud del autor a la hora de representar los hechos que acontecieron antes y durante el motín. Son totalmente correctas las fechas, los nombres, los pasos que dan los amotinados, las consignas que gritaban ("Viva el rey y muera Esquilache"), etc. Pero no sólo se cuida en la obra la representación del motín, sino que la época y el lugar donde esta se da también están descritos con admirable detallismo. En el drama descubrimos por ejemplo como vestían en la época (detallado al milímetro en las acotaciones), las costumbres de la nobleza (el chichisbeo y el gusto por el chocolate) y del pueblo, sus creencias y supersticiones, etc.

Otro aspecto que cuida mucho Buero es el de la escenografía. Para él la obra no es sólo un texto, sino como hombre de teatro que es conoce la importancia de la ordenación escénica y no escatima en detalles a la hora de describir el escenario donde se ha de desarrollar el drama. En *Un soñador para un pueblo* encontramos justo antes de comenzar el texto una extensa descripción de cómo imagina el autor el decorado. Ocupa esta delineación varias páginas y es de tal profusión de datos que el lector se puede perder con facilidad ya que es muy difícil entender el diseño de Buero si no es sobre un escenario ya montado. El decorado tiene una parte inferior que representa la calle con sus faroles y un portal de una casa y su balcón. Pero el elemento más destacado de la escena es una plataforma giratoria que representa por un lado un despacho del palacio de Esquilache y por el otro una estancia del Palacio real. Ambas estancias están descritas hasta en el último detalle, incluidos los muebles.

En lo referente a la música es el *Concierto de Primavera* de Vivaldi el que abre y cierra la obra. Al comienzo de la segunda parte escuchamos un redoble de tambores. Las acotaciones tampoco son obviadas por el dramaturgo castellano que las emplea con fruición. Son muy frecuentes estas notas en el texto y en ellas nos describe la ropa que debe llevar el personaje, que recorrido ha de hacer por el escenario o cual es su estado de ánimo y cómo lo manifiesta.

La hondura de *Un soñador para un pueblo* es indudable, ya que no sólo nos narra una historia de amor y soledad, de poder y traiciones, sino que introduce en ella varios temas sobre los que de manera directa o indirecta el autor opina. Entre estos temas entre los que podríamos citar la soledad del ser humano, la corrupción en el poder o los vericuetos del amor, hemos de fijarnos especialmente en dos: España y la Ilustración. En lo referente al primero encontramos a un Buero que recoge el interés de los escritores de la llamada generación del 98 por los problemas endémicos de la sociedad española. Los personajes de la obra viven la España del siglo XVIII pero sus reflexiones sobre el país son perfectamente aplicables en muchas otras épocas. En *Un soñador para un pueblo* aparecen dos de los miedos atávicos de la sociedad española: las nuevas ideas y lo extranjero, personificados ambos en Esquilache. Son frecuentes las

frases sentenciosas sobre este tema a lo largo de todo el drama; en una de las primeras escenas Campos señala: «Es fabulosa la cantidad de locos que da este país»[1] (pág. 73); poco después Ensenada refiriéndose a su propia experiencia apunta: «Nuestro país olvida siempre los favores: solo recuerda los odios» (pág. 75). Más adelante será el rey el que defina el carácter de sus súbditos ante los cambios con las siguientes palabras: «Los españoles son como niños... Se quejan cuando se les lava la basura» (pág. 125). Para terminar con este tema citaremos la aclaradora dedicatoria de Buero Vallejo: «A la luminosa memoria de DON ANTONIO MACHADO, que soñó una España joven.» (pág. 55).

El otro gran tema que está presente en la obra es la Ilustración. Esquilache representa el ideal de ministro ilustrado. Defiende en una conversación con Ensenada el verdadero sentido de la tan socorrida frase "todo por el pueblo pero sin el pueblo". El rey también es amigo de las medidas innovadoras y muestra su deseo de ruptura con el absolutismo del pasado diciendo: «hemos venido a reformar, no a tiranizar.» (pág 126). Ambos personajes se topan con la nobleza más reaccionaria y con el pueblo que hacen que Esquilache abandone por el bien del Estado todos sus proyectos. En las obras dramáticas la voz del narrador no llega directamente a los lectores o espectadores, sino que son los personajes los que llevan el peso de la obra. Esto hace que su caracterización sea una de las labores más importantes del dramaturgo. Buero lo entiende así y nos presenta una serie de personajes muy bien trazados y con un carácter bastante definido y complejo. Sabe adaptar el lenguaje a cada clase social y a cada momento y están claramente diferenciados por sus palabras los personajes nobles y los de estamentos más bajos. Una muestra de esta adaptación lingüística la encontramos en Bernardo el calesero que en un determinado momento suelta el siguiente exabrupto: «Un día le rajo el bandullo de un facazo.» (pág. 67). Como ya hemos ido adelantando *Un soñador para un pueblo* gira en torno a la figura de Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache. Es una figura en la que encontramos numerosos matices y cuya forma de pensar y actuar tiene numerosas significaciones. Este personaje, indiscutible protagonista de la obra, es descrito de tres formas distintas: por las acotaciones, por lo que de él dicen el resto de personajes, y por sus propias palabras. En todas ellas se nos presenta una persona aparentemente dura, según se manifiesta en los gritos con los que reprende continuamente a su secretario, pero que esconde un terrible dolor engendrado por los desdenes del pueblo, el rechazo de la nobleza y el alejamiento con su esposa. Esquilache se siente solo y únicamente encuentra compañía en Fernandita, una muchacha inocente y pura que representa lo mejor del pueblo: «Ya no estoy solo. Ya tengo una verdadera amiga» (pág. 137). El otro personaje que mantiene una estrecha relación con el protagonista es el rey que nos regala una de las mejores descripciones de Esquilache: «eres un soñador. Los demás se llenan la boca de las grandes palabras y, en el fondo sólo esconden mezquindad y egoísmo. Tú estás hecho al revés: te ven por fuera como el más astuto y ambicioso, y eres un soñador ingenuo» (pág 127). Casi al final de la obra el protagonista se enfrenta a la disyuntiva más dura: elegir defender sus ideas a sangre y fuego o aceptar su derrota para mantener la paz; incluso ante tal duda la razón triunfa sobre el corazón y Esquilache firma su propio destierro. El resto de los personajes que aparecen en el drama están caracterizados según su relación con el protagonista. Ya hemos dicho que los únicos que se mantienen siempre junto a Esquilache son Fernandita y el rey.

Fernandita es una muchacha pura y decente que a pesar de su incultura (no sabe leer), reconoce que las medidas de Esquilache son beneficiosas. Su pasado representa

[1] Todas las citas corresponden a la edición de Luis Iglesias Feijoo citada en la bibliografía. El número de página que se señala tras la cita corresponde a dicha edición.

todo aquello contra lo que quería luchar el ministro italiano: el padre de Fernandita fue asesinado por un embozado y su madre murió por una enfermedad provocada por la suciedad de las calles de Madrid. Estos dos hechos están muy presentes en su carácter y encuentra en Esquilache una figura en la que fijarse para huir del influjo de Bernardo el calesero. Desde muy pronto comprende la soledad que invade a su señor y se afana por ayudarle y por mantenerse a su lado hasta en los peores momentos. Nace entre ambos una tierna historia de amor basada en la satisfacción mutua de sus necesidades afectivas. En palabras del autor su relación es la de «dos grandes desgracias que se buscan a ciegas» (p. 172). Al final de la obra se separan pero el influjo de Esquilache sirve para que Fernandita rechace a Bernardo. En el ámbito político es el rey el personaje que se mantiene al lado del protagonista en todo momento. Es un personaje tratado con amabilidad por la obra ya que es descrito como un gobernante ilustrado, justo y que confía en todo momento en Esquilache, con quien le une una estrecha relación de amistad. Todo lo contrario ocurre con doña Pastora, la esposa del protagonista, con quien todas las conversaciones acaban siempre en discusión. La marquesa de Esquilache es una mujer altiva y codiciosa que no duda en poner en un compromiso a su esposo cuando busca satisfacer sus intereses. Su relación con Esquilache es absolutamente opuesta a la Fernandita; entre ellos se ha borrado cualquier rastro de amor. Uno de los reveses más duros de los que se lleva el protagonista en la obra es la traición del marqués de la Ensenada. Representa este el lado más oscuro del poder: el de los que no dudan en traicionar a sus amigos para conseguir sus intereses. Los embozados forman un grupo de personajes entre los que destaca Bernardo el calesero. Personifica éste la parte más ruin del pueblo, no sólo por formar parte de la turba amotinada, sino por ejercer en Fernandita una nefasta influencia como ella misma reconoce con estas palabras: «Él representa toda la torpeza y toda la brutalidad que odio.» (p. 175).

5. DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE *UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO* Y *ESQUILACHE.*

Un soñador para un pueblo, fue estrenada el 18 de diciembre de 1958 en Madrid bajo la dirección de José Tamayo. Treinta años después Josefina Molina dirigió la adaptación de dicha obra que tomó el nombre del protagonista: *Esquilache*. No era la primavera vez que Buero veía como una de sus obras era llevada al cine. En 1950 *Historia de una escalera* lo había sido por Ignacio F. Iquino, y en 1957 Antonio Román adaptó *Madrugada.* Debemos preguntarnos qué llevó a la adaptación cinematográfica de *Un soñador para un pueblo* obra escrita en el lejano 1958. Lo primero que atrae de la obra es por supuesto su argumento y la brillantez con que está ejecutado. También llama la atención la profundidad de los personajes, que poseen unos perfiles bastante marcados. Pero estas razones no son suficientes para justificar una inversión tan importante como la que se llevó a cabo y debemos de citar también como argumento de peso el gusto del público por los dramas históricos, como ha quedado reflejado en numerosas ocasiones en el cine, en el teatro y en la televisión.

Las diferencias entre la obra dramática y su adaptación cinematográfica son significativas aunque la esencia de *Un soñador para un pueblo* es respetada por la película. Los primeros cambios que introduce el film vienen exigidos por la distinta naturaleza del teatro y del cine que necesitan de estructuras y ritmos narrativos diferentes. La obra dramática está narrada linealmente, no tiene saltos en el tiempo hacia atrás. No ocurre así en la película, que tiene como marco narrativo el recuerdo de un moribundo Esquilache que rememora en su lecho de muerte lo acontecido antes y durante el motín. La narración de estos sucesos no comienza en el mismo momento que en la obra, sino que se nos sitúa ya en la casa de Esquilache devastada por los

amotinados, escena que encontramos al comienzo de la segunda parte de la obra. Tras recoger a Fernandita y ser detenido por unos embozados, Esquilache sube junto con Campos y la muchacha a una carroza que los llevará al Palacio Real. Desde esa carroza recordará todo lo acontecido hasta ese momento, hecho que en *Un soñador para un pueblo* es narrado en la primera parte. Esta analepsis se cerrará cuando lleguen al Palacio Real momento desde el cual la narración seguirá un orden lineal hasta cerrarse con la vuelta al lecho de Esquilache en Italia. Las escenas suelen ser respetadas en el film aunque para una mayor agilidad se suprimen algunas: por ejemplo el espacio escénico de la calle que en la obra acoge numerosas acciones, pierde importancia en la película a favor de los palacios. Otras escenas se trasladan de lugar ya que el cine permite llevar la acción a exteriores; así, algunas escenas que en la obra se sitúan en el palacio real o en el gabinete del palacio de Esquilache, se llevan al campo durante una cacería del rey o a la celebración de un sorteo de lotería.

Un elemento muy acertado que en la película se emplea y que no aparece en la obra, es la voz en off que emerge en determinados momentos y que sólo al final descubrimos que es la del hijo de Esquilache leyendo una afectuosa carta del rey a su padre moribundo. Esta voz en off consigue dar mayor cohesión al film. Los personajes sufren pocos cambios en la adaptación cinematográfica aunque podemos encontrar algunos de cierta importancia. Las profusas acotaciones de Buero describiendo el carácter, la ropa y la fisonomía de los personajes suelen ser respetadas en la obra salvo algunas excepciones entre las que destaca el caso de Campos, el secretario de Esquilache, al que el autor alcarreño describe como mozo mientras que en la película está encarnado por un actor veterano como José Luis López Vázquez. Algunos personajes de la obra no aparecen en la película o no están caracterizados; este es el caso de los alguaciles y de los amotinados, de los que sólo Bernardo se nos presenta más individualizado. Por el contrario en el film adquieren importancia personajes que en la obra no aparecen, como la reina madre.

Esquilache, el protagonista de la obra, mantiene en la película los rasgos más destacables de su personalidad, aunque sus conversaciones con Fernandita quizá carezcan de la intensidad dramática que destilan en la obra. Por el contrario Fernando Fernán Gómez, actor que lo encarna, demuestra su talla en la representación de los fuertes dolores abdominales que aquejan al ministro. Un aspecto que no es bien resuelto por la película es el origen italiano del ministro, que en la obra dramática queda patente por las numerosas palabras en italiano que emplea al hablar y que en el film apenas aparecen. Fernandita, a la que da vida Ángela Molina, tampoco sufre cambios significativos en la película aunque podemos señalar que su papel es ligeramente menos importante que en la obra dramática. El resto de personajes se valen de magníficas interpretaciones de actores como Concha Velasco (doña Pastora), Adolfo Marsillach (el rey) o Alberto Closas (el duque de Villasanta), que saben captar muy bien la esencia de los protagonistas.

Muchos de los datos que hemos ido aportando corroboran lo señalado por José Luis Sánchez Noriega en su estudio de las adaptaciones cinematográficas de textos teatrales,«incluyendo la presencia de personajes únicamente mencionados en el texto teatral, trasladando las acciones a espacios exteriores, condensando los diálogos...».[2] Hemos de concluir que son más las semejanzas que las diferencias entre *Un soñador para un pueblo* y *Esquilache* como queda patente en los numerosos diálogos que la película de Josefina Molina copia de la obra de Buero.

[2] Sánchez Noriega, 2000: 73.

6. CONCLUSIÓN

Las adaptaciones cinematográficas de las grandes obras literarias han estado a menudo revestidas de cierta polémica, pues en muchas ocasiones las películas olvidan el espíritu de la obra para centrarse en aspectos más espectaculares, en la amplitud del término. Los detractores de llevar al cine novelas, cuentos u obras de teatro que han tenido éxito acusan a los responsables de estas adaptaciones de aprovecharse de una idea de otro autor para conseguir beneficios artísticos y económicos. Para muchos una obra literaria debe ser entendida y contemplada como fue gestada por el artista y su aclimatación a otro medio es siempre negativa. Pero este punto de vista es a mi juicio demasiado intransigente ya que si bien es cierto que muchas adaptaciones son de nula calidad y sólo nacen a rebufo del éxito de otras obras, otras saben captar la esencia de la obra y la igualan e incluso superan. Otro factor positivo es que dan a conocer mediante brillantísimas adaptaciones obras que no han gozado de demasiado éxito; este es el caso por ejemplo de *La naranja mecánica*, excelente película basada en la novela de Anthony Bourges. El caso de *Esquilache* responde a este último ejemplo, ya que si bien *Un soñador para un pueblo* fue bastante bien acogido, el paso al cine lo llevó a ser conocido por el gran público. El film de Josefina Molina logra captar la idea de Buero y aunque su emotividad sea menor que la de la obra de teatro, la labor de recreación de la época y las fantásticas actuaciones de los grandes actores hace de *Esquilache* una adaptación bastante brillante. Para concluir, he de instar a la lectura y visualización de ambas obras para poder cotejarlas y llegar a una conclusión personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUERO VALLEJO, Antonio, 1988, *Un soñador para un pueblo,* edición de Luis Iglesias Feijo, Madrid, Espasa Calpe.

DE PACO, Mariano (editor), 1988, *Buero Vallejo: cuarenta años de teatro,* Murcia, Cajamurcia.

_____, 1994, *De re bueriana (sobre el autor y la obra),* Murcia, Universidad.

DOMÉNECH, Ricardo, 1993, *El teatro de Buero Vallejo,* Madrid, Gredos.

ENCICLOPEDIA MICROSOFT® Encarta® 98 © 1993-1997 Microsoft Corporation.

Gran Enciclopedia Larousse, 1990, Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ-NORIEGA, José Luis, 2000, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación,* Barcelona, Paidós.

El perro del hortelano: el vestido de las tablas al celuloide

RAFAEL SÁNCHEZ MARTÍNEZ
Universidad de Murcia

El siguiente trabajo tratará de poner en relación una película cinematográfica como fue *El perro del hortelano* de Pilar Miró con el texto dramático de Lope de Vega, de homónimo título, a través del vestuario de actores. Será un ensayo que adoptará principalmente, de la dualidad que presenta el título, la perspectiva teatral, la de las tablas. Y será así porque creo que todo lo relacionado con el teatro aurisecular y más concretamente con la representaciones de obras en este siglo es un campo más novedoso, menos estudiado, menos conocido que el género cine. Pero que le preste más atención al vestuario teatral no irá en menoscabo del análisis, que más adelante haremos, de la indumentaria fílmica.

Para que este ensayo sea lo más completo posible y aporte gran cantidad de datos para el análisis posterior debemos empezar por una definición y breve historia del vestuario teatral en el Siglo de Oro. En toda puesta en escena, en toda obra de teatro los sistemas de significados y comunicación presentes son muchos. Entre ellos se encuentra el vestuario. El vestuario, con su propio código, contribuye, como sistema independiente, pero interrelacionado con los otros sistemas de signos, a transmitir al espectador un significado, una emoción, una idea, una cultura, un momento histórico. El vestido tiene un valor simbólico que en armonía con las otras modalidades de la comunicación no verbal de una obra, forma un lenguaje visual definitorio de muchas circunstancias. A colación podemos citar un pasaje de Roland Barthes:

> Máquina oculta [...] pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos , y sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen(es el caso del decorado), mientras que otras cambian(las palabras, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos. (Barthes 1983: 310)

Por lo tanto encontramos como el vestuario, la indumentaria se nos presenta como un código de signos extraverbales que donan al público una gran cantidad de información. La caracterización de los personajes de la tipología del teatro aurisecular español (introduciéndonos ya el nuestro teatro del Siglo de Oro) ofrece dos vertientes fundamentales, a saber: la caracterización interna o psicológica, es decir, el desarrollo y comportamiento moral y psíquico de que un determinado arquetipo teatral demuestre en el escenario. Y el diseño externo del personaje, es decir, todos los elementos caracterizadores perceptibles a simple vista. En el siglo XVII el vestuario teatral tenía varias funciones y una evolución que arranca desde el siglo XVI. Comentaré primero la evolución y cuando se llega a configurar el vestuario teatral del seiscientos (siglo al cual pertenece la pieza dramática que estamos analizando) y después las distintas funciones de las ropas teatrales.

En los años del siglo XVI las compañías que se dedicaban a la función teatral[1], quizás por que no lo tenían, gastaban muy poco dinero en ropajes para representar.

[1] Verbigracia la de Lope de Rueda.

Testimonios de la época así nos lo cuentan. En un poema de Juan Rufo publicado en 1596, pero confeccionado anteriormente (casi seguro) dice:

> Quien vio, apenas ha treinta años,
> De la farsa la pobreza,
> De su estilo la rudeza,
> Y sus más que humildes paños,
> Quien vio que Lope de Rueda,
> Inimitable varón,
> Nunca salió de un mesón,
> Ni alcanzó a vestir de seda.
> (Rufo 1972: 348)

El teatro estaba copado por comediógrafos tales como Juan de la Encina, Lope de Rueda, Juan de la Cueva. Y en muchas ocasiones casi tenían que improvisar un decorado, las vestimentas, etc. Era paupérrima la máquina cibernética a la que se refería Barthes en la cita anterior[2]. Pero con la llegada del siglo XVII cambió totalmente la concepción del espectáculo teatral. Con la llega del nuevo siglo algo cambia. Las compañías tienen que ofrecer cierta calidad y se les exige un buen nivel interpretativo; en conclusión en el siglo XVII español el teatro se profesionaliza. Desde que surge la figura del portero el teatro da un giro importantísimo. Una consecuencia de esto es que las compañías elevan sus ingresos y su poder adquisitivo y son capaces de adquirir utillería teatral para mejorar la representación que las antiguas pseudocompañías sólo podían soñar. En lo que en tiempos de Lope de Rueda era impensable para montar una obra de teatro en el siglo XVII se lleva a cabo. Por ejemplo en 1602 Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso Paniagua pagaron dos mil ochocientos tres reales a Diego López de Alcaraz por veinticuatro vestimentas de teatro y solamente(en relación con el gasto de la indumentaria) seiscientos reales por seis comedias[3]. Antonio Granados en 1605 tuvo que alquilar veintidós mulas para llevar a su compañía, trajes incluidos, desde Toledo a Sevilla[4]. Y un ejemplo más para tener una visión de los gastos de las compañías auriseculares en indumentaria teatral, una cita del montante de la deuda de Jerónimo de Velásquez a unos pañeros:

> Cinco mil cuatrocientos reales que valen ciento ochenta y tres mil seiscientos maravedís, los cuales os debo y son por razón y de resto de siete mil seiscientos treinta y tres reales que montaron todas las mercaderías de telas de oro, damascos, tafetanes y otras cosas que de vuestra casa y tienda he sacado y comprado para las Fiestas del Santísimo Sacramento que se ha de hacer este año en esta villa de Madrid como consta por una carta cuenta que me entregasteis en cuarenta y tres partidas escrita en cinco planas de papel en presencia del presente escribano (García 1999: 181)

Como podemos apreciar el presupuesto y gasto de las vestiduras teatrales no siempre fueron equiparables. En el siglo XVII se amplían muchos más pero esta sofisticación no esta vacía de contenido. Se especializa también el tipo de ropas y de complementos y adquieren unas funciones anteriormente no imaginadas. Son contenedores de múltiples funciones e informaciones. Los vestidos y los aderezos de representación fijaban la caracterización general de los personajes e indicaban muchos de los cambios de ambientación de las escenas, aprovechando la economía de general de medios escenográficos (que no de vestuario) que ofrecían los teatros comerciales y los lugares de actuación improvisados en carros y tablados como los que se levantaban en

[2] Barthes 1983: 310
[3] Información sacada de (Ruano de la Haza 1994: 297)
[4] Ibídem.

las fiestas de los pueblos y en casas particulares. Definían con mayor precisión la condición social, el aspecto físico y las circunstancias con que cada personaje aparecía en escena, aportando a la vez un componente visual y estético que podía resultar muy eficaz para captar la atención y el gusto del público. La vestimenta dramática, podemos esquematizar, tenía varias funciones, a saber: epatar al público y seducirlo con sus ricas telas y suntuosos adornos[5], cumpliendo así el tópico barroco de la *admiratio*. Informar al público sobre los parámetros espacio y tiempo del personaje. En proporcionar datos sobre la condición social del personaje. Las distintas indumentarias según que personaje se van codificando hasta lexicalizarse. Así cuando un espectador del siglo XVII veía en las tablas a un actor vestido de tal o cual forma, descodificaba su forma de vestir y esta le prestaba una información a priori que le ayudaba a entender la obra. Decía Jose María Díez Borque: "El traje en el teatro del siglo de oro (sic) es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje" (Ruano de la Haza 1994: 300). Y el propio Ruano de la Haza es más explícito en su afirmación:

> En los tablados de los corrales en el siglo XVII encontramos un larga sucesión de personajes pertenecientes a diferentes oficios y profesiones, cada uno de los cuales estaría diferenciado por su vestimenta particular. (Ruano de la Haza 1994: 79)

Es conveniente que profundicemos un poco más en una de las funciones, antes dadas, del vestuario teatral. Y es que si los hacedores de teatro barroco pretendían algo era, entre otras muchas cosas, sorprender al público, buscar la mayor admiración posible de sus espectadores. La ropa lujosa y colorida era fundamental en este proceso de la *admiratio* teatral en el barroco español. Al pueblo se le ofrecía en el teatro apreciar vestidos que ellos por cuestiones económicas y por leyes nunca podrían lucir.

> El escenario era un mundo aparte, una sublimación de la vida real, dónde si no cabía la realidad social tampoco tenían por qué caber las limitaciones que las leyes imponían a prácticas de la vida cotidiana, como el vestido. Era el mundo mágico del espectáculo que exigía lujosísimos vestidos para que el espectador admitiera, embobado, la realidad que se le presentaba, permitiendo a la comedia cumplir su función tranquilizadora. (Díez Borque 1978 : 199)

Para el espectador de la época que no tenía más diversión que las lecturas de algún romance de ciego o romances tradicionales que sobrevivieron hasta el XVII que solían escuchar porque la mayoría era analfabeta y no sabía leer, el teatro lleno de ropas lujosas y coloridas debía suponerle un entretenimiento mayúsculo. Hay que tener en cuenta que desde el siglo XVI y durante todo el siglo XVII se promulgaron leyes antihedonistas que castigaban la vestimenta ofensiva contra la moralidad. En época de Felipe II fueron muy severos con ello. En premáticas posteriores como la de 1600 y 1611 también se promulgaron leyes contra las vestiduras lujosas pero no se cumplieron de forma tan severa como en el episodio de la Junta de Reformación. Pero hay que recordar que estas leyes no afectaban a la gente de teatro y era sólo en los corrales donde no entraba en vigor las normas de moralidad pública referente al vestido, así el espectáculo podía ser total. "Que no traigan vestidos contra las prematicas del reino, fuera de los teatros y lugar dónde se representaren, que para representar se les permite el andar con ellos" (Varey 1971: 56)

Antes de pasar a consideraciones más particulares de la propia comedia es de recibo hacer un pequeño comentario a la película que nos sirve de ejemplo para el análisis del vestuario. *El perro del hortelano* es una película que dirige en 1995 Pilar

[5] Más adelante haremos un comentario sobre la suntuosidad de la ropa en el siglo XVII y como fue perseguida.

Miró (Madrid 20/4/1940-Madrid 19/10/1997). Pilar Miró fue directora de Radio Televisión Española desde el año 1986 hasta 1989. Y directora de una importante relación de películas. En el guión de *El perro del hortelano* fue ayudada por un antiguo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Rafael Pérez Sierra. El director del vestuario fue Pedro Moreno, que fue galardonado con un Goya de la Academia de cine español. Pedro Moreno también fue galardonado con un Goya por el diseño del vestuario de *Goya en Bourdeos*. Ha trabajado en innumerables películas y en otros campos artísticos. Ha sido responsable del diseño de vestuario del ballet de Sara Baras y actualmente del espectáculo *Concierto de Aranjuez*, que lleva a cabo el ballet nacional. Una película que contó con unos profesionales excepcionales.

Vistas ya algunas consideraciones generales sobre la indumentaria y el teatro en el siglo XVII, entraremos ahora a aplicar todas estas cuestiones generales a la obra lopesca *El perro del hortelano* tanto en su versión dramática como en su versión fílmica. Una de las primeras cosas a analizar en relación a la comedia como a la película es el uso del vestuario como indicador de lugar. En el inicio de la obra leemos en una acotación: "Salen Teodoro con una capa guarnecida de noche y Tristán, vienen huyendo". Seguro que cuando se representó la pieza en el siglo XVII sería de día[6] pero al ver a Teodoro con una capa guarnecida paseando por el tablado del corral, todo el público de esa época descodificó lo que significa el hecho de aparecer con la capa de esa manera y antes de que ningún actor dijera nada ya situaban la acción por la noche. Siendo claro ejemplo de como el vestuario puede darnos ciertas coordenadas temporales. En la película esta circunstancia pasa desapercibida ya que la escena es de noche y realmente el espectador actual no necesita de ningún código textil para situarla de noche. Pero no obstante si que los personajes, Teodoro, sale con una capa guarnecida, siendo fiel la directora a la obra de teatro. Este es un gesto que los espectadores del siglo XX se nos pasa de largo, pero lleno de significado para uno del siglo XVII. También se puede describir una actitud o excepcionalidad en un personaje por su indumentaria. Así, cuando Teodoro quiere viajar a España y aparece en el jardín de la condesa se nombra en una acotación: "Váyanse, y salga Teodoro de camino y Marcela" (Vega 1993: 208). No hacía falta describir las ropas del secretario, el poeta dramático sólo con decir de camino el autor de comedias construía un personaje dispuesto para un viaje y cuando se mostraba en escena, por la configuración de su indumentaria, el público así lo entendía. En la película se le añade al personaje una especie de zurrón y aparece con el sombrero puesto, es la forma de interpretar por parte de guionistas y directora ese "de camino". Lo resuelven de forma sutil pero eficaz, siendo fieles así al texto y aportando más información al espectador de la que el propio texto da. Hay una referencia explícita al vestido de uno de los personajes se dice en un momento determinado

> Salen Furio, Antonelo y Lirano, lacayos, y Tristán, vestido de nuevo.
> Furio: Pagar tenéis el vino en alboroque
> del famoso vestido que os han dado.
> Antonelo: Eso bien sabe el buen Tristán que es justo.
> Tristán: Digo, señores, que de hacerlo gusto.
> Lirano: Bravo salió el vestido. (Vega 1993:179)

El traje nuevo que lleva Tristán se debe a un incremento de ganancias que su amo Teodoro ha tenido a bien de concederle. Y esto es así porque la condesa de Beflor ha aumentado la asignación a su secretario Teodoro. Nos encontramos ante un signo de cierta opulencia económica. El vestido de Tristán es una metáfora de que ganan más

[6] Las comedias solían representarse en lo que ahora llamamos mediodía. Sobre las dos o tres de la tarde.

dinero él y su amo. Lope de Vega semióticamente refleja esta bienaventuranza económica en la adquisición de un vestuario nuevo. Tal hecho un hombre del XVII se percibiría de forma automática y sin embargo como no supone una, la del vestido nuevo de Tristán, conjunción de signos cercanos a nosotros en la película, apenas se nos muestra de forma relevante y no se resalta la excepcionalidad de las telas. Por medio del vestido también se produce el engaño. Cuando Tristán comparece ante el Conde Ludovico se dice en la obra: "Sale Tristán vestido de Armenio con un turbante graciosamente, y Furio con otro"(Vega 1993: 196). Es posible que en el teatro del siglo XVII con la sola puesta de un turbante el público entrara en el juego de la ficción, en el pacto entre escenario y público y se dejara engañar. Tan sólo con llevar ropas de Armenio (y posiblemente sólo el turbante) Ludovico se cree que son orientales de verdad y cree la historia de su hijo perdido. Vemos como a todas las funciones que le hemos atribuido al vestuario teatral aurisecular hay que añadirle la de instrumento para el engaño. Engaño propiciado por la vestimenta que será el desenlace de la trama dramática. En la película está resuelto de otra forma, que tiene su base en la teatral pero está más sofisticada. El disfraz no sólo se reduce al turbante sino que las ropas de los orientales están completas, los personajes son vestidos de forma falsa en su totalidad. Y se añade un elemento que es imposible saber si en el XVII se hizo, y es el de utilizar un acento pseudoárabe para completar la falacia. Pero se participa igual que en la obra de teatro en utilizar la vestimenta como señaladora de la mentira. Hablábamos de cómo el vestido teatral era una etiqueta que en ocasiones marcaba las diferencias sociales entre personajes. Según sea un personaje con nobleza o no, con dinero o no, quedará reflejado en su forma de vestir. En la película esta concepción social a través de la vestimenta queda muy presente. El director de vestuario cuando configura las ropas de los criados adopta unos parámetros distintos que cuando lo hace con las ropas de los personajes nobles. El marqués Ricardo y el conde Federico en pantalla visten unas telas más ricas en puntillas, ribetes, más coloridas y en apariencia de mayor calidad. Igualmente están engalanados por cadenas de oro, anillos, etc. Sin embargo los criados de Diana, incluyendo a Teodoro, sus ropas son menos vistosas, sin tantos pespuntes, ni joyas y con parcos adornos. Es un ejemplo claro de significar con el vestuario la diferencia de clases sociales. Era algo propio del teatro áureo que Pilar Miró y su equipo llevan a su película, siguiendo la costumbre clásica. Así es, que cuando Teodoro es reconocido por su ficticio padre, conde Ludovico, cuando se presenta ya como noble ante Diana, su indumentaria cambia y en su vestimenta se aprecian joyas, puntillas, terciopelos, etc. Para guardar el decoro clásico el diseñador de vestuario de la película viste al personaje aparejado a su nueva condición social. Una de las primeras cosas que le dice Diana a Teodoro cuando conoce públicamente que su enamorada pasa de ser simple secretario a noble es cuando lo manda a vestirse.

> Diana: Confío
> que no ha de haber en el mundo
> tan venturosa mujer.
> vete a vestir. (Vega 1993: 217)

Se trata de una transformación, de una metamorfosis que está indicada visualmente por cambio en el ropaje que viste el personaje. Era algo habitual en el teatro del Siglo de Oro, como ejemplo podemos esgrimir la obra de Tirso *Antona García,* al final de la obra cuando asciende socialmente de clase hay un momento de descripción y ya no viste como una campesina, sus vestiduras son más caras, complejas y lujosas.

No todas las escenas de la película están rodadas en el interior del castillo. Hay una escena que se rueda en una góndola en un paseo del río. No tendría nada de extraño

a no ser porque en la obra de teatro nada se indica de un paseo por ningún río. Es localización inventada por la directora. Pero desde el punto de vista del vestuario está muy bien montada. Al ser una escena exterior la condesa se caracteriza con guantes y una sombrilla de color a juego con su vestido. Son los complementos que los personajes femeninos utilizaban en el teatro aurisecular cuando estaban en una escena de exteriores. Así que la tónica de utilizar parámetros barrocos de teatro para la película no se abandona ni para una escena inventada por la directora.

Y es que si algo podemos concluir de nuestro análisis es que los responsables de la obra de cine tuvieron muy presentes los presupuestos teatrales del Siglo de Oro para configurar todo el vestuario de la película. Incluso en la ambición de hepatar a los espectadores. En las telas de la película destacan los colores vivos, llamativos, la textura de los vestidos era de primera calidad,[7] que no desentonan con el decoro general de la época en la que se reconstruye la acción. Igual que en el siglo XVII Pilar Miró quiso sorprender a su público por medio del vestuario, un vestuario espectacular.

Toda la obra está construida con una sensibilidad y respeto por lo aurisecular muy latente. Desde la métrica, los diálogos, la música y como no el vestuario. Vestimentas que siguen los patrones de actuación del siglo XVII que fue cuando fue escrita la pieza dramática. El vestido tiene casi la misma significación y funciones en la película de finales del siglo XX que en la obra de teatro de principios del siglo XVII. El vestuario de las tablas barrocas al celuloide del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUEVA, Juan de la, 1986, *Exemplar poético,* Sevilla, Alfar.

DELEITO Y PIÑUELA, José, 1954, *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe.

DÍEZ BORQUE, Jose María, 1978, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo, 1999, «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de teatro clásico,* 13-14, pp.165-190.

GUBERN, Roman et al., 1995, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

MADRONAL DURÁN, Abraham, 1999, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del siglo de oro», *Cuadernos de teatro clásico,* 13-14, pp. 229-301.

MOLINA, Tirso de, 1989, *Obras Completas,* ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.

RUANO DE LA HAZA, Jose María et ALLEN, John, 1994, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia.* Madrid, Castalia.

RUFO, Juan, 1972, *Las seiscientas apotegemas,* Madrid, Espasa-Calpe.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan, 1788, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España,* Madrid, Imprenta Real.

VALBUENA PRAT, Ángel, 1943, *La vida española en la edad de oro,* Barcelona, Alberto Martín editores.

VAREY, John, 1971, *Fuentes para la historia del teatro en España,* Londres, Tamesis Book.

VEGA, Lope de, 1993, *El perro del hortelano y el castigo sin venganza,* Madrid, Castalia.

[7] Son telas que se piden a Italia de forma expresa y por encargo.

El teatro del siglo de oro y el cine actual

SOFÍA EIROA RODRÍGUEZ
Universidad de Murcia
Escuela Superior de Arte Dramático

La literatura española del Siglo de Oro no ha resultado de gran interés para nuestros directores y productores[1]. La comparación suele hacerse con lo que sucede en otros países; un caso extremo sería Shakespeare, continuo motivo de adaptaciones cinematográficas de todo tipo tal y como se ha visto a lo largo de este curso.

Si nos remontamos a nuestra E.M. no tenemos noticia de que se haya llevado a cabo ninguna adaptación del *Amadís de Gaula*, algún cuento del Infante d. Juan Manuel o de cualquiera de las muchas novelas sentimentales. Sí hay alguna versión inspirada en el *Poema de Mío Cid*. La versión cinematográfica más conocida que tiene como protagonista al Cid es la de 1961 con Charlton Heston y Sofía Loren de protagonistas, dirigida por Anthony Mann fue rodada en España. Por su parte, Arturo Ruíz-Castillo dirigió en 1974 una adaptación para la televisión.

Pero si hay algo peor que la falta de interés es la búsqueda de la literatura como pretexto para otra cosa. Eso es lo que ocurrió, por ejemplo, con el *Libro de buen amor* en los años del 'destape'[2]. En donde toda la complejidad de la obra se reduce a una acción que cinematográficamente sirvió de soporte al erotismo más burdo. Tomás Aznar dirige *El buen amor* con Patxi Andion, Blanca Estrada y Josita Hernán. El éxito comercial llevó al estreno de *El libro de buen amor II*, dirigida por Jaime Bayarri y protagonizada por Manolo Otero, Sandra Mozarowsky y Esperanza Roy; insiste también esta segunda parte en el componente erótico aprovechando fragmentos del original no utilizados en la primera versión.

El resto del panorama no puede ser más desolador. Únicamente *El Quijote* ha merecido ser filmado fuera de España y sólo *La Celestina* ha sido rodada más de una vez junto con la inmortal obra de Cervantes. Con *La Celestina* vemos que ni siquiera en el caso de las obras maestras de la literatura dramática nos aproximamos ni de lejos al ideal estado de la cuestión shakesperiana.

Entre las diferentes versiones de que tenemos noticia destaca la que en 1969 dirige César Fernández Ardavín, coproducción hispano-alemana de dos horas de duración protagonizada por Elisa Ramírez (Melibea), Julián Mateos (Calisto) y Amelia de la Torre (Celestina) y con la supervisión Literaria de Criado del Val. Hay incluso versiones muy curiosas 1964 el italiano Carlo Lizzani dirige una versión con Raffaella Carrá; aparece también una versión mexicana en 1976... Televisión Española estrenó en 1983 otra versión, dirigida por Juan Guerrero Zamora.

La última de sus adaptaciones es la estrenada en 1996 bajo la dirección de Gerardo Vera. El guión estará firmado por Rafael Azcona. La adaptación se debe al mismo Azcona y Gerardo Vera y los diálogos adicionales al Académico Francisco Rico. El reparto: Penélope Cruz (Melibea), Juan Diego Botto (Calisto), Terele Pávez (Celestina), Maribel Verdú (Areúsa), Candela Peña (Elicia), Nancho Novo (Sempronio), Jordi Mollá (Pármeno), Nathalie Seseña (Lucrecia)...Como vemos, lo conocido de los actores denota el interés suscitado por esta versión.

[1] Investigación realizada gracias a una beca CajaMurcia y al Proyecto de Investigación *Géneros dramáticos en la comedia española. 3. Tirso de Molina* (BFF 2002-04092-C04-01).

[2] Quesada (1986: 21-26).

Pero a partir de *La Celestina* una laguna se cierne sobre el resto de nuestro teatro clásico. Es curioso que la considerada menos representable de nuestras obras dramáticas haya sido la más llevada al cine, mientras que todas las comedias que llenaban de espectadores los corrales han quedado silenciadas.

A lo más que llegó el cine español fue a rodar versiones en prosa de alguno de los grandes dramas de Lope y Calderón. Hubo una versión de *La moza del cántaro* que al estar encarnada en su papel principal por una folklórica quedaba a mucha distancia del original, a pesar del verso. Nuestra industria cinematográfica no se atrevió con el verso ni con la comedia hasta la adaptación de Pilar Miró de *El perro del hortelano*[3], que por lo reciente será recordada por todos ustedes. Con ella no cabe duda de que nos encontramos ante la excepción que confirma la regla.

¿Por qué no se llevan las obras clásicas de nuestro teatro del Siglo de Oro al cine? Y sobre todo. ¿Cuáles son las principales dificultades con las que nos encontramos? La primera que puede plantearse como impedimento es la comprensión de estas obras clásicas por parte del público. Su lenguaje especial, marcadamente barroco y conceptista puede resultar poco comercial e incluso ininteligible por un amplio sector de público poco especializado. Buena parte de los logros de las comedias se basan en la cuidadosa utilización de los recursos lingüísticos por parte de los dramaturgos. Encontramos una magistral caracterización de los personajes basada en el uso que del lenguaje hacen puesto que los conocemos por lo que dicen y también por cómo lo dicen. Los chistes dilogías, equívocos, metáforas, paronomasias, etc. salpican por doquier las piezas dramáticas y pueden agravar su dificultad de comprensión.

Sin embargo, la experiencia de *El perro del hortelano* nos dice lo contrario. Tuve la ocasión de ver esta película en un cine de verano gratuito promovido por la Xunta de Galicia en un pequeño pueblo pesquero de *La costa de la muerte*. El público presente en esa proyección no podía ser menos experto en la materia y aún así permanecieron en silencio durante toda la película y me consta, disfrutaron con ella. En otras latitudes geográficas la villa de Almagro es además un ejemplo vivo de que se puede aficionar al público, a cualquier público, a este tipo de espectáculos.

En cuanto a la versificación, es cierto que resulta extraño al oído que los personajes se comuniquen en verso...durante los primeros minutos. Después nos olvidamos de lo puramente formal a favor del contenido y la peripecia dramática. Más complicada y retórica que la de la mayoría de nuestros dramaturgos resulta la versificación de Shakespeare, problema agravado por las dificultades de la traducción y nadie se queja por ello. Tampoco el complicado alejandrino de *Cyrano de Bergerac* fue obstáculo para los numerosos espectadores de cine que llenaron las salas. La variedad estrófica de nuestro teatro colabora a la mayor claridad.

> Parte principal en el cultivo del verso durante el Siglo de Oro correspondió al teatro. No existió una métrica especial para las obras dramáticas; se utilizaron en la escena las mismas formas usadas en la poesía corriente. Sirvió sin embargo el estímulo de la declamación pública para desarrollar los recursos artísticos del verso y para compenetrar sus efectos con las circunstancias y accidentes del espectáculo, haciendo que los cambios de metros y estrofas desempeñaran un papel complementario en la composición de escenas y personajes y en la variedad y armonía de la obra[4].

Por otro lado, tal y como recuerda Lope en su *Arte Nuevo*, uno de los contenidos más importantes del poeta dramático consiste en que «Acomode los versos con

[3] Pérez Sierra (1996: 107-115). En este mismo curso véase el trabajo de Rafael Sánchez Martínez.
[4] Tomás, (1995:251).

prudencia / a los sujetos de que va tratando»[5] La belleza poética y el efectismo dramático de las formas métricas han de constituir un reto en sí mismas.

«La gente no sabe que existen los guiones, ni que hay personas que los escriben. La gente cree que se hacen solos, conforme el actor recita el diálogo», lo dice un personaje de *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder. A eso aspira cualquier película, cualquier obra de teatro, a sumergirnos de tal manera en lo que nos cuenta que olvidemos por un tiempo nuestra realidad cotidiana, la artificiosidad del hecho mismo de asistir a un espectáculo. Recordemos el gran éxito que tuvo una película como *Pulp Fiction*. Más allá de su violencia, su originalidad radicaba en la recuperación de los diálogos brillantes y ágiles. No busquemos problemas de comunicación en la forma como se cuentan las cosas, contemos cosas aunque sea en versos. No olvidemos además el talento cómico de nuestros dramaturgos cuyos diálogos pueden ser envidiados por el mismísimo Woody Allen.

Hay, por otro lado, una especie de pánico escénico, de miedo al vacío al enfrentase a una pieza teatral de nuestro Siglo de Oro. El cine contiene especificaciones muy concretas sobre el decorado y sobre el diseño o plantilla de movimientos. Frente a un posible montaje de las comedias áureas el director se encontrará con la mayor libertad de acción para abordar la puesta en escena. Nuestros dramaturgos clásicos ofrecen muy pocas indicaciones escénicas ya que la responsabilidad de las acotaciones solía recaer en la figura del autor de comedias. Los textos apenas cuentan con algunas sugerencias que no sean acotaciones o didascalias explícitas. Éstas, normalmente, señalan los apartes y escasas indicaciones sobre vestuario de los personajes, entradas, salidas y algunas breves sugerencias de movimiento de los actores. La palabra se convierte por lo tanto en creadora del espacio, del decorado.

Lo que se ha querido ver como una limitación es en realidad una ventaja de posibilidades infinitas. Al espectador teatral se le exige que deje de buen grado el mundo real para sumergirse en la ficción el tiempo que dure la representación. Igual que al espectador cinematográfico solo que su ejercicio imaginativo ha de ser menor, inmersos como estamos en la cultura de la imagen. La escenografía moderna puede encontrar soluciones muy adecuadas para sugerir al espectador todo lo que el corral sugería a sus contemporáneos. De esta manera conseguiremos mezclarnos con sus personajes, correr su suerte, vivir por dentro las situaciones, palpar casi físicamente los ambientes.

Rafael Alberti escribía «He visto, en el cine, la mar que no es la mar». Es esa la frontera indefinible entre la realidad y la mímesis de lo real. Claro está que teatro y cine tienen una naturaleza y un ritmo diferentes. En la mayoría de las obras áureas se restringe pertinentemente el tiempo representado, aunque la acumulación de enredos y sucesos atenten contra la verosimilitud para los espectadores decimonónicos. Pero el espectador actual tiene una visión mucho más amplia de la realidad, de la ficción espacio temporal. Después de ver *Terminator* o la trilogía de *Regreso al futuro* quién no está dispuesto a hacer un ejercicio imaginativo y adecuar el ritmo narrativo al de la acción.

Se habla mucho últimamente de la desproporción entre el ropaje técnico cada vez más sofisticado y la escasa solidez de argumentos y personajes[6]. La pérdida del concepto del héroe (magnánimo, íntegro) ha empobrecido considerablemente el cine contemporáneo. Perfectamente podemos nutrir la nómina de protagonistas con los personajes de teatro. De esta manera *El caballero de Olmedo* es un héroe al más puro estilo de Robin Hood o William Wallace; si se prefiere a un galán tímido al estilo de

[5] Lope (1971: 305-306).
[6] Véase Basallo (2000).

Hugh Grant ahí tenemos *El vergonzoso en palacio*; un político íntegro alejado de la corrupción puede ser Pedro Crespo, en *El alcalde de Zalamea*. Los ejemplos se pueden multiplicar hasta el infinito.

¿Y qué hay de la mujer como protagonista? Dicen que las protagonistas del cine moderno es raro que encarnen el misterio de la femineidad y la fuerza dramática al tiempo. En el teatro del Siglo de Oro, en numerosas ocasiones, es una mujer la que permanece en el núcleo de la acción y de los conflictos. Su intervención es decisiva en el desarrollo dramático y suele tener un porcentaje de versos muy elevado en número al del resto de los personajes. Nada tendrían que objetar por lo tanto *Thelma y Louise* ante el arrojo de alguna de nuestras heroínas tirsianas, por ejemplo, Violante en *La villana de Vallecas* o Jerónima en *El amor médico.*

Ahora se trata de situar estos magníficos personajes y sus grandes diálogos en el marco de una historia de interés. Argumento posible: Chica conoce chico, se enamora y tienen una historia pero él se marcha a la gran ciudad y apalabra su matrimonio con otra, una chica de buena familia y mucho dinero. Y allá va nuestra protagonista para intentar impedir a toda costa la boda y recuperar al hombre de sus sueños. No, no es el guión de *La boda de mi mejor amigo* sino *Don Gil de las calzas verdes*, escrita según parece hacia 1615 por un fraile mercedario.

Y si el problema está según muchos en que estas historias el público ya sabe que terminan en boda en nuestro teatro prácticamente en un 95% encontramos también bodas desiguales como las de *El perro del hortelano* o *La villana de Getafe* o desenlaces insólitos como en *Lo que son mujeres* de Rojas Zorrilla. Además, también sabe el público que el *Titanic* se hunde con o sin Leonardo di Caprio y aún así va al cine. ¿Dónde está entonces el problema? Bertolt Brecht denominaba despectivamente 'teatro culinario' a aquel que no deja huella y lo comparaba con el estado semi-letárgico que sucede a una comilona. Quizás el cine moderno se ha saturado ya de la cultura del *fast-film* y de producir un cine supeditado a los designios de la moda.

Lejos de modas efímeras encontramos materia dramática para todos. Para representar el conflicto del individuo frente a la sociedad: Segismundo en *La vida es sueño*; la ambigüedad moral *Marta la piadosa*; los celos: *La celosa de sí misma*; la fuerza del amor: *La dama boba*; el crimen: *El castigo sin venganza*; el misterio *la dama duende* o *el galán fantasma.* La locura, la magia, el vacío existencial, la melancolía todo tiene cabida en nuestro teatro del Siglo de Oro y son cosas que nos son comunes. Los temas superan su esfera temporal para universalizarse.

Hay todavía quien puede objetar que el cine es a la vez arte e industria y como tal debe ser rentable. La versión de *La Celestina* de 1969 de la que hablábamos en principio obtuvo el puesto número 18 de las películas de mayor recaudación entre 1965 y 1992[7]. Ignoro las recaudaciones de la última versión de *La Celestina* o la de *El perro del hortelano* pero no creo que estén mal situadas en el porcentaje de inversión frente a beneficios. Tampoco parece que la mayor parte de las obras teatrales a las que estamos haciendo referencia necesiten de grandes inversiones fuera de las partidas dedicadas al vestuario o la ambientación. A estas alturas ya tenemos bastante claro que las grandes películas de la historia del cine no siempre se corresponden con las de mayor inversión en recursos.

Leemos continuamente críticas donde, para alabar una película se nos dice «¡Una película como las de antes!». Lo que equivale a admitir la superioridad del cine clásico, pese a la abundancia de medios técnicos del actual.

[7] Torres (1994: 56).

Las películas, los temas, los personajes, han modelado nuestra época. Desde el arte y la literatura hasta las costumbres, nuestra vida cotidiana, nuestra forma de expresarnos y de relacionarnos. Se dice que ninguna otra manifestación plástica de la historia ha ejercido tanta fascinación sobre el hombre. Ninguna ha sido tan popular. Ninguna ha llegado a tener un alcance tan inesperado. Pero no nos engañemos. El cine es al siglo XX lo que la ópera al XIX o el teatro al Siglo de Oro. Pueden comprobarlo comparando *Cinema Paradiso* con la lectura de *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* de Juan de Zabaleta, costumbrista del XVII; cuyo capítulo sobre el teatro comienza diciendo: «Las comedias son muy parecidas a los sueños. Las representaciones de los sueños las hace la naturaleza quizá por hacer entretenido al ocio del sueño»[8]. En su narración podemos comprobar la fama de la que gozó el espectáculo teatral.

La popularidad de ambos espectáculos: cine y teatro va unida a su potencial narrativo. No creemos enemigos irreconciliables donde no los hay. Si a las obras dramáticas les unimos la fuerza visual que proporciona la gran pantalla podremos encontrar películas que reconcilien al espectador inteligente con la magia de un arte completo.

Es evidente que no todas las grandes obras de teatro del Siglo de Oro pueden ser películas fáciles, aunque no sean, en absoluto herméticas. Nadie se ha atrevido hasta el momento a hacer una película de *La vida es sueño*, por ejemplo; pero cualquiera que haya visto *Matrix* sabrá que a Calderón le hubiera encantado la historia porque efectivamente la esencia «¿Qué es la vida?, una ilusión / ¿Qué es la vida?, un frenesí, / una sombra, una ficción / y el mayor bien es pequeño / que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son» está ahí en versión neo-futurista. Y tampoco podemos decir que sea fácil de entender, o mejor dicho, no son obras que se puedan digerir atropelladamente. Las películas basadas en piezas del Siglo de Oro requerirán algo de sensibilidad y de paciencia. Pero el mínimo esfuerzo se ve pronto compensado por un regalo inesperado. Ofrecen una inagotable riqueza de matices que se van descubriendo cada vez que se vuelven a contemplar. Deparan goce estético, nos reconcilian con nuestra esencia más humana. Por eso los clásicos nunca cansan aunque se vean varias veces, como no cansan las añejas películas del período de esplendor. Por eso exhiben una permanente lozanía frente a la caducidad inexorable de otros filmes coetáneos. En cuanto a la mayor o menor verosimilitud de algunos lances teatrales; todo el cine exige capacidad de asombro y conservar cierta dosis de ingenuidad. Quién no recuerda a Mia Farrow en *La rosa púrpura de El Cairo* como espectadora ideal

El último de los impedimentos que se me ocurren para no llevar al cine algunas de las mejores obras dramáticas de nuestro Siglo de Oro es la extensión de algunas de ellas. Nada que no pueda solucionar una buena adaptación o algún oportuno recorte de versos. Se es fiel al texto si se mantiene el sentido del mismo, su coherencia y vitalidad expresivas. Aunque para intentar aproximar el texto al público a que va dirigido se introduzcan en él las enmiendas pertinentes entran dentro de lo necesario para que pueda ser comprendido en el momento histórico de su recepción. No es ningún crimen. Hay que ser respetuosos con los clásicos pero no sacralizarlos y preservarlos en una urna hermética que impida su disfrute. No hay tantos miramientos en las adaptaciones novelísticas. Cuánta gente se ha leído *Guerra y paz* frente a los millones de personas que habrán visto la película.

Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían primordialmente para ser representadas. Cualquier obra, sólo en el ámbito del espectáculo alcanza su verdadero

[8] Zabaleta (1983: 307-308).

sentido e identidad. Un hecho obvio que conviene recordar puesto que hoy en día el consumo del teatro áureo pertenece más al espacio de la lectura que al del espectáculo.

El teatro es un espectáculo vivo que como tal no puede dormir en nuestras bibliotecas. Leemos en *Filosofía antigua poética* de Pinciano: «tengo yo en mi casa un libro de comedias muy buenas, y nunca me acuerdo dél, mas en viendo los rótulos de Cisneros y Gálvez, me pierdo por los oír, y mientras estoy en el teatro ni el invierno me enfría ni el estío me da calor»[9].

Mucho hemos avanzado en la situación de la escena española actual. En nuestros días, nombres como Lope, Tirso o Calderón son un reclamo para el público más heterogéneo y avalan el prestigio cultural de cualquier obra representada. ¿Por qué no en el cine? Que vaya el gran público a ver las obras del Siglo de Oro, que las descubran, aunque sea con banda sonora de 'Operación Triunfo'.

En el mar sin orillas de Internet, en la era de los experimentos genéticos no sabemos adónde nos llevará la ficción pero sí sabemos dónde nos puede llevar si exploramos el tesoro artístico de un período que no se llama 'Siglo de Oro' por capricho personal, sino porque brilló artísticamente como ningún otro. Alejemos esos viejos complejos provincianos que nos hacen admirar a Shakespeare y olvidar a Cervantes, Lope, Tirso o Calderón. Esperamos, con todo esto, ver pronto buenas adaptaciones cinematográficas. Que *El perro del hortelano* sea un punto de partida no un caso aislado. Y mientras tanto, vayan al teatro, que algo queda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASALLO, Alfonso, 2000, *2001: La odisea del cine*, Madrid, Espasa.

PÉREZ SIERRA, Rafael, 1996, «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*», Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1995,* Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 107-115.

PINCIANO, A. López, 1953, *Filosofía antigua poética*, Madrid, CSIC (vol. I), [ed. A. Carballo Picazo].

QUESADA, Luis, 1986, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.

TOMÁS NAVARRO, Tomás, 1995, *Métrica española*, Barcelona, Labor.

TORRES, Augusto M., 1994, *Diccionario del cine español*, Madrid, Espasa-Calpe.

VEGA, F. Lope de, *El Arte Nuevo de hacer comedia en este tiempo*, Madrid, CSIC [ed. Juana de José Prades].

ZABALETA, Juan de, 1983, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, Castalia [ed. Cristóbal Cuevas].

<< Anterior Siguiente >>

[9] Pinciano (1953: 244).

La letra en el cine.
De Shakespeare a Welles

MERCEDES MIGUEL BORRÁS
Centro Universitario Francisco de Vitoria

La calle sin lengua se retuerce, no tiene con qué gritar y hablar.
V. Maiakovski [1]

La literatura nació el día que un chico llegó gritando
¡el lobo, el lobo! Sin que nadie lo persiguiera.
V. Nabokov [2]

El 17 de noviembre de 1908 los hermanos Laffite, desde su productora Film d'Art, presentaron en la sala Charras a la sociedad francesa *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, Le Bargy y André Calmettes), basado en un libreto de Henry Lavedon e interpretado por actores de la Comedie Française. Querían acercar el cine a la burguesía y para ello regresaron al escenario teatral (la cámara, situada en el patio de butacas, se limitaba a reproducir aquello que se estaba representando), sin darse cuenta de que volver al estatismo de los pioneros suponía un retroceso en los avances de la narrativa cinematográfica.[3] Es precisamente el espacio escénico, parámetro del que participan tanto el teatro como el cine, lo que diferencia ambos discursos.

No casualmente algunos de los grandes cineastas de nuestro tiempo han sido también directores teatrales. Orson Welles, sujeto y objeto de estas palabras, formado en las artes escénicas, fue un gran conocedor de William Shakespeare. Su cine está condicionado por el teatro (fundamentalmente el isabelino), base de su cultura y sensibilidad[4]. Sin olvidar a Laurence Olivier que trasladó a la pantalla sus celebérrimas representaciones teatrales (*Enrique V*, 1944; *Hamlet*, 1948; *Ricardo III*, 1957) del maestro de Stratford-On Avon.

Quizás fue Louis Malle quien en *Vanya en la calle 42* (*Vanya on 42nd Street*, 1994), filme que puso fin a su carrera, desveló algunas de las intrincadas y apasionantes relaciones entre el cine y el teatro. La acción se situaba en un escenario teatral, hablaba

[1] (Fernández Santos, 1974)

[2] (Nabokov, 1997)

[3] El cine, que iba desvelando sus inabarcables posibilidades expresivas, era despreciado por gran parte de los intelectuales que seguían considerándolo un espectáculo destinado a las ferias y music-halls. En 1914, Riccioto Canudo, escritor y crítico italiano establecido en París, otorgaba al cine la categoría de Séptimo Arte. A partir de entonces fue considerado objeto de estudio por los teóricos franceses (el estudio y reflexión sobre el cine son una constante en la historia de este país), dándole carta de naturaleza a este nuevo lenguaje que poseía una imparable fuerza expresiva. Canudo fundó en 1920 el Club de Amigos del Séptimo Arte. Años después con la *Politique des Auteurs* (1951), promovida a través de la revista *Cahiers du Cinéma*, rechazaban el cine que se estaba haciendo en su país, al que consideraban teatro filmado. Miguel Borrás 2001: 22 (volumen 1), 7 (volumen 2)

[4] En 1937 Welles fundó, junto a John Houseman, el Mercury Theatre. Fue una etapa decisiva en su carrera poniendo en escena grandes obras de Shakespeare: *Julio César* (1937), drama que representó sin decorados ni vestuario, y *Cinco reyes* (1939), basada en *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Enrique V, Enrique VI* y *Ricardo III*. El grupo de actores de la compañía siguió colaborando con Welles en su prestigiosa carrera como director de cine: Joseph Cotten, Georges Colouris, Agnès Morehead, Everett Sloane, Paul Stewart y Ray Collins, entre otros.

de los actores y sus problemas para expresar un texto basado en la obra de Chejov *Tío Vanya*. Pero, y eso es lo reseñable, era cine en su estado más puro.

> Las diferencias en las estructuras estéticas hacen todavía más delicada la búsqueda de las equivalencias y requieren por tanto mucha más imaginación y capacidad de invención por parte del cineasta que quiere realmente obtener una semejanza.... La buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituir lo esencial de la letra y del espíritu.[5]
>
> A. Bazin

Para el teórico Edgar Morin[6], el cine ha sintetizado las estructuras del teatro y la novela, es decir, la ficción dramática teatral y el relato literario. ¿En qué medida es su deudor? ¿Qué parte de literatura hay en *Lo que el viento se llevó*? ¿Qué mecanismos intervienen en el proceso de adaptación? ¿Es posible la fidelidad al original?

Profundizar en estas cuestiones es el cometido fundamental de *La letra en el cine (de Shakespeare a Welles*), cuyo contenido, organizado en dos partes, trata de aportar luz en las complejas relaciones entre cine y literatura, fuentes narrativas de las que manan inagotables relatos.

Primera parte: Cine, teatro y novela como hechos narrativos; los rasgos comunes y específicos de cada medio; indagando en los mecanismos que intervienen en el proceso de la adaptación.

Segunda parte: Establecidos estos principios básicos y con el propósito de descorrer el velo que dificulta el entendimiento entre estos discursos narrativos, detendremos nuestra atención en *Campanadas a medianoche* (Chimes at Midnight) adaptación de *Ricardo II*, *Enrique IV* (I y II parte), *Enrique V* y *Las alegres comadres de Windsor*, realizada por Orson Welles en 1966, basándose en Falstaff, personaje cuya sombra poética sobrevuela estas obras de William Shakespeare.

1. CINE Y LITERATURA COMO HECHOS NARRATIVOS

Llamamos narración al proceso de contar una historia por medio del lenguaje oral, escrito e icónico. Cine, teatro y novela son instancias narrativas y su propósito fundamental es contar historias. Abordan la ficción por medio de una trama narrativa organizada en actos, capítulos o secuencias; amén de focalizar la atención a través de un narrador y personajes que trasladan al lector-espectador a un espacio y tiempo imaginarios.

1.1. *Las voces narrativas*

El relato es el resultado de la manipulación de la historia; no se encuentra en la sucesión natural de las acciones, sino en la lógica en la cual son expuestas. Las diferentes voces que organizan el relato son parte fundamental en el discurso de ficción. Es la estrategia de la que se sirve el autor para conducir al lector-espectador a través de la trama narrativa. ¿Quién habla? ¿Quién cuenta? ¿Quién se haya implicado en lo contado?

En teatro el autor da la palabra a los personajes (el diálogo es parte fundamental de su discurso); en novela y cine, en cambio se disfraza a través de las distintas voces. Es en el modo de organizar el espacio de representación donde podemos encontrar lo específico de cada medio, su propia sustancia de expresión.

El escenario teatral coincide con el espacio de ficción, las escenas se van yuxtaponiendo y el espectador accede a los acontecimientos desde un único punto de vista, el del patio de butacas. Es en la manipulación de ese espacio sugerido en novela,

[5] (Bazin, 1990: 116). En esta idea se inspira nuestro título *La letra en el cine*.
[6] (Morin, 1972)

representado en cine, donde éstos construyen el discurso de ficción. Mediante el cambio de escala en la observación y la articulación de los diferentes puntos de vista, el lector-espectador está siempre en el lugar ideal para acceder a los acontecimientos; ubicuidad que es alcanzada plenamente por el cine. El autor da la palabra al narrador en la novela y éste a los personajes. En cine intervienen: la acción de un narrador implícito que define su posición con respecto a la narración con sus juicios; y la acción imaginaria ocasionada por el emplazamiento que se le da al espectador y a los personajes[7].

1.2. *Simbiosis estructural*

Pero, ya lo hemos señalado, son artes narrativas y es su carácter ficcional -desarrollo de la trama, construcción de personajes y la acción- lo que ha hecho que el cine haya estado siempre muy próximo al teatro y la novela.

Cuando en 1908 -el mismo año que los hermanos Laffite regresaban al escenario teatral con su Film D'Art- David W. Griffith presentaba *After Many Years* a los ejecutivos de la Biograph (estudios para los que trabajaba), éstos la tacharon de ininteligible ¿Cómo iba a entender el espectador una historia narrada mediante acciones paralelas? La respuesta del director fue esclarecedora aludiendo que su modo de narrar era igual que el de Charles Dickens, sólo que éste escribía con palabras y él lo hacía mediante imágenes. Unos años después con *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915) Griffith sería considerado el precursor del cine Clásico americano.[8] Sus estructuras narrativas siguen vigentes más que nunca en la actualidad. Sólo tenemos que acercarnos a Steven Spielberg, cuyas películas se encuentran entre las más taquilleras de la historia del cine.

Durante su apogeo, el cine Clásico de Hollywood se abasteció de prestigiosos escritores que, contratados a sueldo, aparcaban su inestable y en algunos casos precaria situación para vivir cómodamente bajo la sombra de los grandes estudios.[8] Las técnicas narrativas literarias, la estructura dramática y la puesta en escena teatral forman parte del discurso cinematográfico (más adelante veremos cuánto debe Welles a Shakespeare). Pero también el influjo del cine se ha dejado sentir en el teatro y la novela, aportando una nueva mirada[9]. El Expresionismo alemán participó al mismo tiempo del teatro y el cine (además de la pintura), utilizando escenarios e iluminación para materializar un mundo interior, inquietante y opresivo, a través de las formas. Caso

---

[7] Un filme combina diferentes tipos de planos, subjetivos, semisubjetivos y objetivos. El montaje es el encargado de articular los puntos de vista ópticos y establecer la temporalidad en la narración. Dar a ver supone: a) Identificarnos con el que mira, ponernos en su lugar; estrategia de identificación. b) Identificarnos con lo mirado antes que con el personaje desde cuyo locus se observa la escena. c) Abrir una escisión entre el que mira y lo mirado.

[8] La escritura Clásica se caracterizó por la transparencia narrativa: los acontecimientos parecen relatarse solos. Se disimula sus artificios recurriendo a técnicas que hacen invisible el cambio de plano y se dirige la mirada del espectador. La cámara está siempre en el lugar adecuado. El cine Clásico tuvo su apogeo entre 1930-1950 en el seno de los grandes estudios de Hollywood. *Lo que el viento se llevó* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939) es un ejemplo representativo, "*supuso la culminación del cine Clásico: en sus aspectos formales, lenguaje totalmente transparente y estructura de melodrama que participa de la tradición literaria naturalista; en cuanto al sistema de producción, un control absoluto, rodaje en estudio y grandes estrellas con las que el espectador se identificaba...*". Con las productoras independientes a finales de los años cincuenta, y el apogeo del cine europeo, comenzó el declive del cine clásico. Miguel Borrás 2001: 34-90 (volumen 1), opus citado.

[8] Este tránsito es habitual en nuestros días y en cualquier ámbito internacional. Citemos como ejemplo al cubano Senel Paz que, tras adaptar con gran éxito *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío, 1993), basándose en su cuento *El bosque, el lobo y el hombre nuevo,* ha dirigido sus pasos hacia la escritura cinematográfica.

[9] Un arte tan joven como el cine -si lo situamos junto sus mayores, teatro, novela y pintura- no podía dejar de lado la intertextualidad, fenómeno tan presente en nuestros días.

similar ocurrió con la novela y el cine Negro, género que durante los años cuarenta logró la mejor simbiosis entre la novela y el cine que se ha dado nunca[10].

A finales de los años cincuenta hubo un intento de los novelistas por emular al cine; algunas formas de estructurar la acción en el relato fílmico se convirtieron en referentes para la narración literaria (la omisión de conjunciones, indicadores anafóricos, indicadores temporales que remiten a las técnicas del montaje cinematográfico, el empleo de frases cortas y diálogos rápidos, etc.). La obra de escritores como John Dos Passos, Dashiell Hammett, Ignacio Aldecoa, o Juan Marsé, no se entendería sin la existencia del discurso cinematográfico. Sirva como ejemplo Javier Marías que homenajeaba al cine en su primera novela, *Los dominios del lobo*, una narración, según palabras del autor, «*más cinematográfica que literaria*». [11]

La carrera del cineasta Gonzalo Suárez es el caso perfecto de la incursión de *la letra en el cine*. En su dilatada trayectoria artística, Suárez ha simultaneado con similar acierto ambos discursos (además de sus películas, cuenta con varias novelas y cuentos). Para el cineasta no hay diferencia entre ambos lenguajes. «Cuando me preguntan qué porcentaje de literatura hay en mi cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la pulsión desesperada de llamar a mi contable. Sólo él, o Dios, lo sabe.»[12] La simbiosis parece incuestionable: el cine ha sintetizado las estructuras del teatro y la novela, y éstas se nutren de las técnicas narrativas cinematográficas.

Paralelamente, el guión -obra escrita que, por supuesto, más tiene que ver con el libreto teatral y la novela - se constituye en una narración independiente. Durante la presentación en el Filmoteca Nacional del libro *Guionistas en el cine español*[13], el cineasta José Luis Borau se preguntaba la razón por la cual los autores teatrales son considerados escritores y en cambio los guionistas no. El cine es llevado a la pantalla gracias a un texto escrito. Un guión es una propuesta en imágenes, la preparación literaria del rodaje, y el guionista es ante todo un escritor; sus textos, al igual que los libretos de una obra teatral, pueden ser leídos con independencia de su traslación a la pantalla grande.[14] El progresivo aumento de editoriales que publican guiones [15] corrobora el interés por este -podríamos denominarlo si se nos permite el atrevimiento-

---

[10] Conviene señalar que la puesta en escena del cine Negro estuvo marcada por el Expresionismo alemán. Algunos de los prestigiosos directores que destacaron en este género se habían formado bajo su tutela; el caso más prominente sería el de Fritz Lang, que durante el Expresionismo alemán rodó filmes tan reseñables como *Metrópolis* (1926), y tras emigrar a Estados Unidos realizó grandes películas del género Negro como *La mujer del cuadro* (The Woman in the Window, 1944).

[11] Un hecho que se está dando cada vez con más frecuencia es que algunas películas que han sido éxitos de taquilla se adaptan al teatro: *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1997), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Cuando Harry encontró a Sally* (*When Harry Met Sally*; Rob Reiner, 1989). O se convierten en novelas: ya en 1968 el escritor Arthur Clarke tras escribir el guión de *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*) junto con su director, Stanley Kubrick, transformó la película al formato de novela. Más recientemente, el éxito de *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) llevó a novelizar el guión de S. Beaufoy. Caso interesante es el de las últimas novelas sobre el agente James Bond (*GoldenEye* y *El mañana nunca muere*), que ya no están escritas por Ian Fleming, el creador del personaje, sino que son adaptaciones hechas a partir de su estreno cinematográfico.

[12] (Suárez, 1995: 82).

[13] (Riambau; Torreiro 1998).

[14] El escritor escribe aquello que inventa, el guionista lo describe. Todos los elementos que intervienen en la narración cinematográfica hablan sobre el tema y éste se comunica a través de imágenes. La locomotora en *Deseos humanos* (Human Desire; Fritz Lang, 1954), las balas que esconde John Buck (Harryson Ford) en un tarro de harina en *Único testigo* (Witness; Peter Weir, 1985), la niña de rojo en *La lista de Schindler* (Schindler's List; Steven Spielberg, 1993)**;** los chicos de *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), sentados en una pasarela de la M 30.

[15] *Cuadernos Ínfimos* (Tusquets); *Panorama de narrativas* (Anagrama); *Tal Cual* (Alma Plot); *Academia de las Artes y Ciencias de España* y *8 1/2 Libros de cine*.

género literario.[16] «No existe una diferencia profunda entre escribir poesía y escribir guiones, ambas conducen a lo mismo: la creación de imágenes», señala el legendario guionista Tonino Guerra.[17]

1.3. *El problema de la adaptación*

> *Lo que me gusta de un relato no es su contenido ni su estructura sino las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura*. R. Barthes [18]

¿Es posible la fidelidad en las adaptaciones? ¿Cuales son sus mecanismos? Nos preguntábamos al iniciar este recorrido.

Hace ya más de un siglo que el cine vio la luz por primera vez en un café de París.[19] De los infinitos relatos que desde entonces han ido poblando el universo cinematográfico una inmensa proporción tiene como soporte argumental una obra literaria. Desde sus orígenes el cine ha mantenido estrechas relaciones con el teatro y la novela apoyándose en ellas como fuente de inspiración argumental.[20] Pero, por

---

[16] El escritor John Irving (del que ya se había adaptado *El mundo según Garp*, The World According to Garp; George Roy Hill, 1982) obtuvo el Oscar al Mejor Guión por *Las normas de la casa de la sidra* (Cider House Rules; Lasse Hallström, 1999) que adaptó de su novela *Príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra*. Tras el éxito del filme, se publicó el guión y se han hecho nuevas ediciones de la novela en cuya portada aparecen los protagonistas de la película. El guión de Víctor Erice *La promesa de Shanghai*, adaptación de la novela *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé, ha obtenido, tras su publicación, el Premio a la Mejor Labor Literaria 2001 del Círculo de Escritores Cinematográficos, pero nunca verá la luz en las pantallas cinematográficas. Tras diversos problemas con el productor, Erice fue excluido del proyecto. El director Fernando Trueba ha sido el encargado de la escritura de un nuevo guión y la realización del filme.

[17] Declaraciones al diario El País (12-1-02) con motivo de la presentación de su libro *Poesía completa* (Universidad Popular José Hierro, San Sebastián de los Reyes). Tonino Guerra fue guionista de las grandes películas de Federico Fellini (*Amarcord*, 1973), Michelangelo Antonioni (*Crónica de un amor*; Cronaca de un amore, 1950, y *Más allá de las nubes*; Al di là delle nuvole, 1996); o de Theo Angelopoulos (*La mirada de Ulises*; Le regard d'Ulysse, 1994).

[18] (Barthes 1980)

[19] El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière hacían la primera proyección pública en el café Royal de París con *La llegada del tren a la estación de la Ciotal* (L'arrivée d'un train en gare) y *La salida de los obreros de la fábrica* (La sortie d'usine).

[20] De los innumerables éxitos de público y crítica que refrendan esta relación podemos enumerar: *La loba* (The Litle Foxes, 1941), obra teatral de Lilian Hellman llevada al cine por William Wyler; *Boudu sauve des eaux* (Jean Renoir, 1932) pieza teatral de René Fauchois; la comedia americana clásica que adaptó muchas obras Broadway, por citar algunas hablaremos de *Luna nueva* (His Girl Friday; Howard Hawks, 1940) de la obra de Ben Hetch y Charles McArthur, grandes guionistas, y *El hombre que vino a cenar* (The Man Who Came to Dinner; William Keighley, 1941) basada en la pieza de George S. Kaufman y Moss Hart; *Drácula* , clásico del género fantástico de Bram Stoker llevado al cine en 1931 por James Whale (de las múltiples versiones que se han llevado al cine de esta novela también merecen atención: *Dracula* (Terence Fisher, 1958) y *Dracula de Bram Stoker* (Francis F. Coppola, 1992); *Lolita*, célebre novela del escritor ruso Vladimir Nabokov, adaptada en 1962 por Stanley Kubrick (y posteriormente con menor fortuna por Adrian Lyne, 1995); *Tristana*, cumbre realista de Benito Pérez Galdós, que llegó a las pantallas en 1970 orquestada bajo la maestría de Luis Buñuel; más recientemente *Memorias de África* (Out of Africa; Sidney Pollack, 1986), basado en *Lejos de África* de Isak Dinesen; *Sentido y sensibilidad* (Sense and Sensibility; Ang Lee, 1996), adaptación de la novela homónima de Jane Austen cuyo guión, escrito por la actriz Emma Thompson, consiguió el Oscar al Mejor Guión Adaptado, 1995. En nuestro país no hace falta más que echar una mirada al palmarés de los anhelados premios Goya en sus quince años de andadura, y comprobar que muchas de las películas ganadoras han tenido como soporte argumental un texto literario: ya sea novela, *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Florez; cuento, *La lengua de las mariposas*, basado en tres relatos de Manuel Rivas (*La lengua de las mariposas*, *Carmiña* y *Un saxo en la niebla*), ambas películas dirigidas por José Luis Cuerda y escritas por Rafael

paradójico que parezca, este arte relativamente joven, siempre ha soportado el peso de unas relaciones difíciles y conflictivas con las consagradas artes escénicas y literarias, debido fundamentalmente a las transformaciones sustanciales que conlleva el cambio de registro.

Existen diferencias que separan los aspectos narrativos y escenográficos en literatura y cine, ya lo hemos señalado. El problema fundamental en la transposición del lenguaje -y de lenguajes artísticos se trata[21]- es que se altera la sustancia o materia de expresión, como tan certeramente apuntó Ferdinand de Saussure,[22] es decir, la naturaleza del significante.

«El drama de la adaptación -señala André Bazin- es el de la vulgarización, traicionar el espíritu de la obra».[23] Aquellos filmes que pretenden ser totalmente fieles pueden presentar graves carencias por la dificultad que entraña la transposición de un discurso a otro. La traslación literal no es posible. Para el cineasta y teórico Sergei M. Eisenstein, la adaptación es una elaboración crítica del texto.[24]

Sólo podremos establecer un estudio comparativo entre estas materias, que tantas influencias guardan entre sí, fijando nuestra atención más que en lo que cuenta (la historia), en la forma que elige el autor para contarlo (el discurso). Es decir, estudiándolas como textos artísticos. «En el texto artístico todo actúa como significante, es irreductible [...] Es ese espacio construido en el lenguaje pero que no puede ser atrapado por él».[37]

No encontraremos la belleza en el hilo argumental, pues no se trata de reproducir, sino de buscar en las relaciones existentes entre los elementos que componen el discurso. Es en su interrelación donde se construye el universo semántico; ya sea en la organización del espacio, las categorías narrativas (trama narrativa, personajes ...), como en las relaciones que se establecen entre el autor-personajes-espectador. Es decir penetrando en el universo simbólico del artista. La puesta en escena es la encargada de realizar esta transcodificación.

«La puesta en escena -nos dice Tarnoswky- es la organización de la representación, la instancia verdaderamente cinematográfica del filme y de los problemas que plantea su elaboración».[38]

2. *CAMPANADAS A MEDIANOCHE*

No podríamos entender la grandeza de Orson Welles sin hacer referencia a su pasión teatral.«Su teatralidad desborda la escena e invade la vida».[39] De su herencia shakespeariana, Welles, en su corta pero esencial filmografía, creó personajes tan celebrados como el ambicioso Kane (*Ciudadano Kane*; Citizen Kane, 1939), y sobre todo el teniente corrupto Quinlan (*Sed de mal*; Touch of Evil, 1957), que tiene mucho

---

Azcona en 1987 y 1999, respectivamente; o teatro, *El perro del hortelano* (escrita y dirigida por Pilar Miró, 1997), según la obra de Lope de Vega.

[21] El arte es un hecho del lenguaje -sistema organizado de signos con una estructura determinada que permite la comunicación- pero se trata de un discurso no marcado, totalmente volcado a su dimensión artística. Una información ampliamente documentada sobre el tema la podemos encontrar en: González Requena 1983

[22] (Saussure, 1973)

[23] (Bazin, 1990:113, opus citado)

[24] (Eisenstein, 1990)

[37] (Miguel Borrás, 1997: 28)

[38] (Tarnowsky, 1978: 59).

[39] Cuando en 1937 el gobierno estadounidense prohibió su montaje *The Cradle Will Rock* (ópera satírica sobre la política americana), la compañía improvisó la obra en la puerta del teatro.
(Bazin, 1973: 31).

en común con Falstaff (ambos interpretados por el propio Welles), siendo su lado oscuro. Como si aquel jovial y orondo sir John Falstaff no hubiera muerto tras la pena de saberse traicionado, y condujera sus carnes por los senderos negros del thriller, refugiándose en la gramola de una adorada Tanya (Marlene Dietritch) que le recuerda aquellos días de vino y rosas en los que fue feliz. La caída y posterior muerte de Quinlan en las aguas de un cenagoso río tiene un cariz dramático propio del talento de Shakespeare. Es totalmente lógico pues, que en *Campanadas a medianoche* -singular transposición del personaje de Falstaff (basado en *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Enrique V* y *Las alegres comadres de Windsor*)[40] Welles captara el espíritu de su maestro. La belleza que Orson Welles extrae de los textos de Shakespeare no se encuentra en la fidelidad al original, sino en cómo, a través de las interrelaciones existentes entre los diferentes parámetros que conforman el discurso, logra penetrar en el universo simbólico del autor.

> Tanto en cine como en literatura la formalización del plano simbólico forma parte de un campo de operaciones textuales que se traducen en la narración. Un buen entendimiento de dicho campo, estaría en la base de toda adaptación mínimamente rigurosa.[41]
>
> J. M. Company

Es conocida la meticulosa elaboración con la que Shakespeare dibujaba a sus personajes y que dio lugar a un teatro de caracteres, psicológico, complejo, emotivo. Falstaff (personaje clave en sus primeras obras)[42] es un ingenioso aristócrata, para quien el honor es «un escudo funerario», que se confiesa cobarde por instinto y rechaza los disgustos porque «hinchan al hombre como una vejiga» y, a pesar de sus años, es amante de la noche, la bohemia y lo que connota: exaltación de los sentidos, el amor y las pasiones, pero también del sosiego. Compañero de aventuras del príncipe Hal (futuro Enrique V), es bueno, optimista, entrañable, generoso y, además, tiene un acusado sentido del humor y melancolía. Falstaff encuentra en la juventud de sus compañeros el sentido de su irónica sabiduría. «Falstaff -señaló Welles- fue el mejor papel escrito por Shakespeare. Es un personaje tan grandioso como Don Quijote; si Shakespeare no hubiera escrito otro personaje le bastaría para ser inmortal».[43]

> Lo mismo que la pintura manierista -dice Arnold Hauser- no tiene una composición unitaria, desintegrándose en partes, escenas, grupos y figuras más o menos independientes, así también una obra literaria manierista se compone de imágenes que, en cierto sentido, pueden ser gozadas cada una de por sí. La acumulación de símiles y metáforas, concetti, antítesis, juegos de palabras y agudezas de toda especie responden a la contigüidad más o

---

[40] Antes de ser llevado al cine, el guión tuvo una versión teatral siendo estrenada en Belfast (Grand Opera House, 13-2-60), con Orson Welles y Keith Baxter como protagonistas (personajes que interpretarían en el filme). Poco después se representó en Dublín. No era la primera vez que Welles, profundo conocedor de Shakespeare, emprendía un proyecto similar. En 1939 representó en teatro *Cinco reyes*, síntesis como dijimos anteriormente (ver nota 4) *de Ricardo II, Ricardo III*, *Enrique IV* y *Enrique V*. El personaje de Falstaff tuvo su referente en la ópera homónima de Giussepe Verdi (1893), obra maestra de la ópera cómica, con un libreto de Arrigo Boito.

[41] (Company, 1987)

[42] Shakespeare tomó los hechos del reinado de Enrique IV y Enrique V de *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1587), de Raphael Holinshed; y *Cronicles of England* (1580) y *Annals of England* (1582), de John Stow. Las referencias a sir John Falstaff se deben a *The Famous Victories of Henry the Fifth*, donde aparece un personaje llamado sir John Oldcastle que fue quemado como hereje durante el reinado de Enrique V. Datos recogidos de la excelente Introducción de Angel Luis Pujante a *Enrique IV* (partes I y II)
(Pujante, 2000).

[43] (Cobos; Pruneda; Rubio, 1999: 116)

> menos arbitraria de los aspectos insólitos y sorprendentes, de las actitudes y los movimientos rebuscados, de los gestos extraños y forzados que muestran las figuras de una pintura manierista [...].[44]

Y de *Campanadas a medianoche* añadimos desde esta mesa. Pues es el manierismo formal de Shakespeare lo que tan certeramente ha sabido trasladar a la pantalla la maestría de Welles.

Campanadas a medianoche es la historia de una traición. Tema que ocupa todo el filme y que supone (tomando prestado el título de la novela de Gabriel García Márquez) la *crónica de una muerte anunciada*. Una serie de indicios que anuncian sentidos todavía por venir van siendo apuntados ya desde su inicio y envuelven a esta historia, pese a su tono cómico, de un carácter sombrío.

El cineasta conserva la 'teatralidad del drama', respetando su estructura narrativa (el arco dramático está construido sobre *Enrique IV* -1ª y 2ª parte-), y, ahí es donde se encuentra su hallazgo, pues convierte el espacio escénico en puesta en escena cinematográfica, en la que se imbrican a la perfección esos juegos de palabras y agudezas estilísticas de Shakespeare a las que aludíamos más arriba.

Tomamos *Enrique IV*[45] deteniendo nuestra atención en un fragmento (Acto I. Escena 2ª) para estudiar el tratamiento dado a las situaciones dramáticas y cómo son resueltas en su adaptación cinematográfica.

Enrique IV narra las andanzas del joven príncipe Hal y las intrigas políticas en el seno de una corona de la que él es su heredero.

Enrique IV. 1ª parte (Acto I. Escena 2ª):

Shakespeare quiso hacer notar ya desde el principio de la obra la dualidad del Príncipe. Dos monólogos al principio (Falstaff) y al final (Príncipe) de la escena, confieren al personaje un carácter un tanto maquiavélico.[46]

La acción se desarrolla en la taberna donde, ajenos a los problemas de estado, Falstaff, el Príncipe y su ayuda de cámara Poins, se divierten. La escena esta organizada en tres partes:

- Presentación: El Príncipe recrimina con bromas a Falstaff por su vida disipada. Éste le responde con un breve monólogo.
- Nudo: Poins propone a sus amigos asaltar la diligencia. Inmediatamente descubrimos que es una treta pensada por Poins para divertirse junto al Príncipe Hal a costa de Falstaff.
- Desenlace: Antes de partir el Príncipe desvela sus anhelos a sus amigos (monólogo).

Campanadas a medianoche (Secuencia 2, final):

«El teatro y fundamentalmente el de Shakespeare se oye -señala Welles-, en el cine hay que mostrar el drama».[47]

Welles, acorde con el espíritu de Shakespeare, muestra la separación entre dos mundos unidos por el lazo de la amistad, tema que recorre el filme. Con este propósito sitúa el monólogo de Falstaff junto al del Príncipe en el clímax final de la escena y

---

[44] (Hauser, 1974: 19-20)

[45] Seguimos la versión castellana *Enrique IV" (Partes I y II).* (Pujante 2000, Opus citado).

[46] Lo mismo que sus contemporáneos, Shakespeare estuvo influido por *El Príncipe* de Maquiavelo, creando personajes con doble moral, intrigantes, traidores..., pero la grandeza de este artista sublimó los estereotipos inyectándoles la duda.

[47] (Cobos; Pruneda; Rubio: Opus citado).

descompone la situación (el drama) en cuatro planos, que en su segmentación (mediante el punto de vista, el montaje y el fondo dramático de la composición), articulan estas palabras que anuncian la escisión, con las que, al igual que en el texto teatral, se cierra la escena.

-Monólogo de Falstaff; El Príncipe inicia su Monólogo:
PLANO 1º:
El Príncipe sale por la puerta, tras él Falstaff pronuncia su monólogo.
Falstaff:

Pues cuando seas rey que no nos llamen ladrones de la luz del día a los guardas mayores de la noche. Llámennos guardabosques de Diana, caballeros de las sombras, favoritos de la luna. Y dígase que somos hombres de buen gobierno, ya que estamos gobernados, como el mar, por nuestra noble y casta Dama la luna, que vela por nuestra nocturnidad.

El Príncipe se detiene en el umbral, detrás Falstaff (guardián y voz de sus deseos). Situados en un espacio neutral: en primer término las ramas de un árbol, como fondo de la composición una pared oscura con una puerta en la que se apoya Falstaff.
Príncipe:
Os conozco a todos y por ahora he de seguiros la vena desatada de vuestra ociosidad. De este modo imitaré al sol, que permite a las viles y malsanas nubes ahogar ante el mundo su belleza para que, añorado, cuando le plazca ser de nuevo él mismo, se le admire al brillar entre las nieblas inmundas que parecían asfixiarlo. Si todo el año fuese un día de fiesta, el juego aburriría como el trabajo, pero, cuando escasea, la fiesta es deseada, pues la rara ocasión es lo que gusta.Así que cuando deje esta vida disipada y pague esta deuda que nunca prometí
(Se vuelve hacia Falstaff)
- El Príncipe expresa sus intenciones:
A partir de esta unidad de significación se escenifica la ruptura y - siendo la posición que ocupan los personajes la misma - los fondos dramáticos de la composición y el montaje marcan una separación.

PLANO 2º:
Falstaff en primer término. Fondo de la composición: patio de la taberna.
desmentiré las expectativas de la gente mostrándome mejor que mi palabra y, como un metal radiante en fondo oscuro,

PLANO 3º:
Príncipe en primer término. Fondo de la composición el castillo.
mi transformación brillará sobre mis culpas con más luz y más admiración que lo que nunca puede resaltarse.

PLANO 4º:
El Príncipe se aleja por el inmenso paisaje.
Ofendiendo, haré un arte de la ofensa, redimiendo el tiempo cuando menos crean.

Situación que se repetirá en el clímax dramático de la anunciada y futura traición del Príncipe de Gales (*Acto II. Escena 3ª*): antes de partir hacia palacio reclamado por el Rey, Falstaff propone a su amigo Hal representar en la taberna la conversación que tendrá con su padre. Entre las risas de los asistentes, Falstaff interpreta 'el Rey' amonestando al Príncipe. El Príncipe Hal toma la palabra e interpreta 'el Rey'. Falstaff, ahora como 'Príncipe' ruega a su padre:

> [...] *Si por estar gordo han de odiarte, entonces hay que amar a las vacas flacas del Faraón. No, mi buen señor. Desterrad a Peto, desterrad a Bardolfo, desterrad a Poins. Pero al buen Juan Falstaff, al gentil Juan Falstaff, al fiel Juan Falstaff, al audaz Juan Falstaff -y tanto más audaz por ser el viejo Falstaff-, a él no le desterréis de la compañía de vuestro Enrique. Desterrad al orondo Falstaff y desterráis al mundo entero.*
> 'Rey' (Príncipe): *Pues lo hago. Lo haré.*

Esta pulsión dramática creada por Shakespeare con sus recitativos es trasladada a la pantalla mediante una perfecta utilización de los parámetros espacio-temporales (la articulación del punto de vista y el montaje) creando una progresión dramática ascendente que implica al espectador en la acción y, en el momento de máxima tensión -el Príncipe declara sus intenciones-, detiene el tiempo, dividiendo la situación en dos planos (el Príncipe entra en campo y acercándose a Falstaff -en off- le contesta: *Pues lo hago*, y tras una breve pausa prosigue: *Lo haré* que no hacen avanzar la acción sino que sirven para marcar la tensión creada por las dos frases pronunciadas por el Príncipe.

Dos mundos enfrentados, la sublimación de los placeres frente al honor. Temas que recorren esta historia, y adelantan sentidos evidenciando las dudas y el futuro que se cierne ante ambos personajes. Y que conduce directamente hacia los elevados (oscuros) propósitos que mueven al Príncipe: la Corona (*Enrique IV-2ª parte* Acto IV. Escena 5ª):

> **Príncipe** (sentado junto al lecho de su padre moribundo)
> *¿Por qué está en su almohada la corona que es compañera de lecho tan molesta? ¡Ah radiante carga, dorada ansiedad que dejas bien abiertas las puertas del sueño a tantas noches de vela!* [...]

Punto de inflexión expresado en el filme en un solo plano: Una gran estancia, el Príncipe Hal sentado en el lecho de su padre moribundo (entre Enrique IV y el Príncipe, la corona). En un mismo instante accedemos al pasado, presente y futuro del Príncipe: poniendo en escena la anunciada traición de Hal a su amigo Falstaff cuando sea coronado Rey. Ya no hay separación entre dos mundos, sólo existe un universo, simbolizado en la corona que lentamente el futuro Enrique V pone sobre su cabeza.

« No se trata - nos dice Bazin- de hacer llegar a la pantalla el elemento dramático -intercambiable de un arte a otro- de una obra teatral, sino inversamente de conservar la teatralidad del drama». Y eso es precisamente lo que hace Welles con el texto pues respetando la *teatralidad del drama*, lo transforma en puesta en escena cinematográfica. Hay más cine en *Campanadas a medianoche*, y creemos estar dando razones para corroborarlo, que en muchos argumentos originales.

LA ESTELA DEL HONOR

A Shakespeare y, por ende, a Welles, no le interesa tanto la verdad histórica como su significado. Y en este punto se sitúa *Campanadas a medianoche*, entre dos certezas: el enfrentamiento entre dos formas de entender la vida. Falstaff, hombre

bondadoso y pendenciero, se burla de sus pequeñas faltas; el rey Enrique IV, usurpador del trono, representa el honor; Hal es su hijo y por tanto tiene que traicionar a un hombre bueno para ser héroe. El filme (organizado mediante la alternancia de escenas dramáticas y cómicas, acorde con la estructura del texto original) se mueve en torno a este sistema dialéctico que muestra dos formas de entender la vida, representado en dos espacios, primitivos, básicos: el castillo y la taberna, claros símbolos de los dos mundos enfrentados, convirtiéndose el paisaje en protagonista de las hazañas de los personajes (el espacio constitutivo de su estructura condiciona dramáticamente a los personajes).

En consonancia con lo expresado anteriormente, y respetuoso con el espíritu del autor, Welles sitúa el filme en dos tiempos diferentes: un tiempo histórico expresado a través de la voz de un narrador que cuenta las gloriosas hazañas acontecidas durante el reinado de Enrique IV; y un tiempo presente donde tiene lugar la representación, la realidad de los hechos, no su épica. Enunciados ambos en el arranque y el cierre del filme: Falstaff y el juez Shallow caminan por un paisaje nevado hasta llegar a la taberna, ahora vacía, mientras van rememorando tiempos felices en los que se escuchaban las *campanadas a medianoche* (Palabras que Welles recoge de Enrique IV. 2ª parte, que expresan la vejez y el paso del tiempo, temas que recorren esta obra). Un flash-back nos acerca a esos tiempos de añoranza, o al menos es lo que parece, pues un narrador (en off) cuenta los gloriosos (dramáticos) acontecimientos sucedidos durante el reinado de Enrique IV, tiempo histórico que vehicula la información en tono épico, con la voz de la verdad. Es en el epílogo cuando estas dos voces, estos dos tiempos, se unen en un mismo plano, en un acto enunciativo que nos remite a la mencionada escena de la farsa: un hombre cuenta la herencia que ha dejado Falstaff, su amistad; seguidamente el narrador retoma la palabra para rememorar "la estela de honor" que dejó tras de sí el rey Enrique V, mientras a lo lejos una carreta con un desvencijado ataúd de madera que porta el cuerpo de Falstaff, se aleja lentamente por un camino (Fotograma 8) ¿Es esta la estela de la que nos habla la épica del narrador? Crónica de una muerte que había sido anunciada y que ahora en estas desoladoras imágenes finales adquieren todo su sentido. Mientras las palabras de Falstaff en sus recomendaciones al futuro rey resuenan en la mente del espectador:

> *Pues cuando seas rey que no nos llamen ladrones de la luz del día a los guardas mayores de la noche. Llámennos guardabosques de Diana, caballeros de las sombras, favoritos de la luna.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland, 1980 [1973], *El placer del texto*. Mexico, España, Argentina, Colombia, Siglo XXI Editores.

BAZÍN, André, 1973 [1972], *Orson Welles*. Valencia, Fernando Torres Editor.

_____, 1990 [1966], *Qué es el cine*. Madrid, Ediciones Rialp.

COBOS, Juan; PRUNEDA, José Antonio; RUBIO, Miguel, 1999, «Antes de las campanadas». *Nickelodeon* (Revista trimestral de cine), Madrid.

COMPANY, Juan Miguel, 1987, *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid, Cátedra Signo e Imagen.

EISENSTEIN, Sergei M. 1990 [1970], *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, Editorial Lumen.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, 1974, *Maiakovski y el cine*. Barcelona, Tusquets Editores.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 1983, «Para la definición de una teoría del texto artístico». *Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo*. Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid.

HAUSER, Arnold, 1974, *Origen de la literatura y el arte modernos. III- Literatura y manierismo*. Madrid, Guadarrama.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes, 1997, *La representación de la mirada. La ventana indiscreta (A. Hitchcock, 1954*). Valencia, Ediciones de la Mirada.

_____, 2001, *Historia del cine con cien películas* (volumen 1- 2). Madrid, Acento Editorial. Colección Flash-Mas

MORIN, Edgar, 1972, *El cine o el hombre imaginario.* Barcelona, Seix Barral Editores.

NABOKOV, Vladimir, 1997 [1980], *Curso de literatura europea*. Barcelona, Ediciones B.

PUJANTE, Angel Luis, (Traducción y Edición), 2000. SHAKESPEARE, William: *Enrique IV (partes I y II)*. Madrid, Colección Austral.

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, 1998, *Guionistas en el cine español*. Madrid. Cátedra/Filmoteca Nacional.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1973 [1945], *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada.

SUÁREZ, Gonzalo, 1995, «Dos cabalgan juntos». *Academia*, nº 12, Madrid.

TARNOWSKY, Jean-François, 1978, *Hitchcock, Frenesí/Psicosis"*. Valencia, Fernando Torres Editor.

Adaptación cinematográfica de obras literarias. Shakespeare en el cine

MARÍA ELENA RODRÍGUEZ MARÍN
Universidad de Granada

Las relaciones entre la literatura y el cine han sido un tema de interés desde la aparición del arte cinematográfico a finales del siglo XIX. Como explica Mahieu (1985: 17), cuando el cine aparece, éste no es más que una máquina que registra escenas de la vida en las películas de los hermanos Lumière y cierto espectáculo de fotografías en movimiento en Méliès. Sin embargo, tras varios años, los cineastas descubrieron que aquel registro neutral de imágenes, objetos y figuras podía organizarse, a la vez, en una construcción que relataba acontecimientos y que se desarrollaba como un espectáculo. Este descubrimiento tuvo como consecuencia que el cine quedase ligado a dos medios de expresión: la novela y el teatro que, en opinión de Mahieu, aportó al cine la dramaturgia escénica y los actores. Con el paso del tiempo, el cine va a realizar descubrimientos narrativos propios con los que se convertirá en un modo de expresión y significaciones propias, en un medio de gran complejidad y riqueza expresiva.

Tan pronto como el cine empezó a ser considerado un arte narrativo, la idea de 'saquear' obras literarias en búsqueda de material narrativo se puso en práctica y el proceso ha continuado sin disminución desde entonces. Son muchas y muy variadas las razones que se esconden detrás del fenómeno de la adaptación, y éstas se mueven entre los extremos del craso comercialismo y el noble respeto por las obras literarias. En ocasiones, aquéllos que llevan a cabo una adaptación buscan el atractivo de un título ya vendido, la confianza de que la respetabilidad o popularidad conseguida en un medio pueda contagiar la obra creada en otro (McFarlane, 1996: 7).

No es posible dar una respuesta definitiva que explique el fenómeno de la adaptación porque las adaptaciones se llevan a cabo por muy diversas razones que van desde el intento por reproducir el original literario tan fielmente como sea posible hasta el empleo de la fuente simplemente como estímulo para la película. En ocasiones, el objetivo de una adaptación es dar a conocer una obra literaria a una audiencia más amplia o, como ya se ha mencionado, tal vez intente aprovechar la respetabilidad o popularidad del original. En otros casos la adaptación pretende comentar o desarrollar un aspecto del texto original. Y por último, la falta de buenos guiones originales es otro de los motivos por los que los cineastas deciden realizar la adaptación de una obra literaria (Giddings y otros, 1990: 23-24).

Hay distintas formas de llevar a cabo las adaptaciones de obras literarias al cine. Diversos autores han clasificado las adaptaciones en varios tipos según el grado de 'acercamiento' que la película hace al original. Podríamos ofrecer una clasificación más para añadir a las ya existentes, teniendo en cuenta la forma en que la película utiliza la obra en la que se basa. De modo que distinguiríamos varios tipos de adaptaciones: (1) La obra literaria y la película comparten personajes, sucesos, lugares, secuencia y elementos enunciativos; (2) El original y la película comparten sólo elementos de la historia; (3) La película elabora un episodio o más de la obra literaria; (4) La película mantiene los participantes y acciones del original pero cambia los lugares y los tiempos.

Sin embargo, sea cual sea el motivo que se esconde detrás de la adaptación fílmica de una obra ya existente en el medio escrito, de lo que no hay duda es de que este fenómeno ha despertado el interés de numerosos autores y críticos que se han acercado a su estudio desde muy diversas perspectivas. La evolución del estudio de la adaptación y los dilemas actuales relacionados con este estudio han sido analizados por

Whelehan (1999), quien señala en primer lugar los prejuicios todavía existentes en el mundo académico en relación con los estudios sobre adaptación. Aunque el estudio de las adaptaciones de obras literarias al cine es cada vez más común y aceptado en la educación universitaria, todavía está rodeado de prejuicios acerca de lo que tal estudio puede aportar, acerca del impacto que pueda tener en el valor y lugar ocupado por el original literario y acerca del tipo de enfoque crítico que un estudio de esa clase requiere. El estudio de fuentes escritas y fílmicas puede estar cargado de problemas, especialmente a la hora de tomar decisiones sobre la necesidad de prestar a cada medio la atención apropiada. Pero quizás el principal problema radique en los prejuicios conscientes e inconscientes que tenemos acerca de esta clase de 'estudio híbrido' (Whelehan, 1999: 3)

Probablemente parte de estos prejucios están relacionados con lo que ha sido llamado el análisis de la fidelidad al original. Como ya señaló Bluestone en un estudio pionero sobre las adaptaciones de obras literarias, hay una serie de opiniones que suelen oírse entre los que han asistido a la proyección de una adaptación: «la película es fiel al espíritu del original»; «es increíble la forma en que ha destrozado el original»; «elimina pasajes clave, pero es una buena película». Afirmaciones de este tipo se producen por una falta de reconocimiento de que los cambios son probables desde el momento en el que pasamos de un conjunto de convenciones fluidas, pero relativamente homogéneas, a otro. En otras palabras, los cambios son inevitables cuando abandonamos el medio lingüístico y lo sustituimos por el medio visual (Bluestone, 1957: 5). En opinión de Berghahn (1996: 72) la relación adecuada entre los textos literarios y fílmicos no tiene que ser una relación de transformación fiel, sino que existe la posibilidad de que una película adapte el original de forma libre, creando en un medio diferente una nueva obra de arte con integridad propia.

En esta misma línea, Helman y Osadnik (1996: 648-650) han puesto en duda la validez del análisis sobre la fidelidad al original. Para estos autores es un hecho que como aficionados al cine disfrutamos de películas de directores que utilizan el material literario de formas muy diferentes. Y las disfrutamos no porque sus directores sigan ciertas reglas aceptadas sobre adaptación ni porque las violen. Las películas tienen éxito no por la actitud particular de sus directores hacia la literatura, sino por su calidad y/o valor como obras independientes. El hecho de que las dos formas artísticas utilicen elementos similares como el argumento, los personajes, el escenario, etc., ha llevado a considerar que una representación literaria y otra fílmica del mismo contenido pueden o podrían ser 'idénticas'. Sin embargo, el éxito en este tipo de adaptaciones ha sido conseguido por películas cuyos directores han abandonado cualquier intento de ser fieles a la obra literaria original. Incluso en ocasiones los directores distorsionan el original creando obras de arte fílmico tan sorprendentes e interesantes que el espectador acepta todas sus decisiones y no exige que se mantenga la fidelidad al original. Por otro lado, los espectadores no suelen aceptar películas que, aunque sean adaptaciones fieles, fallen como un intento del director en expresión artística.

Aunque podemos encontrar adaptaciones de textos literarios incluso en el cine mudo, ha sido en las últimas décadas del siglo XX cuando se ha producido un aumento considerable de las adaptaciones fílmicas de obras literarias debido al creciente interés de la industria cinematográfica americana por autores clásicos de la literatura. Pero no es sólo el cine americano el que se nutre de fuentes literarias para la producción de guiones cinematográficos sino que también el cine europeo participa del fenómeno de la adaptación.

Y hay que destacar que el fenómeno no se limita a la adaptación de novelas, sino que los cineastas también buscan en el teatro material para llevar a la gran pantalla,

siendo también muy numerosas las adaptaciones al cine de piezas teatrales, como muestran las innumerables películas basadas en las obras del prolífico y famoso escritor isabelino William Shakespeare[1]. Sus obras[2] parecen ser una fuente inagotable de guiones cinematográficos:

> Las obras de Shakespeare, estrenadas en vida del autor, siguieron interpretándose siglo tras siglo y en ellas fueron repercutiendo los cambios acaecidos en la escena. Así por ejemplo, en el siglo XIX se optó por producir elaborados espectáculos visuales y como los costosos decorados debían ser amortizados se reducían al máximo los cambios de escena. El siglo XX seguirá unas veces acentuando ese naturalismo con la mejora de los medios técnicos en la escena aunque otras volverán a la sencillez original. Pero lo que supondrá una verdadera revolución serán los recursos de un nuevo medio: el cine. Aquí el salto será espectacular no sólo por las posibilidades técnicas sino por la ampliación de la audiencia hasta llegar a la *mundialización* de las obras del bardo de Stratford.
>
> Aunque ni mucho menos se puede equiparar cine con realismo, el desarrollo de este medio ha hecho que se inviertan las prioridades del teatro de Shakespeare reduciendo el peso de los diálogos y potenciando todo el resto de elementos narrativos y de puesta en escena, pero una y otra vez se vuelve la mirada al clásico inglés: siempre en busca de argumentos y con frecuencia también de guiones. (Martínez-Cabeza, 1999: 43)

Las razones que se encuentran detrás de la aparición de estas innumerables adaptaciones de su obra han sido analizadas por diversos autores[3]. Hapgood (1986: 273) señala que hay algo en el genio dramático de Shakespeare que hace que sus obras lleguen a la audiencia de una forma tan profunda que el cine y la televisión han recogido el testigo como medios que en la actualidad sirven para seguir llevando a cabo la representación de las mismas. Este autor añade que si Shakespeare estuviese escribiendo hoy en día, probablemente estaría escribiendo guiones para estos dos medios, del mismo modo que en su día escribió sus obras para el teatro, donde encontraba la mayor audiencia posible para su obra.. La única diferencia se encuentra en el hecho de que mientras la audiencia isabelina que asistía a la representación de sus obras podía ser de varios miles de espectadores, el cine y la televisión pueden llegar a millones de personas.

En cuanto a las razones que se esconden detrás del gran número de adaptaciones que se han realizado de las obras de Shakespeare, Hapgood añade que en primer lugar hay que tener en cuenta su gran prestigio como dramaturgo. Otra razón importante está relacionada con la complejidad y profundidad de sus personajes, a pesar de los pocos papeles femeninos que aparecen en sus obras. Y por último, sus argumentos se asemejan a los guiones cinematográficos por su acción continua, sus cambios de escena, cortes rítmicos y sin fisuras de una línea argumental a otra, y por sus situaciones y finales impactantes. En cierta medida, la cámara parece ser más adecuada que la escena de su época para llevar a cabo sus propósitos. El público isabelino permitía que en la escena se representasen elementos íntimos (como los soliloquios) y escenas con grandes multitudes. Sin embargo, la cámara cinematográfica, con sus primeros planos, permite incluso un mayor grado de intimidad mientras que por otro lado puede ofrecer vistas panorámicas filmadas en lugares reales. Por todos estos motivos, las obras de

---

[1] En su libro *The Elizabethan World Picture* (1943), E.M.W. Tillyard hace un análisis de las características del mundo isabelino en el que se inscribe la obra de William Shakespeare.

[2] Un análisis detallado de las tragedias y comedias escritas por el dramaturgo inglés y de las influencias que pueden encontrarse en las mismas aparece en los artículos de David Daniell (1986) y G.K. Hunter (1986).

[3] José Ramón Díez Fernández, (2002), ofrece una bibliografía anotada y actualizada de publicaciones acerca de las adaptaciones de las obras de Shakespeare en el cine y en la televisión, en su artículo "Shakespeare on Screen: An update", *The European English Messenger*, XI/1, 2002, pp. 38-43.

Shakespeare suponen un verdadero reto para aquél que decida realizar su adaptación a la gran pantalla (Hapgood 1986: 276).

Ya en las primeras décadas del siglo XX aparecen adaptaciones de sus obras. Películas mudas que convierten en material visual unos textos basados fundamentalmente en el poder de la palabra. Robert Hapgood (1986: 274) recuerda que la primera adaptación al cine de una obra de Shakespeare tiene lugar en el período inicial del cine mudo. Se refiere a la proyección de una parte de la producción para el teatro de la obra *El Rey Juan*, en el año 1899. Y añade que es entre los años 1908 y 1914 cuando aparecen más versiones mudas de las obras de Shakespeare tanto en el cine americano como en el europeo. Algunos años más tarde todavía siguen apareciendo versiones mudas de sus obras, como es el caso de la película del año 1919 *Ricardo III* de Max Reinhardt, y de *Hamlet* dirigida por Sven Gade y Heinz Schall en el año 1921, protagonizada por la danesa Asta Nielsen[4].

Pero será con la llegada del sonido cuando aparezcan las primeras adaptaciones importantes del dramaturgo inglés. En los años 50 y 60, el nombre de un actor británico quedará para siempre ligado a las producciones cinematográficas de las piezas de Shakespeare. Nos referimos a Laurence Olivier[5].

Otros directores importantes en la historia del cine han aceptado el reto de adaptar a Shakespeare, obteniendo resultados diversos y de gran interés fílmico. Roman Polanski, en 1971, y Orson Welles, en 1948, llevaron a cabo la adaptación al cine de *Macbeth*. Y Akira Kurosawa aceptó el mismo reto adaptando la misma obra en su película *Trono de Sangre* (*Throne of Blood*, 1957), alabada por la crítica al igual que su película *Ran* (1985), en la que Kurosawa adapta *El Rey Lear* al siglo XVI japonés, demostrando que la adaptación de una obra literaria puede acometerse de muy diversas maneras y que fidelidad extrema al original no es un requisito necesario para que una película sea una buena adaptación y una obra de arte con vida propia.

Y a finales del siglo XX, otro actor y director británico, Kenneth Brannagh, recogerá el testigo de Olivier y será el responsable de un nuevo resurgimiento de las adaptaciones fílmicas de las obras de Shakespeare, llevando a la gran pantalla *Enrique V* (1989), *Mucho Ruido y Pocas Nueces* (1993), *Hamlet* (1996) y *Trabajos de amor perdidos* (2000).

En los años noventa surgen varias adaptaciones que plantean una misma cuestión: ¿es posible llevar a cabo con éxito la modernización de un clásico?. Y las respuestas parecen ser tan variadas como variadas son las películas que se han enfrentado al reto[6].

---

[4] La página de internet «Shakespeare se va al cine» ofrece una selección detallada de películas que han adaptado las obras de Shakespeare, comenzando por el cine mudo y llegando hasta nuestros días: http://www.mundofree.com/seronoser/tausiet/shakespeare/shakespeare_cine.htm

[5] Las adaptaciones de Olivier: *Enrique V*, dirigida por Olivier y Reginald Beck, 1944; *Hamlet*, dirigida, producida y protagonizada por Olivier en 1948; y *Ricardo III* también dirigida y protagonizada por él en el año 1954.

[6] Las adaptaciones al cine de las obras de Shakespeare que aparecen en los años 90 y en el año 2000 son una muestra del gran interés que sigue despertando el clásico y de las numerosas y diversas posibilidades que existen a la hora de llevar a cabo las adaptaciones de sus obras: *Mi Idaho privado* (*My own private Idaho*), Gus Van Sant, 1991, guión basado en *Enrique IV*; *Hamlet*, Franco Zeffirelli, 1990, con Mel Gibson y Glenn Close; *Mucho Ruido y Pocas Nueces* (*Much Ado About Nothing*), Kenneth Branagh, 1993; *Ricardo III*, Richard Loncraine, ambientada en una Inglaterra fascista en los años 30; *Looking for Richard*, Al Pacino, 1996, la película va intercalando escenas de la representación de *Ricardo III* con discusiones sobre la obra; *Romeo+Julieta*, Baz Luhrmann, 1996, con Leonardo Di Caprio y Claire Danes; *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in love*), John Madden, 1998, película que presenta una versión sobre la vida y amores del joven William Shakespeare mientras escribía *Romeo y Julieta*; *Hamlet*, Kenneth Branagh, 1996, película de 4 horas, con el texto íntegro de la tragedia, pero que traslada la

El objetivo de este estudio es acercarnos a una de las más recientes adaptaciones: *Romeo + Julieta* (1995), de Baz Luhrmann[7]. Película que, alabada por el público, sobre todo el adolescente, y no muy apreciada por los puristas, es una de las más innovadoras producciones que se han hecho sobre esta universal tragedia:

En la última producción de *Romeo y Julieta* ha habido un intento deliberado de conectar con una generación adolescente, del que la elección de Leonardo DiCaprio como Romeo o que casi todos los personajes tengan acento americano no son más que algunos ejemplos. Los diálogos son los del texto dramático pero, a diferencia de Ricardo III, resulta completamente artificial ver a pandilleros de los noventa que hablan como nobles del Renacimiento o a un rico promotor inmobiliario que se dirige a su mujer como «señora», aun a solas. Pese a esto, Luhrmann ha conseguido en gran medida su objetivo de hacer una versión desbordante, sensual, violenta y divertida. Parte de este efecto lo aporta una estética propia del *videoclip* con número musical incluido: encuadres picados y contrapicados, planos brevísimos, planos con teleobjetivo, cámara rápida o lenta. Se ha dicho que este es el Romeo y Julieta de la generación de la *MTV*. La escenografía se sirve de elementos familiares para todo el mundo: cruces, pistolas, tatuajes y camisas de flores. Verona Beach es una ciudad imaginaria mezcla de la costa californiana con rascacielos alrededor de una enorme estatua de Jesucristo, muy parecida al Corcovado de Sao Paulo, donde dos bandas de miembros de familias rivales se enfrentan continuamente con música *rap* o latina de fondo. (Martínez-Cabeza 1999: 44)

La estética posmoderna y de videoclip que presenta esta adaptación ha sido también destacada por Raúl Escobar (2001), para quien esta película es la más efectiva de las transposiciones de Shakespeare a algo así como 'nuestros días:

> Aquí se monta el texto original prácticamente inalterado a una fábula visual que toma diversos elementos del imaginario de la imagen posmoderna; mucho tabaco, alcohol, drogas, la climática operística y el pop-kistch en la puesta en escena, así como la explotación del tópico de la tribalización de sociedades cada vez más violentas, aceleraciones y detenciones, y exceso a todo nivel. Todo organizado bajo el signo de los tiempos: el montaje vertiginoso de nuestra época clip. (Escobar, 2001: 5)

La primera adaptación interesante para el cine de la tragedia de *Romeo y Julieta* tiene lugar en el año 1936 bajo la dirección de George Cukor. En 1969, Franco Zefirelli dirige una nueva adaptación de la tragedia, eligiendo a protagonistas verdaderamente adolescentes acercándose de este modo al original. Sin embargo, quizás sea la película *West Side Story* dirigida unos años antes (1961) por Robert Wise en la que en cierta medida encontramos algunos elementos de la personal adaptación que Lurhman ha realizado del clásico. *West Side Story* es un musical, protagonizado por Natalie Wood y Richard Beymer, con música de Bernstein, y basado en la historia de Romeo y Julieta. Aunque la película de Lurhman también sitúa la acción en el siglo XX, ahora ya no tenemos la lucha de bandas del Nueva York de los años 60, sino que encontramos un

---

historia de Hamlet al siglo XIX; *El sueño de una noche de verano*, Michael Hoffman, 1999; *Hamlet*, Michael Almereyda, 2000, adaptación de la tragedia a la actual era de la Alta Tecnología, protagonizada por Ethan Hawke; *Trabajos de amor perdidos*, K. Brannagh, 2000, película que convierte la comedia en un musical estilo años 30.
Véase, http://www.mundofree.com/seronoser/tausiet/shakespeare/shakespeare_cine.htm

[7] Este director australiano es conocido no sólo por esta controvertida adaptación de *Romeo y Julieta* (*Romeo + Juliet*, título completo *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, 1996), sino también por su reciente éxito *Moulin Rouge*, 2001, protagonizada por Nicole Kidman y Ewan McGregor. Para obtener más información acerca de la filmografía de Lurhmann véase *The Internet Movie Database*: http://us.imdb.com

enfrentamiento entre bandas de mafiosos a finales del siglo XX. Por otro lado, mientras que en el musical de Wise no se utiliza el texto original de Shakespeare (lo único que utiliza esta película es la historia trágica de Romeo y Julieta), la película de Lurhman utiliza los versos de Shakespeare, produciéndose un contraste entre los diálogos de una obra del siglo XVI, y una escenificación propia de finales del siglo XX. Y aunque esto haya provocado las críticas de los más puristas, coincidimos con Martínez-Cabeza (1999) en señalar que Lurhmann ha conseguido presentar una versión desbordante desde el punto de vista visual. Su película ofrece una forma innovadora y original de adaptar un texto clásico.

El cine es un medio de gran complejidad y riqueza expresiva, que combina diversos códigos visuales (imágenes, iluminación, color, puesta en escena, montaje, movimientos de la cámara, etc.) y auditivos (música, diálogos, ruidos). Esta complejidad expresiva del cine o, según Lotman (1973, edición en español 1979: 131), la capacidad del cine para 'absorber' tipos tan variados de expresión y para integrarlos en un sistema único, nos va a permitir definir el cine como un arte de carácter sintético o polifónico, que va a generar una narración que combina las diversas materias expresivas (visual, verbal, musical). Por lo tanto, cuando un director lleva a cabo una adaptación de un texto literario debe sacar partido de esta riqueza expresiva, debe explotar y utilizar todos estos códigos de forma innovadora, poniéndolos al servicio de la historia que nos va a contar. Y, en cierta medida, esto es lo que hace Lurhmann: valerse de todos los códigos y medios de expresión que le ofrece el cine para ofrecer su particular versión del clásico. Versión personal que es ciertamente arriesgada y ha causado polémica y opiniones encontradas, pero que sin embargo, es una apuesta más en el campo de las adaptaciones de las obras de Shakespeare, una apuesta que, como muchas de las más recientes adaptaciones del dramaturgo inglés, pretende demostrar que hay muchas más posibilidades de trasladar una obra literaria al cine que la de la reproducción fiel y exacta de la obra original. Podríamos preguntarnos si las obras de Shakespeare seguirán siendo llevadas a la gran pantalla y si todavía quedan fórmulas y maneras de llevar a cabo la adaptación de unos textos que han sido adaptados al cine en innumerables ocasiones. Escobar ofrece una posible respuesta:

> […] inútil si no estúpido resultaría plantearse seriamente por qué las piezas de William Shakespeare siguen suscitando hoy día interpretaciones y producciones artísticas que las recuperan. No hace falta más (o mejor, nada menos) que acercarse a ellas, leerlas y reconocer el trabajo de un pensador del espíritu humano y de la tarea de escribir. Quizás sea un poco más fructífero analizar cómo esta tarea no deja de regenerarse, cómo esas piezas no dejan de reescribirse en nuevos soportes. Además de lo único viable, si se piensa que todo texto no es mucho más que la lectura que lo re-produce y que los "efectos" de un texto no están más allá de cada lectura que lo encarna. (Escobar, 2001: 1)

Quizás la respuesta se encuentre en un poema que Ben Jonson dedicó a Shakespeare («To the Memory of My beloved, The Author, Mr. William Shakespeare, and What He Hath Left Us»[8]). En uno de los versos de este poema Jonson exclama: «He was not of an age, but for all time!» («Él no era de una época, sino para todos los tiempos»). Quizás en este verso se encuentre la explicación del interés que la obra de Shakespeare sigue suscitando hoy en día y que provoca que sus obras sigan siendo adaptadas una y otra vez para la gran pantalla. Algo que se debe a la 'intemporalidad' del autor inglés a la que se refiere Jonson y que ha dejado plasmada en sus obras.

[8] Este poema aparece en el Primer Folio de las obras de Shakespeare publicado en el año 1623. Una reproducción del poema aparecen *The Norton Anthology of English Literature* (sexta edición, 1993), editor general M. H. Abrams, Londres, W.W. Norton and Company Ltd, p. 1241-42.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGHAHN, Daniela, 1996, «Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A case Study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of *Homo Faber*». *German Life and Letters* 49 (1), pp. 72-87.

BLUESTONE, George, 1957, *Novels into Film*. Baltimore, The Johns Hopkins Press [reimpresión 1961].

DANIELL, David, 1986, «Shakespeare and the traditions of comedy». Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Comanion to Shakespeare Studies*. Melbourne, Cambridge University Press.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ramón, 2002, «Shakespeare on Screen: An update». *The European English Messenger* XI/1, 38-43.

ESCOBAR, Raúl M., *FilmOnLine- El cine de Shakespeare*, <www.filmonline.com.ar/nuevo/actualidad/2001/shakespeare.htm, [Consulta: 14/08/02].

GIDDINGS, Robert, KEITH, Selby y Chris WENSLEY, 1990, *Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization*. London: MacMillan Press, LTD.

HAPGOOD, Robert, 1986, «Shakespeare on film and Television». Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Melbourne, Cambridge University Press.

HELMAN, Alicja y Waclaw M. OSADNIK, 1996, «Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach». *Canadian Review of Comparative Literature* 23(3), pp. 645-658.

HUNTER, G.K., 1986, «Shakespeare and the traditions of tragedy». Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Melbourne: Cambridge University Press.

LOTMAN, Iuri M., 1973, [versión castellana 1979], *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MAHIEU, José Agustín, 1985, «Cine y Literatura: la eterna discusión». *Cuadernos hispanoamericanos* 420, pp. 175-184.

MARTÍNEZ-CABEZA, Miguel Ángel, 1999, «Shakespeare en los noventa». *El Fingidor* mayo-agosto 1999, pp. 43-44.

MCFARLANE, Brian, 1996, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press.

SHAKESPEARE, William, *Romeo y Julierta*, Ed. Bilingüe del Instituto Shakespeare, bajo la dirección de Manuel A. Conejero. Ediciones Cátedra, 9ª edición.

TILLYARD, E.M.W., 1943, The *Elizabethan World Picture*. London, Penguin Books, en asociación con Chatto y Windus [reimpresión 1968].

WHELEMAN, Imelda, 2000, «Adaptations: The contemporary dilemmas». Cartmell D. y I. Whelehan (eds.), *Adaptations. From text to screen, screen to text.* London and New York, Routledge, pp. 3-19.

Shakespeare se va al cine, <http://www.mundofree.com/seronoser/tausiet/shakespeare_cine.htm> [Consulta: 13/09/02].

Internet Movie Database, <http://us.imdb.com> [Consulta: 11/11/02].

De Edward Alleyn a Kenneth Branagh: los alumnos como actores y receptores de la obra de Shakespeare

BERTA CANO ECHEVARRÍA, EUGENIA PEROJO ARRONTE Y ANA SÁEZ HIDALGO
Universidad de Valladolid

Con agradecimiento a nuestros alumnos

En los últimos años, la universidad de Valladolid ha aumentado la oferta de asignaturas de libre configuración incluyendo, a propuesta nuestra, un nuevo curso titulado «Shakespeare a través del cine». Este curso está abierto a los alumnos de cualquier carrera o especialidad, e incluso a los de la Universidad Permanente, que acceden al sistema universitario como adultos, sin necesidad de estar matriculados en una carrera ni haber cursado estudios previos. La buena acogida de esta asignatura queda reflejada en el incremento de matrícula este año académico, de 57 a 74.

El terna de nuestra comunicación se centra en el planteamiento de este curso y, sobre todo, en el análisis de la recepción de los alumnos de las distintas adaptaciones cinematográficas de las obras de Shakespeare y de cómo ellos elaboran sus propias versiones a partir de ese material.

Como es natural, en una asignatura en la que se estudia la adaptación de la obra de Shakespeare al cine, el punto de partida lo constituyen las diferencias entre el lenguaje teatral y el cinematográfico. En la tan consabida definición del cine como relato en imágenes hay implícita una confrontación de ambos lenguajes que los remite a dos categorías genéricas distintas en el orden literario: la dramática y la narrativa. Creemos que éste es un aspecto del proceso de adaptación cinematográfica del teatro sobre el que se hace necesario llamar la atención de los alumnos de esta asignatura, no sólo por las consecuencias de carácter técnico inherentes a la propia transformación, sino por sus repercusiones en el ámbito de la interpretación.

Partimos en el planteamiento de dichas diferencias de la consideración del cine como mirada interpuesta. Vicente Hernández Esteve define la obra cinematográfica como «el resultado del inicio y acabamiento de una mirada» (Hernández Esteve 1995: 205). Esta mirada del ojo de la cámara sitúa al espectador en un estado de pasividad en su percepción, imponiéndole un punto de vista en la presentación de las imágenes equivalente al que se encuentra en la narrativa. Fernando Savater manifiesta su sorpresa ante el hecho de que el cine se fijase ya desde sus inicios el modelo literario de la novela y no del teatro (Savater 1992: 4-7). Alega razones como la necesidad que tuvo el cine de distanciarse de su más directo competidor y la posibilidad cinematográfica del paisaje. Sin embargo, resulta dificil imaginar que alguien con una cámara en las manos pueda sustraerse de presentar su mirada a través de ella y trascender así los limites de la mera grabación, que no sería otra cosa sino teatro empobrecido. La diferencia entre la grabación de una representación teatral y una versión cinematográfica de ésta lógicamente es el primer paso en el planteamiento de esta cuestión. Así, se hace ver que la equivalencia con la novela que permite la cámara implica una manipulación del objeto por medio del punto de vista y la focalización. El teatro carece de estos procedimientos, al no contar con el elemento clave de la narrativa, la *narración*, por

medio de una voz que se viene a hacer equivalente a esa mirada interpuesta[1]. Ésta se ve complementada con otras muchas posibilidades de la narrativa tales como las analepsis, prolepsis, narración directa por medio de la voz en *off*, alteraciones de la isocronía, etc[2]. Una de las orientaciones principales que le conferimos a estas diferencias entre ambos lenguajes es la de poner de relieve cómo el cinematográfico se vale de sus recursos para mostrar una interpretación concreta del texto.

Entre estos procedimientos está la focalización; por medio de ella, el cine permite un acercamiento a la conciencia de los personajes más directo y conciso que el teatro, al menos en lo que respecta al llamado teatro burgués (Elam 1980), fundamentado en un diálogo que se ve sujeto a las reglas de la verosimilitud, que no dejan de ser una convención dramática más. Sin embargo, el teatro isabelino contaba con otro tipo de convenciones como los monólogos, los apartes, las intervenciones directas (prólogos, etc.), que, en su inmediatez, en cierto modo lo acercaban más al lenguaje cinematográfico. Un ejemplo, entre tantísimos otros, ilustrativo de la imbricación de lo teatral y lo cinematográfico lo encontramos en las versiones del monólogo del «To be or not to be» de *Hamlet* de Lawrence Olivier (1948) y Kenneth Branagh (1996). Se trata de un pasaje que ha dado lugar a cierta controversia en su interpretación. La primera imagen en la versión de Olivier es un contraplano en picado de Hamlet al borde de un acantilado y ante un mar embravecido. Son muchas las connotaciones que suscita esta visión, pero, sin duda, la interpretación inmediata incluso previa al texto es la de un intento de suicidio por parte del personaje, posteriormente corroborada cuando usa el estoque. Branagh, sin embargo, presenta al personaje pronunciando el monólogo al tiempo que se observa en un espejo: los espectadores contemplamos el reflejo con la cercanía que permite la pantalla, algo muy difícil de lograr a través de recursos teatrales. El acantilado de la versión de Olivier se ve sustituido por ese reflejo. La disyuntiva planteada en el texto, el hecho mismo de la reflexión propio de la dialéctica, que es el fundamento de la *quaestio* sobre la que se articula el discurso, queda manifiestamente subrayada por esta presentación cinematográfica, que le confiere al monólogo un viso distinto en su interpretación. Así, Branagh parece optar por la visión del personaje de Hamlet tan celebrada en el Romanticismo como un ser dominado por la reflexión e incapaz de actuar[3].

> Esta versatilidad de la interpretación se explica tomando como base las teorías de Umberto Eco (1962, 1968, 1979, 1990): la interpretación no es algo cerrado, sino abierto, y variable dependiendo de diversos factores. Partimos del hecho de que son susceptibles de interpretación tanto la comunicación no verbal (la pintura y, especialmente, la música son buenas muestras de ello) como la verbal, ya sea artística o no artística.
>
> Si la interpretación de asuntos y elementos cotidianos y cercanos a nosotros puede ser dispar, el texto literario es fuente de una mayor variedad de posibilidades hermenéuticas. Al carácter literario se añade otro elemento que da lugar a una mayor amplitud y diversidad interpretativa: la distancia temporal, cultural y lingüística existente entre la versión original de la obra y las circunstancias de sus lectores.

---

[1] Javier Huerta Calvo dice que la epopeya y la novela, los dos géneros básicos dentro del grupo de los épico-narrativos, se caracterizan por «el hecho de ser narraciones de algún suceso o acontecimiento con propósito totalizador» (Huerta Calvo 1994: 151-2). La cursiva es nuestra.

[2] La aplicación del análisis narratológico al cine cuenta con toda una tradición que se vio corroborada al constatarse cómo muchas de las categorías de la narrativa analizadas por Gérard Genette (1972) se hallaban en «estado literal y, por tanto, más aprehensibles en el dispositivo enunciativo del cinematógrafo» (Sánchez-Biosca 1994: 479).

[3] Coleridge interpreta de este modo el personaje de Hamlet: «... a person in whose view the external world, and all its incidents and objects, were comparatively dim, and of no interest in themselves, and which to interest only, when they were reflected in the mirror of his mind.» (Coleridge 1907: II, 150).

Del mismo modo, la interpretación de las obras de Shakespeare depende de diversos factores, desde el lingüístico hasta el cultural. La traducción misma del texto de su lengua original al español es ya un acto de interpretación. Pero el texto encierra algo más: el hecho de que se haya escrito en una época determinada implica unos condicionantes históricos, socio-políticos y culturales que es necesario conocer. En el caso que nos ocupa, es esencial ser consciente del peso que toma en la educación renacentista la retórica, sus estrategias y figuras, saber descifrar los lugares comunes, los textos usados en la formación primaria y los que pertenecían a la cultura común, etc. Las convenciones literarias de la época son otro factor de relevancia para entender los principios de la comunicación artística escrita: una de las más importantes es el género.

Por ello, es fundamental que los alumnos conozcan la clasificación genérica original de las obras de Shakespeare, para que comprendan cómo ha condicionado su recepción hasta su adaptación al cine en el último siglo. Desde que, tras su muerte, los miembros de su compañía publicaran sus obras organizándolas en tres grandes bloques genéricos, la recepción de los textos de Shakespeare ha estado condicionada por esa primera división en comedias, historias y tragedias. Los estudiosos del tema han planteado algunas divisiones alternativas pero, en general, se ha aceptado la original.

Cada uno de estos géneros ha tenido desigual fortuna en el cine, saliendo en unos casos beneficiado y en otros perjudicado por los recursos cinematográficos utilizados en las versiones. Hacemos ver a los alumnós cómo el género más popular entre los directores de cine ha sido la tragedia, dato curioso teniendo en cuenta que el género trágico es, por naturaleza, más propio de la escena que de la pantalla[4]. Es probable que el prestigio y reconocimiento de las tragedias como las obras más relevantes de Shakespeare haya pesado para que los directores apostasen por un género tan ajeno a las convenciones cinematográficas, y en ocasiones las dificultades se han sorteado magistralmente. La posibilidad que da el cine de analizar introspectivamente a los personajes es, sin duda, una ventaja para plasmar la complejidad psicológica de los héroes trágicos de Shakespeare, los largos soliloquios se convierten en reflexiones íntimas y la evolución y contradicciones de un personaje como Otelo pueden ser más sutilmente matizadas. Pero los efectos de grandiosidad y de ejemplaridad propios de la tragedia son muy difíciles de alcanzar a través de una pantalla que nos acerca tanto al aspecto más humano y cotidiano de los personajes.

Las obras históricas o, más bien, el aspecto histórico de las obras de Shakespeare es el que más beneficiado sale en la adaptación al cine. No cabe duda de que los recursos de que disponen los estudios para lograr una ambientación realista que traslade al espectador al campo de batalla de Agincourt, o a los fabulosos decorados de Roma o Egipto superan las posibilidades de cualquier producción teatral. El teatro isabelino no se vio constreñido por las tres unidades y eso ha jugado a favor del cine, que saca el máximo partido de los cambios de escena pasando de interiores a exteriores o avanzando y retrocediendo en el tiempo sin menoscabo para la verosimilitud de la obra.

Por el contrario, la comedia shakesperiana ha presentado demasiados problemas cuando se ha trasladado a la pantalla y, comparativamente, tenemos muchas menos versiones de las obras cómicas de Shakespeare que del resto de su creación. Es interesante plantear ante los alumnos que, de un lado, la comedia sigue considerándose un género menor y, de otro, las comedias de Shakespeare tienen en general un elemento oscuro, a veces de crueldad, otras de destino fatal, que las acerca a la tragedia y que

[4] De las 73 películas comerciales de entre 1912 y 2000 que, según el «Poor Yorick Multimedia Catalogue», son adaptaciones de obras de Shakespeare, 51 son tragedias, 29 de las cuales son versiones de las cinco tragedias más populares: *Romeo y Julieta, Hamlet, El Rey Lear, Macbeth y Otelo*. Página http://www.bardcentml.com (Consulta 8 de noviembre de 2002).

resulta difícil de encajar con el tono que se espera en una comedia cinematográfica. En *Noche de Reyes* los sirvientes gastan una broma al presuntuoso mayordomo Malvolio haciéndole creer que está loco. El ridículo que hace Malvolio presentándose ante su señora Olivia vestido con unas calzas amarillas pensando que, de esta guisa, puede enamorarla, y su posterior castigo en el calabozo entusiasmaban al público isabelino[5]. Sin embargo, en la reciente versión cinematográfica de Trevor Nunn (1996), este episodio resulta incómodo y Malvolio se convierte en una víctima que despierta más compasión que antipatía. Otra parte de la comicidad de las obras de Shakespeare reside inevitablemente en el lenguaje, en los juegos de palabras y en las alusiones a circunstancias políticas o sociales concretas. Muchos de estos recursos han perdido su sentido inicial, o, cuando éste no es el caso, son difíciles de transmitir sin que resulte grotesco. Las escenas que fueron más criticadas tras el estreno de *Mucho ruido y pocas nueces* (Branagh 1993) son aquellas en las que Dogberry y su asistente montan unos caballos invisibles e interrogan a los sospechosos en un absurdo lenguaje plagado de hipercultismos (Rothwell 2001: 253). Por último, está la dificultad de la ambientación de las comedias, que en el texto shakesperiano suele ser indefinida en cuanto a tiempo y lugar, proponiendo espacios fantásticos e imaginarios. La elección de la Italia del cambio de siglo (del XIX al XX) en *El sueño de una noche de verano* (M. Hoffman 1999) es más una apuesta arriesgada que un acierto, y los dioses Teseo e Hipólita no parece que se encuentren en su entorno natural en semejante contexto de coches de manivela y bicicletas. Estos problemas y las soluciones de los directores en sus adaptaciones se analizan y discuten en clase después de haber visto las películas.

El tercer bloque temático de esta asignatura contempla el análisis y comparación de versiones historicistas con otras en las que se hubiese llevado a cabo una adaptación al mundo contemporáneo. A última hora, las imposiciones del calendario, como suele ser habitual, no permitieron el desarrollo deseado de esta parte. Nos limitamos, en consecuencia, a la proyección de *Romeo y Julieta* de Zefirelli (1968) y *West Side Story* (J. Robbins 1961). La elección de estas dos películas vino determinada en parte por las circunstancias peculiares que las rodean. *West Side Story* se ha visto como una adaptación de la tragedia de Shakespeare en la que se ha llevado a cabo una versión totalmente contemporánea de la historia, con una exaltación del mito de la juventud muy en la línea característica de los años 60. En este sentido, se ha dicho que la obra de Zefirelli se puede considerar una recreación de *El graduado* (M. Nichols 1967), con la insistencia en el tema del abismo generacional, en la misma medida que lo es de la obra de Shakespeare: (Cartmell 2000: 214). Sin embargo, *West Side Story* es el otro referente ineludible, obra por la que Zefirelli sentía una gran admiración (Rothwell 2001: 225). Basta, por ejemplo, observar los comienzos de ambas películas, que presentan múltiples similitudes, tanto en la composición general como en planos concretos[6]. Así, la versión más historicista, y donde se presta una atención especial a las localizaciones históricas, tiene como una de sus fuentes de inspiración y referentes inmediatos otra que responde a una contextualización en el entorno de las bandas neoyorquinas de los 60. Consideramos que esta relación es de gran interés a la hora de establecer comparaciones, y, muy especialmente, de cara a la recepción por parte de un público

[5] John Manningham, en su diario, pone de manifiesto su entusiasmo con este personaje tras haber asistido a una de las primeras representaciones de esta obra. Citado por Mahood en la introducción a su edición de la obra (1968: 8).

[6] La visión panorámica de Nueva York con la que se abre *West Side Story* tiene su equivalente en el plano de arranque de Romeo y Julieta en una imagen de la supuesta Verona, y el enfrentamiento entre los jóvenes de las dos familias está rodado en una serie de secuencias que remedan las de West Side Story

joven al que le separan 40 años del estreno de dos obras que alcanzaron un gran éxito en su momento.

La recepción de los alumnos de estos planteamientos y de las proyecciones cinematográficas da muestra de unas tendencias generales comunes muy significativas en relación con sus intereses y el sustrato cultural sobre el que se cimientan. Con respecto al tema del género, la respuesta de los alumnos se puede deducir de uno de los trabajos que entregan a final de curso: un ensayo de tema libre en el que analizan algún aspecto concreto de una o varias películas. Nos llamó la atención que se inclinaran por la comedia, y más concretamente por el elemento romántico de la obra shakesperiana. Más de una cuarta parte giraban en tomo al tema del amor, la cuestión del género, el papel de la mujer en la época o la guerra de sexos. Aunque la película de referencia era claramente *Mucho ruido y pocas nueces*, la relación de las dos parejas de esta obra se comparaba con otras parejas jóvenes y enamoradas como Catalina y Enrique en *Enrique V*, *Romeo y Julieta* e incluso, en ocasiones, Macbeth y Lady Macbeth, que eran sacados del contexto de su argumento trágico o político para ser analizados por su representatividad para comprender la relación de las parejas según Shakespeare.

El otro punto de interés común a muchos trabajos lo hemos encontrado en el análisis de los aspectos puramente cinematográficos y peculiares a cada versión. De este modo, un buen número de trabajos se centraron en temas tales como el vestuario, la iluminación, la escenografía, las circunstancias del rodaje, la interpretación de los actores, los movimientos de cámara o, incluso, la banda sonora de las películas. Ningún alumno optó por un análisis de la adaptación del texto literario. Se podría deducir, en principio, que el público joven universitario se siente más atraído por la comedia frente a la tragedia. Sin descartar esta obviedad, también hemos de señalar que, como contrapunto a las películas, organizamos la asistencia del grupo a la representación teatral de *Tito Andrónico* por el Teatro Corsario. La recepción de esta tragedia fue excepcionalmente positiva y muchos confesaron haber empatizado con los terribles acontecimientos que tienen lugar en escena. Una charla organizada con los actores dejó patente el interés que había despertado en ellos esta obra. Esto nos hace pensar que es probable que el hecho de evitar entrar en el análisis de los aspectos trágicos o literarios de las obras de Shakespeare en sus trabajos se deba más a un cierto respeto que desinterés.

Otro de los trabajos realizados ha sido la representación de una escena de una obra shakespeariana. Esta actividad se ha planteado como una puesta en práctica de los diversos conceptos que se analizan a lo largo del curso. Intentamos que sean conscientes del tipo de decisiones que se deben tomar: la elección de la obra, de la versión que se va a utilizar, del reparto de los papeles, del escenario, la música y el vestuario e incluso de los efectos especiales. Del mismo modo, se reflexiona sobre el trabajo con el texto y la relevancia de los estudios críticos. Gracias a las películas *En lo más crudo del crudo invierno* (K. Branagh 1995) y *Looking for Richard* (A. Pacino 1996) los alumnos pueden ver algunos ejemplos de este tipo de trabajo previo a una representación teatral y a una cinematográfica. Asimismo, la charla-debate con los miembros de la compañía Teatro Corsario les permitió acercarse a la complejidad de la puesta en escena.

A la hora de emprender los trabajos, no se les impone ninguna restricción. Esta libertad les supone, como contrapartida, un mayor grado de responsabilidad a la hora de tomar decisiones. La única limitación es de tiempo: entre diez y quince minutos.

A pesar de que se hace especial hincapié en la importancia del trabajo en grupo, se les pide que presenten por escrito un informe personal e individual sobre el proceso

de preparación de la representación[7], Consideramos fundamental esta parte, no sólo porque permite ver el funcionamiento del grupo y la labor de cada alumno en particular, sino también porque ofrece puntos de vista complementarios sobre todo el proceso.

Los resultados de este trabajo en nuestro primer año de experiencia con la asignatura dan cuenta del modo en que los alumnos se han enfrentado a los problemas de representación e interpretación de Shakespeare, y también de la percepción que tienen de su obra[8]. Sin duda, el elemento que más ha costado abordar ha sido el del lenguaje. A pesar de que la mayoría de las representaciones se hicieron en español[9], todos los estudiantes señalan la dificultad que les suponen los usos retóricos y las figuras del original, y los resuelven buscando expresiones más llanas, evitando cultismos y términos poco corrientes, adaptando los juegos de palabras o, como veremos más adelante, actualizando totalmente el texto.

Los trabajos de puesta en escena fueron todos de carácter teatral, con la excepción de uno, una versión cinematográfica de *El Mercader de Venecia*, donde se ha aplicado el cambio de lenguaje al que nos referíamos al principio, al utilizarse tanto la técnica del *flashback* como la de la voz en off.

La elección de la obra ha estado marcada claramente por dos factores: las películas proyectadas a lo largo del curso y el género de los textos originales. De los doce grupos, cuatro eligieron diversas escenas de *Mucho ruido y pocas nueces*, probablemente porque habían visto la versión cinematográfica dirigida por Kenneth Branagh (1993) –una película bien recibida, por su tono aparentemente desenfadado y alegre; de hecho, las escenas que representaron eran las más joviales de la película, donde los protagonistas son burlados. Otros tres grupos coincidieron al escoger la escena de las brujas de Macbeth, sin duda, debido al impacto que les produjeron las películas de Orson Welles (1948) y Roman Polanski (1971): los informes escritos revelan que se han inspirado en diversos elementos de ambas películas[10].

Un segundo factor, el género, confirma la preferencia por la comedia que se observa en el primer trabajo. La mitad de las representaciones corresponden a comedias (MR, NR, MV) y cuando se han elegido obras de otros géneros (M, RL, RJ, H), se han tomado escenas ligeras o se les ha dado un tono humorístico, con elementos cómicos o satirizantes de actualidad[11]. Los motivos, según reflejan los informes, son tres: por un lado, las tragedias resultan más complejas de entender y se ven como un reto difícil de cumplir; por otro, se considera que la representación de una escena aislada de una tragedia, descontextualizada del resto de la obra, puede resultar más abstrusa para el público; y, finalmente, se piensa que algo cómico será mejor recibido.

Resulta de gran interés el análisis del tipo de adaptación que se realizó. Hay que advertir que, en cierta medida, las decisiones estaban condicionadas por la escasez de

---

[7] Hemos adaptado a la asignatura el denominado «método de proyectos», según las indicaciones pedag6gicas del profesor J.A. Sánchez Núñez, que a su vez se basa en Grigliano-Villaverde (1966).

[8] En total, se hicieron doce trabajos: tres de ellos coincidieron en representar Macbeth 1.3 (nos referiremos a ellos como M1, M2, M3); el resto de las escenas representadas son: *El Mercader de Venecia* 4.1 (MV), *Mucho ruido y pocas nueces* 3.1 (MR1), 3.2 (MR2), 2.2 (MR3) y 3.4 (MR4), *El rey Lear* 1.4 (RL), *Hamlet* 5.1 (H), *Romeo y Julieta* 1.3-1.5 (RJ) *y Noche de Reyes* 2.5 (NR).

[9] Sólo uno de los grupos, compuesto por estudiantes extranjeras, prefirió el texto inglés (M2). El resto utilizó versiones españolas, en algunos casos, realizadas por los mismos alumnos.

[10] Una de las puestas en escena de Macbeth (MI) tomó de la película de Polanski la idea de caracterizar a cada bruja de manera diferente: una daba la imagen tradicional, otra representaba una bruja de ficción de un programa infantil de hace algunos años y la tercera una pitonisa –también de fama televisiva– de nuestros días. Otro grupo utilizó una iluminación con la «estética de la caverna de la película *Macbeth* de Orson Welles» proyectando las sombras de los actores en la pared y usando una luz muy tenue.

[11] Más adelante se señalan algunos elementos actuales usados en las representaciones (H, MV, RL, M1). Tan sólo dos de los trabajos basados en textos trágicos se apartan de esta tendencia general (M2, M3).

medios, tanto en cuestiones de vestuario como en la escenografía. Estos inconvenientes se suplieron, generalmente, con grandes dosis de imaginación. Sorprende, por ejemplo, lo que muchos de ellos han denominado «travestismo»: dada la desproporción entre el número de alumnos y alumnas, se ha recurrido en varias representaciones a invertir las normas teatrales isabelinas, las mujeres han representado papeles del sexo contrario (MV, MR1); uno de los grupos, sin embargo, ha optado por transformar todos los papeles masculinos en femeninos y viceversa (M3).

Tan sólo una de las representaciones (MR4) combinó una puesta en escena clásica (usando vestuario y escenografía «de época») con el respeto absoluto por el texto. Aunque son varios los trabajos en los que se ha mantenido el texto original con escasas alteraciones, sin embargo las representaciones correspondientes tienden a evitar marcar temporalmente la interpretación (NM, NR). En otros casos, han llevado a cabo versiones que podrían denominarse mixtas, ya sea porque preservan el texto original junto con un vestuario modernizado –la versión arabizante de Macbeth (M2)–, ya sea porque el texto mezcla fragmentos del original con otros adaptados a expresiones modernas o de cierto éxito televisivo (H, M1), o ya porque los efectos especiales o la banda sonora incluyen elementos contemporáneos (RL). Una de las representaciones más destacable en este sentido fue la escena de Hamlet, en la que el texto del príncipe de Dinamarca mantenía el carácter formal y retórico del original, mientras que la parte de enterrador se modernizó con expresiones humorísticas, satirizando personajes televisivos e incluyendo «muletillas que hacen reír en nuestros días al público joven en general».

Sin embargo, aproximadamente la mitad de las representaciones han actualizado tanto el texto como la ambientación. Se han buscado localizaciones en circunstancias próximas a los estudiantes: las escenas de burla de *Mucho ruido* se resitúan en un bar o una discoteca (MR1, MR3). Se ha hecho uso de temas de actualidad, identificando los juegos de poder político hoy en día con las tramas en Macbeth (M3), y ambientando el juicio de *El Mercader de Venecia* en el conflicto palestino-israelí, con la intervención de la ONU y de Estados Unidos (MV). Uno de los recursos más habituales para la actualización ha sido incluir personajes, música, expresiones y referencias culturales del presente que, según han justificado en los informes, podrían facilitar una mejor conexión con el público al ser de plena actualidad; por otro lado, la mayor parte de estas referencias dan muestra de la influencia de la cultura televisiva en nuestros días[12].

Esta preferencia por la actualización de la obra contrasta, sin embargo, con su recepción de las dos versiones de Romeo y Julieta proyectadas, la de Zefirelli y *West Side Story*. Los gustos mayoritarios se inclinaron por la versión historicista frente a la descontextualizada: el abismo generacional que en buena medida se recrea en ambas películas entre el mundo de los jóvenes y el de los adultos parece haberle jugado una mala pasada a Robins y se ha visto repetido esta vez entre la generación de los jóvenes de los 60 –con una estética e inquietudes propios– y nuestros jóvenes de comienzos del siglo XXI, mientras que el historicismo de Zefirelli parece conferirle un valor más atemporal a su obra.

Por tanto, observamos que no se da ningún problema en la asimilación de los conceptos técnicos relativos al cambio del lenguaje teatral y cinematográfico. Además, la canonización que directores teatrales y cinematográficos han llevado a cabo de las tragedias shakespearianas ha supuesto un reto demasiado inalcanzable para la puesta en escena por parte de los alumnos. Por el contrario, la comedia les ha resultado más cercana por varias razones. De una parte, probablemente la asocian con el tipo de cine

[12] El uso de temas musicales de éxito –en medios televisivos fundamentalmente– puede valer como muestra: al menos cuatro grupos se han servido de ellos en más de una ocasión (MV, MR1, MR2, RL).

más comercial, al que están acostumbrados en la gran pantalla y los productos televisivos al uso, muchos de ellos incorporados a sus representaciones; de otra, su propia experiencia en la recepción les ha llevado a pensar este género sería mejor acogido entre su propio público. Un último elemento que merecería ser comentado es la inclinación que muestran hacia una actualización de las obras, a pesar de que su experiencia con ciertas versiones como *West Side Story* pone en evidencia su posible caducidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARTMELL, Deborah, 2000, «Franco Zefirelli and Shakespeare». Russell Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 212-21.

CIRIGLIANO, Gustavo F.J. y Aníbal VILLAVERDE, 1966, *Dinámica de grupos y educación: fundamentos y técnicas*. Buenos Aires, Humanitas.

COLERIDGE, Samuel Taylor, 1960 [1907], *Shakespearean Criticism*. T.M. Raysor (ed.), London-New York, Dent-Dutton.

ECO, Umberto, 1962, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, Bompiani.

_____, 1968, *La struttura ausente: introduzione a la ricerca semiológica*. Milano, Bompiani.

_____, 1979, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington-London, Indiana University Press.

_____, 1990, *The Limits of Interpretation*. Bloomington-London, Indiana University Press.

ELAM, Keir, 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, Routledge.

GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*. Paris, Seuil.

HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente, 1995, «Teoría y técnica del análisis fílmico». Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, pp. 203-27.

HUERTA CALVO, Javier, 1994, «La teoría de la crítica de los géneros literarios». Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, pp. 115-74.

ROTHWELL, Kenneth S., 2001 [1999], *A History of Shakespeare on Screen*. Cambridge, Cambridge University Press. [Primera reimpresión en rústica].

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, 1994, «La crítica literaria y la crítica cinematográfica». Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, 477-84.

SAVATER, Fernando, 1992, «La palabra imaginaria. Notas sobre cine y literatura». *Nosferatu* 8, pp. 4-7.

SHAKESPEARE, William, 1968, *Twelfth Night*, MM. Mahood ed., Hardmonsworth, Penguin.

Implicaciones ideológicas en la puesta en escena fílmica de *La fierecilla domada*

JOSÉ RAMÓN PRADO PÉREZ
Universidad Jaume I de Castellón

La fierecilla domada pertenece a la fase inicial de la producción dramática de William Shakespeare. Fechada entre 1592-1594, se encuadra dentro de una etapa de aprendizaje del dramaturgo, en la que el mismo experimenta con las técnicas teatrales, con el fin de llegar a dominar el medio y alcanzar la voz propia y distintiva de sus posteriores creaciones. Por esta razón, en ocasiones, se justifica la utilización rudimentaria que el dramaturgo hace de los mecanismos de la comedia, en este caso concreto de la farsa, y, de manera más significativa, del contenido explícitamente sexista, expresado de manera burda y demasiado directa, a tenor de la riqueza y ambigüedad con que los temas de género, así como de la situación de la mujer en la sociedad isabelina, serán tratados en sus posteriores comedias y tragedias, en especial en lo relativo a la representación de la mujer en una sociedad patriarcal.

De cualquier forma, parece difícil negar la evidencia del contenido sexista y machista que domina esta obra, como así se ha demostrado por parte de la crítica literaria feminista (Davies 1995; Hodgdon 1998), por lo que es más conveniente centrarse en los motivos que pueden llevar a una compañía, director, productores o estudios de cine a recrear esta obra en particular en diferentes momentos históricos, con lo que ello puede revelarnos sobre los discursos e ideologías dominantes sobre esa sociedad en cuestión, así como los estamentos culturales y el papel que los mismos desempeñan en la promoción de ciertos valores culturales.

El tema de 'la mujer indomable' o 'shrew' es tomado por Shakespeare directamente de un escritor coetáneo, George Gascoigne y su libro *Supposes* (1566) una traducción de la obra de Ariosto *I Supositi*; sin embargo, tal representación de la mujer pertenecía a la tradición popular británica medieval, en la que ya aparecían numerosos ejemplos de la misma, tanto literarios como de la cultura popular, hasta el punto que la convención cómica que representan, los personajes de la 'mujer indomable', Katherina, y el *miles gloriosus*, Petruchio, el soldado fanfarrón, provinente de la tradición cómica romana, serán utilizados por Shakespeare en una de sus comedias románticas *Mucho ruido y pocas nueces*, entablando la también popular 'batalla de los ingenios' entre hombre y mujer, dentro del contexto de la 'batalla de los sexos': otras de las convenciones cómicas de tradición popular, que pervive hasta nuestros días. En *Mucho ruido y pocas nueces*, sin embargo, el humor grueso de baja comedia y farsa, basado en el cuerpo y lo físico, ha sido sustituido por el humor refinado y verbal de la alta comedia, en el que las luchas de poder se realizan a través y dentro del lenguaje mismo.

Una de las tácticas utilizadas por los directores teatrales en su intento de actualización de esta pieza ha consistido en presentarla de manera irónica, de tal forma que Kate lance un guiño de complicidad al espectador, literalmente, al final de la obra, para dar a entender que su sumisión es fingida o simplemente una estrategia de supervivencia. Por su parte, Zeffirelli, a pesar de no realizar una revisión radical de la obra en su película de 1967, *La mujer indomable*, trata de dar una mayor prominencia a la protagonista, por medio de la inclusión de su punto de vista a través de la cámara. En esta versión, se pretende romper parte del estereotipo femenino asignado a Kate para,

mediante la presentación de un cierto grado de profundidad psicológica, permitir que escape al mensaje de demonización y burla al que se le somete. Esta técnica acarrea un peligro implícito en los productos culturales de procedencia popular, ya que, al restarle fuerza al estereotipo, se tiende a naturalizar una representación femenina estereotipada, a la que se le da credibilidad por medio de su humanización y su tratamiento psicológico parcial, con lo que se propicia que los roles presentados por la obra en cuestión se interioricen como parte de la realidad fuera de la ficción. Por otra parte, exponer el estereotipo con todas sus consecuencias propicia que el espectador tenga la posibilidad de evadirse de la ilusión de realidad del medio cinematográfico y así contemplar la acción desde una posición de distanciamiento cómico que pueda llevar a la reflexión crítica, siempre que el director y la producción tematicen de manera explícita tal posibilidad. Zeffirelli intenta superar estos obstáculos con el fin de conseguir, en sus propias palabras, 'la popularización de Shakespeare', para lo cual debe controlar el naturalismo narrativo, así como el exceso grotesco de la farsa, con el propósito de alcanzar un equilibrio, cuyo resultado consiste en un mensaje, en los momentos más acertados de la película, de ambigüedad y dualidad. Sin embargo, debe constatarse que, en el conjunto de la película, Zeffirelli no logra, o no pretende, romper de manera radical con el mensaje tradicional asociado con esta obra.

Una de las características más destacadas del original de Shakespeare consiste en la utilización de una estructura de *mise en abîme*, por medio del recurso del teatro dentro del teatro, que aparece en el prólogo de la obra. De esta manera, el espectador se encontrará en la posición de observar una obra de teatro en la que la principal acción consistirá en representar la obra del mismo título, para consumar el engaño y la broma de un noble a un campesino. De esta manera, el autor parece invitar al público a distanciarse de la trama y considerarla una ficción. Con este recurso metanarrativo la trama revela sus propios condicionamientos ideológicos, pues se hace una descripción de cómo las mismas se convierten en los instrumentos de aquellos que detentan el poder, para someter a los que carecen del mismo, al presentarles un espejismo en el que deben creer. Así pues, la pieza de Shakespeare es problematizada mediante el recurso del encuadre y la difuminación de los planos de apariencia y realidad, aún más, si se tiene en cuenta que la trama del prólogo se queda sin resolver, indicando la identificación de toda la obra con el espectro de la fantasía y la ficción.

Las maneras en que las producciones de la obra resuelven este primer elemento problemático indican el posicionamiento ideológico inicial con respecto al contenido sexista de la pieza. En el caso de la versión de Zeffirelli, *La mujer indomable*, el motivo de la representación dentro de la representación desaparece para dar verosimilitud al relato y para distanciarse de lo que pudiera convertirse en una adaptación demasiado teatral o historicista. En su lugar, Zeffirelli propone un recurso visual que consiste en proporcionar una introducción a la película, la entrada de Lucentio y su criado Tranio en la ciudad de Padua en el contexto de un desfile de carnaval. De esta manera, el director mantiene la teatralidad, mientras que consigue superar las restricciones espaciales del teatro por medio de los planos exteriores. Igualmente, se tematiza el motivo del prólogo de la obra original, consistente en el cambio de identidades y la caída de las jerarquías, presente en el carnaval, en el que el poder cambia de manos al menos durante un período corto de tiempo. En esa metáfora del carnaval se puede encontrar uno de los temas de esta obra: la idea del mundo al revés, pues al inicio, nos encontramos con una mujer que parece tener todo el poder, aunque sea solamente un espejismo y algo de carácter circunstancial, como Petruchio se encargará de demostrar. Esta sería la lectura, en términos tomados de Stuart Hall (1980), 'dominante hegemónica', es decir, connivente con la ideología dominante y que traduce el mensaje de manera literal, sin

pararse a considerar las implicaciones del mismo. Sin embargo, es posible entender este cambio de roles desde una lectura 'negociada' (Hall 1980), en la que se enfatizarían las contradicciones emergentes de la semiotización de los códigos culturales hegemónicos y las disfunciones que tal actitud conlleva. Así pues, se puede interpretar que la inversión de roles y de fuentes de poder, descubre un mundo en el que la vuelta a la normalidad se consigue únicamente a través de la violencia. Durante el carnaval se sugiere que la posición de poder de Kate se debe al momento lúdico del momento carnavalesco, de manera similar a la transformación del pobre en rico en el prólogo; sin embargo, la manera de revertir esa situación no se produce de manera natural, sino a través de la violencia, con lo que se propone que la posición de dominio inicial del hombre es una construcción socio-cultural.

La versión cinematográfica de Antonio Román, de 1955, elimina el elemento inicial de teatro dentro del teatro, que problematizaba el conjunto de la trama, y se decanta por una producción realista en la que destaca la traslación de la acción a una época sin determinar, pero que evoca un tiempo mítico ligado a las reconstrucciones históricas de las películas de aventuras del cine clásico estadounidense, tales como *Robin de los bosques* o *El prisionero de Zenda*. Del mismo modo, el diálogo ayuda a realizar tal identificación, además de trasladar al espectador al mundo de la comedia del Siglo de Oro. Por medio de estas decisiones de puesta en escena, se consigue naturalizar el mensaje patriarcal de la obra, ya que se le pretende conferir a tal mensaje un grado de autoridad ligado a la figura del dramaturgo William Shakespeare. Igualmente, la traslación del tiempo y el espacio a una España mítica dominada por el esplendor del imperio entra en clara connivencia con la ideología explícita del poder en 1955, a la que se le impone una interpretación parcial o partidista, unida a la de la ideología dominante, y haciéndola pasar por la interpretación válida o coincidente con los valores que se suponían más elevados debido a su procedencia histórica. El hecho de que al comienzo de la película se advierta de que se trata de una 'versión libre' de la obra de Shakespeare permite corroborar esta interpretación.

El inicio de *La fierecilla domada* de Román es significativo pues nos presenta a un Petruchio / Don Beltrán de Lara, encarnado por Alberto Closas, al que se caracteriza como el galán simpático y desenfadado, al igual que canalla y desconsiderado, que sirve para sancionar, en tono de comedia, la libertad del hombre en cuestiones de carácter sexual. La imagen más indicativa del punto de vista masculino consiste en el adiós que le lanza una mujer desde el balcón, seguido de la censura de su marido, que la obliga a entrar de nuevo. En esta secuencia inicial, la comedia enmascara los prejuicios de la sociedad patriarcal, en la que predomina la imagen de la mujer como culpable de la infidelidad, pero también la mujer rendida a los pies del seductor. La imagen del hombre como seductor, sin ninguna responsabilidad moral, se verá reforzada y demostrada durante el resto de la película.

Siguiendo esta lógica la razón de Petruchio / Don Beltrán para conquistar a Catalina, encarnada por Carmen Sevilla, no es el dinero de la dote, como en el original de Shakespeare, sino el reto de poder domar a esta mujer, pues se trata de una demostración y afirmación de su masculinidad, así como por un sentido de venganza al verse humillado por Catalina en su primer encuentro. De hecho, la doma final se consigue, tras haber sido sometida Catalina a la tortura de privarla de comida, bebida, sueño o vestidos, cuando ella se rinde a los encantos sexuales de don Beltrán. La última imagen de la película es la transformación de un cardo en una rosa y la sobreimpresión de la palabra FIN, con lo que se consuma el cambio de Catalina y se enfatiza el mensaje de sumisión de la mujer al hombre, tanto dentro como fuera del matrimonio. La omisión del motivo del dinero en la película de Román es significativa, ya que en la obra de

Shakespeare se trata de un elemento omnipresente, que llega a erigirse en el único motor de las relaciones humanas entre los hombres de la obra. Esto permite una interpretación subversiva, convirtiéndose en un elemento de desestabilización y crítica hacia las motivaciones y acciones de los personajes masculinos, basadas de manera demasiado obsesiva en el mercantilismo y el egoísmo de la lógica económica. De este modo, la versión española enfatiza más si cabe el tema de la opresión de la mujer, al no realizarse un cuestionamiento, ni siquiera implícito, de las motivaciones de los personajes masculinos.

El tema de la caza y los perros también domina en las imágenes del lenguaje de Shakespeare, en este caso ligado de manera más prominente al tema de las relaciones de clase social. En el caso de la película de Román, esta imagen se utiliza para definir la relación entre Catalina y don Beltrán, adquiriendo las relaciones sociales un lugar destacado en la consecución de la doma de Catalina. Primero, don Beltrán, en la escena de la boda, en la que humilla a Catalina, haciéndola esperar en el altar, aparece vestido como un mendigo, provocando el estupor de los invitados; y, más tarde, para poder llevarse a Catalina sin disfrutar del banquete, introduce a los mendigos en la celebración con la finalidad de producir el caos. Durante el viaje a la casa de don Beltrán, la escena del rescate de Catalina por parte de don Beltrán, ante el ataque de unos bandidos, ejemplifica la dinámica de clases en esta película, que invierte la que puede intuirse en la obra de Shakespeare. En la posada, Catalina muestra su carácter indomable ante una serie de rufianes, cuyo vestuario y apariencia contrasta semióticamente con la de Beltrán y Catalina, identificándolos con las clases bajas. Estos villanos no se pliegan al carácter de Catalina, sino que llegan casi al extremo de violarla, en una escena carente de comicidad. El humor, sin embargo, proviene de la disputa simultánea entre Catalina y Beltrán, en la que este último se niega a intervenir para salvarla hasta que no se lo pida. El momento sanciona la ideología de la película y del momento histórico en que se realiza: mientras que las relaciones sexuales de Beltrán son aceptadas y ensalzadas sin ningún problema, y su doma de Catalina aparece como algo natural, la forma de dominar a la mujer por parte de las clases bajas es de carácter violento y por lo tanto rechazable, creando una división insalvable entre las diferentes clases. Igualmente, se le da a la actuación de Beltrán un aspecto de carácter civilizado y decoroso, en contraste con la acción violenta y puramente visceral de los rufianes. En esta línea, Beltrán nunca pierde la compostura, a pesar de sus engaños, y se le da un tratamiento que se aleja del estereotipo del *miles gloriosus* o el fanfarrón y zafio soldado, para acercarse a la nobleza de un personaje respetable.

El cambio de roles entre Katherina y Petruchio, aparente en la película de Zeffirelli, no aparece en la versión de Arturo Román, entre otros motivos, debido a que la perspectiva masculina domina esta película, sin ninguna opción para la perspectiva de la mujer. En la película de Zeffirelli, Kate sí tiene la oportunidad de presentar su perspectiva a través de la cámara, mientras que se descarta dar prominencia al estatus noble o aristocrático de Petruchio, sino al contrario, pues se enfatiza su comportamiento más cercano al estereotipo del soldado fanfarrón para, así, propiciar la comedia de farsa.

Dentro de las estrategias utilizadas en *La fierecilla domada* de Román tiene una especial relevancia el monólogo final en el que Katherina asume su sumisión total al hombre y denuncia su conducta anterior como una desviación de la normalidad, perpetuando, de esta manera, la representación masculina de la mujer y la represión consiguiente. Si tal monólogo es en sí indefendible en nuestros días, en el caso de la versión de Román se le adjudica a Beltrán / Petruchio, que lo pronuncia en conversación personal a Catalina, instándola a ser sumisa, pues esa constituye la condición natural de la mujer y no existe humillación, sino virtud, en que cada uno asuma su posición social.

De esta manera, se añade un grado más de opresión de la mujer, ya que Catalina pierde, en esta versión, hasta la capacidad para expresarse por sí misma, con lo que el universo masculino usurpa la voz femenina, a pesar de que la misma estuviese de antemano secuestrada.

En el fondo, el tema de sacrificar la libertad y la identidad personal para obtener el premio de una vida confortable, actúa de manera simbólica como una proyección de la idea general, en una sociedad dictatorial, de la aceptación del sistema en general. De hecho, el final feliz, sin fisuras ni problematización de las relaciones sociales y sexuales, propicia la lectura de connivencia con el sistema establecido. Desde el mundo cerrado de la comedia, la trama camina hacia una conclusión anunciada y prueba la tesis de partida, que no sufre ninguna revisión por medio de elementos o imágenes contradictorias en la película.

Se elimina también cualquier referencia a la función reproductora de la mujer, un tema que aparece en Shakespeare a través de los equívocos y dobles sentidos utilizados por los dos protagonistas en sus peleas, y la figura de la mujer se reduce a la de un puro objeto sexual. Si hubiese existido el motivo de la procreación, Kate habría conseguido un objetivo de su realización como mujer, que igualmente se le niega y silencia, en este caso para evitar que pueda adquirir control sobre sí misma a través de su sexualidad. De hecho, el momento en que Catalina intenta arrastrar a Beltrán mediante la tentación de su cuerpo desnudo y sugerente, es superado por Beltrán de manera sobresaliente, pues es capaz de contener su deseo con la finalidad de imponerse a Catalina. En cualquier caso, esta escena sexista y patriarcal parece tomada directamente de la imagen bíblica de Eva tentando a Adán, pero, en este caso, Adán sale victorioso para elevarse como un ser superior sobre Eva, con lo que se justifica su dominación.

La adaptación más reciente de *La fierecilla domada* es la película estadounidense *Ten Things I Hate About You* (*Diez razones para odiarte*) de 1999. Sin duda se trata de una versión heredera de la popular *Romeo y Julieta*, dirigida por Baz Luhrmann, especialmente en lo referente a la comercialización y popularización de la obra de Shakespeare. Sin embargo, el tono y la concepción difieren de manera radical en ambos casos. En esta versión de *La fierecilla*, dirigida por Gil Junger, solamente se respeta la trama original de la obra, que sufre una traslación al tiempo contemporáneo y se ubica dentro de la lógica de la vida de un grupo de adolescentes en un instituto de educación secundaria, reminiscente de las series televisivas de las mismas características, *Sensación de vivir* o las comedias de situación como *Salvados por la campana*. De esta manera, nos encontramos ante dos tradiciones diferentes en la adaptación del clásico *shakespeareano*: la tradición europea, de Zeffirelli o Antonio Román, aunque con finalidad diferente en ambos casos, ya que la versión española utiliza la traslación como excusa para validar una ideología dominante que utiliza los textos clásicos y canónicos como fuente de autoridad moral que sancione el discurso dominante; por su parte, la intención de Zeffirelli consiste en popularizar el clásico mediante su transformación en imágenes, despreciando la reverencia hacia texto canónico, lo que provoca una serie de tensiones en el mensaje y la interpretación textual. Tales tensiones adquieren su dramatización a través de la contradicción y ambigüedad producidas por el choque de los diferentes códigos fílmicos, que se debaten entre la actualización del mensaje al momento contemporáneo y la pervivencia del mensaje ideológico patriarcal dominante, y que Stuart Hall (1980) ha denominado como las tensiones existentes, en el medio de la cultura popular, entre la subversión y la contención.

En el caso de *Diez razones para odiarte* se prescinde de la recreación ambiental e histórica para proceder a una traslación, tanto de la localización espacio-temporal, como del género fílmico. En primer lugar, la utilización de los adolescentes rehuye el tema del matrimonio de conveniencia y el motivo del dinero queda relegado a una mera anécdota argumental para justificar la trama de la seducción de Bianca, así como para propiciar la caída en desgracia de los amantes, que tras haberse declarado su amor mutuo deben pasar una última prueba antes de volver a reunirse. En definitiva, esta película esquiva el tema de la represión patriarcal, relegándolo a un plano secundario, hasta el punto de convertirlo en una mera parodia, en favor de la idea del amor verdadero y romántico entre dos jóvenes amantes. Se transforma la estructura de farsa del original en el de la comedia romántica de adolescentes, con lo que se evita uno de los puntos más controvertidos de la obra. Sin embargo, el guión proporciona momentos de ruptura y contradicción conscientes, consistentes en la subversión periférica de esa estructura de comedia de adolescentes.

El lenguaje destaca por su crudeza, especialmente en lo referente a los temas sexuales, que se alejan de las actitudes decorosas de este tipo de comedias. De modo cómico, la consejera psicológica está representada como una obsesa sexual que escribe novelas pornográficas. Igualmente, se realiza una parodia de las actitudes políticamente correctas, como puede ser el caso de que Katherina sea una especie de niña bien feminista que lee *The Bell Jar* de Sylvia Plath, mientras que el profesor de literatura de raza negra bordea el estereotipo del hombre negro airado, ante unos adolescentes de clase media sin ninguna inquietud política o experiencia vital. Al comienzo de la película, la presentación de Kat revela a una chica que habla en eslóganes pseudofeministas, lo que enfatiza su odio por los hombres, pero, sobre todo, su confusión adolescente.

Mediante estos ejemplos se puede comprobar como la película bordea los límites entre la subversión y la contención, pues tales semiparodias tienen un efecto de ruptura de la ilusión de realidad del género cómico adoptado por película. A esto se une la parodia de Shakespeare y su desmitificación por medio de la cita descontextualizada de alguno de sus pasajes, como podría ser el caso de Michael Eckman / Tranio, que utiliza una cita de *Macbeth* para conquistar a la amiga de Katherina, ella misma una *fan* de Shakespeare al estilo de los *fans* de un grupo musical o una serie televisiva de culto. Los nombres de los protagonistas fortalecen tal percepción, como sería el nombre del instituto, Padua; que las hermanas protagonistas se apelliden Stratford; Petruchio se convierta en Pat Verona; o la amiga de Bianca sea negra y se llame Chastity, virtud que no practica.

El inicio de la película enmarca la acción en un intento de reproducir el prólogo de la obra original. En ella Tranio / Michael ejerce como el narrador que enseña a Lucentio / Cameron el nuevo colegio al que va a asistir. Se realiza una división de valores por medio de las diferentes tribus juveniles en las que se reparten los estudiantes: por un lado, están los perdedores, 'losers', a los que pertenecen ellos dos y, por el otro, los niños bien, cuyo mayor exponente será Joey / Hortensio, caracterizados por la superficialidad y la vanidad. De esta manera, la escuela se constituye en una metáfora de la sociedad estadounidense actual. Pat y Kat, la pareja protagonista, pertenecen al mundo de los autoexcluidos, debido a la condición marginal de él, parodia del subgénero carcelario, y la inteligencia de ella, respectivamente.

En esta versión es importante destacar que el odio de Kate hacia los hombres, en especial hacia Hortensio / Joey, está justificado por la experiencia personal de la misma, que tuvo una relación sexual con Joey, solamente sexual, como se encarga de enfatizar, hasta que encuentra el amor verdadero de Pat. De este modo se explica la actitud con su

hermana Bianca, a la que intenta proteger de cualquier experiencia negativa en su iniciación sexual. En este sentido, Kat ha perdido la ingenuidad, representada en su virginidad, lo que le lleva a rechazar ese mundo superficial. Bianca, por su parte, ya no debe pasar por ese rito iniciático, pues, entre la astucia de Lucentio / Cameron y la actitud protectora de su hermana, supera la fase de la adolescencia sin perder su inocencia y sin el trauma sufrido por Kat, que finalmente también es superado con la aparición de Pat. En sí, se trata de un mensaje de carácter conservador en lo referente a la sexualidad, aunque, mediante lo explícito del lenguaje sexual, se propicia la problematización de tal mensaje.

A pesar de que ambos amantes, Pat y Kat, se enamoran mutuamente, eliminando el elemento de dominación explícita, el tema de la doma permanece en esta versión casi intacto, aunque diluido o disfrazado por medio del recurso de la comedia romántica. Igualmente, es ella la que confiesa su amor al final, de manera pública, ante la clase, con un soneto que recita entre sollozos. Este momento final vuelve a indicar la sumisión de ella, que alcanza su punto culminante cuando él le confiesa su amor y, ante la protesta de ella, le sella la boca con un beso, reminiscente del 'kiss me Kate' de la obra original, en la que, de esta manera, se materializaba la humillación y sumisión de la protagonista. La lectura de ese soneto de Shakespeare que Katherina ha reescrito y que recita por propia voluntad constituye una imagen final ambivalente: por un lado, equivale al monólogo final de Katherina en la obra original, en el que se sancionaba el derecho del hombre sobre la mujer sin ningún tipo de ambigüedad; por otro lado, el poema de la protagonista también tiene la virtud de erigirse en una creación propia que reinterpreta la versión de Shakespeare, propiciando el tropo de que la película intenta realizar también una cierta reinterpretación. La sumisión final de esta Katherina moderna queda problematizada a la luz de los acontecimientos previos en el transcurso de la trama, con lo que se suaviza el mensaje de opresión patriarcal, a pesar de que no se acaba de romper su lógica, ya que Kat, al final, seguirá la norma establecida, en el caso de los adolescentes, el amor puro en contraste con el sexo.

Así pues, esta producción de *La fierecilla domada* propone una actualización del clásico que juega, al igual que en el caso de Zeffirelli, con las tensiones de la subversión del mensaje de la ideología dominante y la contención de un mensaje realmente revisionista, como suele ocurrir en la dinámica de los productos procedentes del medio de la cultura popular. El mensaje patriarcal del original sería totalmente rechazable en 1999 o en el momento actual, por lo que su naturalización y subversión debe realizarse mediante la presentación de tales mensajes de manera oblicua, algo que no sería necesario en la década de los años cincuenta, tanto en España como en Estados Unidos, donde era posible la presentación de tales ideas de manera más o menos directa, como así ocurre en *La fierecilla domada* de Antonio Román de 1955 o la versión musical de la obra de Shakespeare, *Kiss Me Kate*, primeramente un musical de Broadway compuesto por Cole Porter y más tarde llevado a las pantallas en 1953.

Como conclusión se podría destacar que las diferentes versiones fílmicas aquí analizadas tratan de dar respuesta a las contradicciones que surgen al confrontar las representaciones sociales de la mujer, con las presentadas en el texto original de Shakespeare. Los resultados son diversos, como en el caso del cierre de la polisemia textual, para producir interpretaciones naturalizadoras de la ideología dominante, prominente en la versión española de Antonio Román, o la dramatización de tales contradicciones en la pantalla, para que, de esta manera, se pueda liberar al texto de sus restricciones y potenciar la ambigüedad a través de imágenes ambivalentes, elegida por Zeffirelli y Junger.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOOSE, Lynda E., BURT, Richard (eds.), 1997, *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*. London, Routledge.

DAVIES, Anthony, WELLS, Stanley (eds.), 1994, *Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television*. Cambridge, Cambridge University Press.

DAVIES, Stevie, 1995, *William Shakespeare: The Taming of the Shrew*. Hardmonsworth, Penguin.

DONALDSON, Peter S., 1990, *Shakespearean Films / Shakespearean Directors*. Boston, Unwin and Hyman.

HALL, Stuart, 1980, «Encoding/Decoding». Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London, Hutchinson, pp. 128-138.

HODGDON, Barbara, 1998, «Katherina Bound; or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life». Robert Shaughnessy (ed.), *Shakespeare on Film*. Houndmills, Macmillan, pp.156-172.

HOLDERNESS, Graham, 1988, *The Taming of the Shrew*. Manchester, Manchester University Press.

JACKSON, Russell (ed.), 2000, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge, Cambridge University Press.

JORGENS, Jack J., 1977, *Shakespeare on Film*. Bloomington, University of Indiana Press.

JUNGER, Gil (dir.), 1999, *Ten Things I Hate About You*. Touchstone Home Video. [Traducción española *Diez razones para odiarte*].

ROMÁN, Antonio (dir.), 1988 [1955], *La fierecilla domada*. Video Mercury Films.

ROMERA CASTILLO, José (ed.), 2002, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor Libros.

SHAKESPEARE, William, 1974, *The Taming of the Shrew*. W. J. Craig (ed.), *Complete Works*. Oxford, Oxford University Press, 243-269.

_____2002, *La fierecilla domada y La comedia de las equivocaciones*. Madrid, Edaf. [Traducción de Adolfo R. Varela y prólogo de Antonio Ballesteros].

SHAUGHNESSY, Robert (ed.), 1998, *Shakespeare on Film*. Houndmills, Macmillan.

ZEFFIRELLI, Franco (dir.), 2000[1967], *La mujer indomable*. Columbia Tristar Home Video. [DVD].

Shakespeare en el espacio: *Planeta prohibido*, adaptación de *La tempestad*

DAVID FELIPE ARRANZ LAGO
Círculo de Bellas Artes de Madrid

Tan inabarcable es nuestro afán aquí de dar cuenta de las transposiciones (antes adaptaciones)[1] como los anhelos de Próspero y Morbius, protagonistas indiscutibles de las obras que aquí visitamos, por controlar la vida de los seres fantásticos que los rodean y por alcanzar el conocimiento definitivo: crear materia con el solo pensamiento, con ése del que se forman los sueños. Como modelo de teatro trasladado a la pantalla, esbozaremos algunas pinceladas de las relaciones o procedimientos que se establecen entre un filme extraordinario en sus dimensiones conceptuales, *Planeta Prohibido* (1956), de Fred McLeod Wilcox, y su modelo original, *La Tempestad* (c.1610), de William Shakespeare, ejemplo de perfección teatral y de microuniverso, de esos mundos autónomos y escapistas de los que es deudora una corriente que, tras el vacío imaginario de la Ilustración, va desde el Romanticismo a nuestros días.

EXTREMOS ADAPTATIVOS A LOS GÉNEROS MARGINALES: EL MARIDAJE CINEMATOGRÁFICO DE UN DRAMA CLÁSICO Y LA LITERATURA *PULP*

El lenguaje fílmico traspone o adapta cada vez con más frecuencia lenguajes que han aparecido ya en una forma narrativa. Como afirma Iuri Lotman, igual que sucede con la forma escrita, el cine posee su propia sintaxis, su propio sistema cultural como modelo de obra viva en sus realizaciones particulares. Hablamos en este caso de una obra dramática cuya mayor capacidad es la de renovarse a sí misma al ser adaptada o trasladada a otro formato, a otro código: el del guión de Cyril Hume[2] y la historia "pulp" de Irving Block y Allen Adler que llevaba por título *Fatal Planet*.

Si ya los románticos discutieron la cuestión del agotamiento de las realizaciones artísticas (Schiller, Novalis, Hegel) y propusieron una renovación del mundo grecolatino, estas realizaciones dieron sus frutos en el sistema estético hegeliano al que acudieron autores y directores durante el siglo XX, buscando fórmulas que presentaran una nueva cara de los clásicos. Y se mostraron de manera especialmente prolífica en el Teatro, puesto que el arte teatral busca continuamente nuevas formas de representación. Siguiendo esquemas heredados, como decimos, del Romanticismo, y que parten de la base de un arte que comenzó a ser autoconsciente a finales del siglo XVIII, el Cine toma su relevo en la posmodernidad y readapta géneros. Las dos obras, *La Tempestad* y *Planeta Prohibido,* se articulan en torno a un discurso de acción que ya propuso Aristóteles en su *Poética,* imprescindible para entender el desarrollo de los acontecimientos que los autores nos proponen con las películas y las obras dramáticas, y que atañe tanto a la temporalidad como a otros fenómenos como la representación, el

[1] Los últimos estudios prefieren hablar de transposición, en vez de adaptación. No obstante, creemos que una adaptación es en cierta medida una nueva creación y quizá no cabría desechar el término adaptación para referirnos a una obra final hipertextual inspirada en una original o hipotextual. El hipertexto es, a fin de cuentas, un hipotexto adaptado sin duda a los tiempos modernos y a las formas de comunicación que pasan necesariamente por la integración con la tecnología multimedia, de cuyos recursos, como buen epígono, se ayuda cada vez más el cine. Ahora bien, *Planeta Prohibido* es más que una adaptación.

[2] Guionista de la saga cinematográfica de Tarzán y experto adaptador al cine del universo de Edgar Rice Burroughs.

signo o incluso el montaje. Esa capacidad de metamorfosis, de transformación evolutiva, es la que aquí nos interesa.

José María Paz Gago habla de Visualitura, una disciplina entre el Cine y la Literatura, para referirse a las transposiciones de obras narrativas, pero en el caso del Teatro, aunque se trata de un texto literario, nos encontramos ante un origen eminentemente visual (concebido para ser oído y visto) y está, por consiguiente, mucho más cerca del cine que la narrativa[3]. ¿Habría entonces que hablar en el caso de las adaptaciones teatrales de Visualiteratura? Creemos que no, puesto que el teatro ya ha dado ese salto de la palabra a la imagen, del signo al símbolo, del texto al icono visual. Aunque con Visualiteratura pudiéramos referirnos al resultado de la traslación ejemplar de una obra narrativa al cine, que se erige como una creación autónoma, sería tautológico hablar en estos términos para referirnos al teatro adaptado al cine. Tan repetitivo como si empleáramos el término Visuacinematógrafo.

Y aunque preferimos hablar de transposición y no de adaptación, puesto que «la transposición fílmica podría ser definida como el proceso de transformación de un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico de naturaleza también artística y ficcional», según Couto Cantero (Castro de Paz, 1999: 318), ambos sistemas tienen una relación evolutiva tan estrecha del tipo causa-consecuencia que, efectivamente, aunque se considere el producto final como otro sistema semiótico diferente, éste a fin de cuentas se ha llevado a cabo a partir de un método adaptativo. El significado y el significante en ambas obras son diferentes pero atienden a un mismo origen al que están ligados en su urdimbre básica argumental.

EL RIESGO INTEMPORAL DE LA INNOVACIÓN

La Tempestad es una de las obras cumbres de la literatura fantástica y una de las más perfeccionadas de William Shakespeare, ya que fue escrita al final de su producción teatral y en ella se contienen todos sus hallazgos y líneas maestras. Escrita junto a *Cimbelino* y *Cuento de Invierno* en su madurez, aparece publicada por vez primera en el *Folio,* en Londres, en 1623, la primera colección de su obra dramática. La trama contiene en esencia los ingredientes básicos de una gran historia, que oculta tras de sí el misterio de los orígenes. Unos náufragos napolitanos llegan a una isla, situada entre Túnez y Nápoles, habitada tan sólo por Próspero, duque de Milán y mago, su hija Miranda, un espíritu a su servicio, Ariel; un extraño y deforme ser que responde al nombre de Calibán; y un montón de criaturas maravillosas. La confrontación de estos dos mundos hace avanzar la acción a través de cinco actos, que respetan escrupulosamente las tres unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar.

La conquista de lo desconocido de los tripulantes napolitanos del navío, envuelto en la tempestad provocada por las artes mágicas de Próspero impulsa también en *Planeta Prohibido* a los tripulantes del crucero de los Planetas Unidos C-57D, capitaneado por el comandante J.J. Adams, que decelera desde el hiperespacio y entra en la órbita del planeta Altair 4. Adams recibe una transmisión de radio del doctor en filología Edward Morbius, uno de los pasajeros de la nave Belerofonte[4], una expedición espacial de la que no se sabía nada en la Tierra desde hacía 20 años. En este nuevo

[3] Aparte de que las primeras películas fueron eminentemente teatrales, no sin razón muchos de los mejores actores de la pantalla son o han sido actores de teatro.

[4] Con este nombre mitológico ya se nos da una pista para los espectadores cultivados sobre el posible final de aquella nave y del hipotético que se le avecina al C-57D: héroe de la mitología griega, orgulloso de sus triunfos hasta la temeridad, quiso ascender hasta el Olimpo a lomos de Pegaso, pero se lo impidió el rayo de Zeus.

mundo descubrirán que junto a Morbius vive su hija Altaira, que jamás ha visto a ningún otro humano exceptuando a su padre, al igual que Miranda, la hija de Própero.

Estamos ante el caso de una obra viva, evolutiva, «que tiende a vivir una vida propia, renovando continuamente sus propios significados, ofreciéndose a una inagotable posibilidad de lecturas, autoproliferando sus propias perspectivas y aspirando, en definitiva, a constituir un sucedáneo del mundo» (Eco 2001: 164). *Planeta Prohibido* modifica en el proceso transpositivo ahí donde el salto temporal y social lo permite. En ella, la renovación de las formas se convierten en el principal motor de una obra que se ha aceptado y de unos temas que se revisitan, ya conocidos. El modo de aportar una impronta de originalidad es a través de la sorpresa y la maravilla allí donde no se podía pensar que era posible. Nada mejor para los guionistas que plantear *La Tempestad* como un relato a camino entre la anticipación y la ciencia-ficción.

En *Planeta Prohibido* no hay transcripción literal de *La Tempestad,* sino recreación y reordenación de elementos argumentales shakespearianos. La literatura pulp y una de las mejores obras de la Literatura universal son hermanadas en una sola película. Los viajes a lo desconocido, la búsqueda interestelar de la última frontera, se programaban desde Londres a las lejanas tierras de Virginia en tiempo de las colonizaciones y desde la Tierra en el siglo XXIII, en el que se sitúa la acción de *Planeta Prohibido.* Hoy sabemos que *La Tempestad* se apartó del teatro isabelino puesto que observó las tres unidades aristotélicas, algo que ya estaba fuera de lugar. Era una obra palatina, culta, que se representó en la corte de Jacobo I, en Whitehall, a comienzos de la década de1610. No menos arriesgada resultó la empresa del director McLeod Wilcox, aficionado a la astronomía y que durante tres meses se documentó en centros de ingeniería y astronáutica, que terminó la película en quince meses y que contó con un presupuesto en torno a los dos millones de dólares, una cantidad que los estudios de la MGM consideraron entonces tan astronómica como el argumento del filme. El artífice del milagro fue el productor Nicholas Nayfack, enamorado de *Fatal Planet,* la historia *pulp*. Para que nos hagamos una idea, el filme más caro de la productora hasta aquella fecha, *Quo Vadis* (1951), había costado cinco millones de dólares. *Planeta Prohibido* ocupó una buena posición en cuanto a asistencia de público ese año de 1956 y recaudó en torno a 1,6 millones de dólares. Aunque fue candidata al Óscar a los mejores efectos especiales, el premio se lo llevó *Los Diez Mandamientos* de DeMille. Como se decidió no incluir los títulos de crédito el nombre del inmortal creador de *Hamlet,* quizá el jurado nunca llegó a entrever que tras la apariencia de una película de ciencia-ficción se encontraba una formidable reflexión acerca del poder, las relaciones entre padres e hijos, el miedo o la fantasía, y que esta reflexión venía inspirada desde el siglo XVII y mucho antes si nos atenemos a las múltiples fuentes que Shakespeare tuvo que utilizar.

LA EVOLUCIÓN DE LOS MISMOS PROBLEMAS CULTURALES: MAGIA, FE Y RELIGIÓN

Umberto Eco al referirse a las relaciones entre Cine y Literatura prefiere hablar de analogías: «Nos hallamos frente a dos "géneros" distintos a pesar de una enorme homología de estructura que, una vez evidenciada, nos debe llevar a un estudio más general sobre la circulación de las ideas en un determinado ámbito cultural y sobre la forma que asumen, en el ámbito de distintos géneros artísticos, los mismos problemas culturales» (Eco 2001: 208). Este aspecto de adaptación de los mismos problemas culturales a partir de una serie de homologías estructurales parte del patrón de *La Tempestad* en la indefinición de las fronteras entre magia negra y blanca*;* en el ámbito del planeta Altair, los límites del desastre de la hipertecnología planean sobre los

personajes, puesto que el poder de los Krell de *Planeta Prohibido* en manos no capacitadas conduce a la aniquilación[5].

De la misma manera que Shakespeare abre el debate sobre la religión y la magia, McLeod Wilcox plantea en su película los límites morales de la ciencia y sus enormes posibilidades de aniquilación y espanto. Es importante señalar la manera en que el genio de Shakespeare cumple con la catarsis, resultado final del terror y la conmiseración despertados en el espectador, de la que nos habla Aristóteles en la *Poética*[6]. Es necesario señalarlo aquí ya que este elemento permanece intacto en *Planeta Prohibido.* Si la manera de objetivar la experiencia humana y su *phobos,* su miedo, ante el espectador en la obra de Shakespeare es presentando una legión de espíritus que hace gritar a Fernando, el hijo del rey de Nápoles: «Hell is empty, / and all the devils are here», este infierno está poblado en el planeta prohibido Altair 4 por el Monstruo del Id[7], la conciencia escindida en el doctor Morbius de Wilcox en el padre amantísimo y el encelado aniquilador. Es una variante de la angustiosa pregunta del *Fausto* de Marlowe: «¿Por qué esto es el infierno y no estoy fuera de él?» o del poema XV del *Rubaiyat* de Omar Khayyam, poeta y astrónomo persa cuya obra extraordinariamente moderna es recurrentemente utilizada en el cine: «Más allá de los límites de la Tierra / más allá del límite Infinito, / buscaba yo el Cielo y el Infierno / Pero una voz severa me advirtió: / "El Cielo y el Infierno están en ti"». El infierno, en los dos casos que nos ocupan, no son los otros, como pensaba Sartre, sino el propio creador, el hacedor de tempestades y el soñador de monstruos asesinos.

La magia de Próspero, potenciada por las condiciones fantásticas de la isla y que en el original de Shakespeare aparece definida como *art,* no es otra actividad que la que practica el doctor Morbius: el arte, la magia de los Krell, la civilización perdida que alcanzó en Altair 4 el conocimiento supremo del universo y merced a un poder inconmensurable eliminó la enfermedad, el dolor, los miedos y las guerras. Pero los Krell habían olvidado que las pulsiones negativas se almacenan en el subconsciente, productor de monstruos del Id que finalmente los exterminaron. Como afirma Giorgio Melchiori al hablar de las artes mágicas de Próspero (Melchiori 2002: 20), el término *art* «cubría todas las actividades intelectuales tendentes a la superación de la condición natural del hombre». Condición que supera y sobrepasa fatalmente Morbius como hicieran miles de años atrás los Krell. De ahí los *art-ificios* de los que se ayudan en *Planeta Prohibido* (medidores y potenciadores de inteligencia, robots demiurgos, recreadores y multiplicadores de materia, etc).

El comandante Adams apunta que ante la nueva escala de valores de la ciencia física descubierta por Morbius, la religión se erige como la más adecuada orientadora. Este Monstruo del Id, compuesto de la base elemental del subconsciente de Morbius, proyección de los miedos e incertidumbres del doctor y proyectado por la máquina de los Krell como materia sólida aunque invisible (esto es, la creación material por el mero hecho de soñarlo), sólo puede ser conjurada por el temor a Dios: «Todos tenemos algo de monstruo en el subconsciente. Por eso necesitamos de leyes y religión», le grita Adams a Morbius al descubrir el origen de la criatura que ha ido eliminando a la tripulación de su nave. Es Próspero quien en una de las escenas de *La Tempestad*

[5] En la siguiente adaptación de *La Tempestad, Prospero's Book,* de Peter Greenaway, la tecnología curiosamente vuelve a ser el trasunto posmoderno de la magia de Próspero.

[6] Traemos a colación aquí la idea de catarsis como purgación que explica César Oliva (2001: 21) como «la capacidad que tiene el espectador de ver objetivados estos elementos trágicos en el mundo imaginativo representado en el escenario».

[7] El *Id,* pronombre demostrativo neutro latino, es el *Ello* freudiano, el depósito subconsciente de miedos y pulsiones reprimidas, una prueba más de cómo el psicoanálisis había arraigado en la sociedad norteamericana.

exclama, refiriéndose a Calibán: «¿[…] a este engendro de tinieblas por mío lo tengo yo?». Es, ni más ni menos, la proyección del Id, el Ello primitivo y aniquilador de Morbius. El inteligente giro de los responsables del relato, Hume, Block y Adler, hacia el ámbito freudiano es, sin duda, uno de los mejores hallazgos de la película y supone un desarrollo de los apuntes psicológicos que Shakespeare realiza en el original.

Unos seres sobrenaturales (Ariel y Calibán, Robby el robot y El Monstruo del Id) forman las parejas de alter-ego de Próspero y Morbius, los estratos de su conciencia y su subconciencia. Como sucede en el metateatro de *La Tempestad,* con su autor (Próspero) y su director (Ariel), el teatro dentro del teatro de Altair comienza con la aparición del autor (doctor Morbius) con su Yo cordial, incluso desde antes, cuando la extensión de su conciencia que es Robby el robot recibe a los tripulantes de la nave, una máquina simpática y parlanchina que responde a las leyes de la robótica desarrolladas por Isaac Asimov y cuyo objetivo es el de proteger la vida humana. Morbius hará lo mismo en el umbral de la casa: solícito y locuaz recibe a los visitantes, tripulantes a los que su Id irá eliminando más tarde.[8] Pero decíamos que este semidios o demiurgo está escindido en una parte arcaica y primitiva, al igual que Próspero, que le lleva a ser cruel y a tratar de terminar con la vida de aquellos que le son incómodos o que ponen en peligro la continuidad de su hija, junto a él, en su paraíso particular. El contexto del motor creador, del fuego de Prometeo, es tan evidente en ambas obras que en ellas afloran las conexiones con los cuatro elementos, agua, aire, tierra y fuego, aspecto de la transposición que daría para otro estudio, tal es la riqueza de la obra original.

Lo prohibido, el árbol de la ciencia, del conocimiento, del bien y del mal, la "serpiente" Krell de Altair 4 que es el enorme cubo tecnológico de ocho mil millas cúbicas con 9.200 termorreactores en cadena, remeda el estudio donde Próspero practica las artes mágicas[9] y, por extensión, su isla-Paraíso poblada de arpías, hadas, diosas (Iris, Ceres, Juno), ninfas, espíritus del aire y personajes salvajes e imposibles como Calibán.

EL INCESTUOSO SUBCONSCIENTE, MOTOR DE LA TRAMA

Próspero es cruel con Calibán, un hijo espurio, criatura deforme nacido de la bruja Sycorax, al que abomina y desprecia por haberse atrevido a cortejar a su hija Miranda. Le llama terrón de barro, tortuga, esclavo, estiércol, semilla de bruja… De hecho es tan implacable con él que aniquila su niñez, haciendo de él un ser que bien pudiera parecer surgido del infierno de Dante por osar amar a la inocente niña. El Monstruo del Id, hijo del pensamiento del doctor Morbius, también se nos presenta como un ser abominable, de tamaño gigantesco y patas terminadas en una enorme y única garra[10].

La joven Miranda/Altaira comienza a interesarse afectivamente por los visitantes y su padre, poseído por unos celos que se han dado en calificar acertadamente de incestuosos, despliega su máquina infernal de manera consciente en el original de Shakespeare, inconsciente en forma de terrible monstruo en la versión de McLeod

---

[8] Merece traerse aquí a colación, como influencia de esta teatralidad del director-dramaturgo-dios shakespeariano, la entrada en escena, más de veinte años después, del doctor Hans Reinhardt en la excelente e injustamente infravalorada *El Abismo Negro* (1979), de Gary Nelson: «El doctor siempre ha sido amante de las presentaciones melodramáticas», le espeta uno de los recién llegados..

[9] *Cell* en el original. Es la casa que ha diseñado el mago Morbius, el filólogo, sobre la civilización Krell. Curiosamente de diseño *camp,* el recibidor y los interiores están claramente inspirados en la arquitectura progresiva californiana de los años 50.

[10] Su plasmación formal se la debemos al dibujante de la Disney Joshua Meador, puesto que entonces las productoras no competían de manera desleal por la taquilla y se prestaban los talentos unas a otras. Incluso se permitió un homenaje al famoso león Leo de la Metro, primera y rugiente imagen que el espectador ve en la película.

Wilcox: «¡Di que es mentira! ¡Grita para que te oigan ahí fuera que no quieres a este hombre!» grita Morbius a su hija, enamorada de Adams, al igual que Próspero cuando ve cómo su Miranda y Fernando, hijo del rey de Nápoles, se enamoran: «¡[…] Mas he de poner / dificultades a una aventura tan rápida; que poco se aprecia / lo que con poco se gana… […]» y más adelante «¡Silencio! Si dices / una sola palabra más tendrás mi desprecio / y mi odio. ¿Cómo? ¿Respondes por un impostor? Cállate. / ¿Piensas que no hay otros con mejor talle que el suyo? / […] / los demás hombres a su lado, ángeles serían». Más que un padre protector, Próspero/Morbius es un celoso progenitor más allá de lo razonable.

DE LA *OPERA IN MUSICA* A LA *SPACE OPERA* SIMPLIFICADA

Cortesía de Metro Goldwyn Mayer / Turner Entertainment Co.

Observación aparte merece el apartado musical por la gran innovación que las dos obras supusieron en sus respectivas épocas. Al ser seguramente representada como espectáculo privado en palacio, *La Tempestad* echa mano de los efectos musicales y sonoros. *Planeta Prohibido* es la primera de toda una corriente fílmica en emplear una banda sonora enteramente de música electrónica (ante la novedad del hecho se habla en los créditos de «electric tonalities»).

La música para esta película de Louis y Bebe Barron representó una revolución en la orquestación del género de la ciencia-ficción. De hecho, al igual que lo que sucede en la representación teatral, estas tonalidades electrónicas están tan bien integradas en la película que completan el discurso fílmico. Los ruidos y la música están tan unidos al discurso de las dos obras que forman parte indispensable del todo. La música no es un apoyo narrativo, sino un elemento narrativo. De la *opera in musica*[11], como califica la crítica a *La Tempestad,* nos encontramos con la *space opera* (la primera ópera espacial) de *Planeta Prohibido.*

La pervivencia de las formas discursivas de Shakespeare, entre las que incluimos el protagonismo de la forma musical, se debe a que están fijadas y lo suficientemente asentadas como para reaparecer tres siglos después: estos temas que perviven como constante están tan logrados, que al director de cine le permiten jugar con la forma y recurrir a un número de procedimientos de transposición[12]. Sirvan también como ejemplos la simplificación, mediante la cual el guionista eliminó bifurcaciones argumentales en esa búsqueda de adaptación al público, como la suplantación del ducado de Milán, origen de ese exilio forzado de Próspero en la isla. O la reducción del número de personajes, manteniendo por encima de todo el núcleo argumentativo fundamental: la sonora llegada de una nave a un mundo nuevo y desconocido, gobernado por un señor de la palabra a quien acompaña su bellísima hija y que ha descubierto el más importante secreto del universo, que el hombre está compuesto de la misma materia con la que se forjan los sueños («Espíritus que gracias a mi arte he hecho salir del fondo de sus retiramientos para que obedezcan hoy a mi fantasía», reza el particular prólogo del descubrimiento de Próspero).

[11] De hecho, se hicieron traslaciones al formato de ópera.
[12] Como no podía ser de otra manera en una obra eminentemente ligada a la música, *La Tempestad* se lleva a Broadway en forma del exitoso musical *Planeta Prohibido* en la década de los años 70.

LOS PERSONAJES

En esta exploración del sistema de nuevos espacios adaptativos, paralelo al que hace el hipervehículo C-D54, ¿cuáles son los agentes de ficción del intratexto resultante, utilizando un término de Wolfgang Iser? En este viaje del texto literario a las imágenes los agentes son el comandante Adams reúne a la vez en su personaje a Alonso, rey de Nápoles, y a Fernando, su hijo, en la medida en que es el antagonista pero en realidad el héroe; mientras que el gran protagonista es Próspero/Morbius. Trínculo, el bufón, y Stefano, el mayordomo borracho, se reúnen en el personaje del cocinero de la nave. Miranda es Altaira, la hija de Morbius. Calibán es el Monstruo del Id y Ariel es Robby, el robot. El sabio consejero Gonzalo es el teniente doctor Ostrow. Antonio, el usurpador del Ducado de Milán es el teniente Farman. La isla de Próspero es el planeta Altair 4. La unión de dos reinos, representada en el enlace de los personajes de Fernando y de Miranda, se consuma más de tres siglos después otra vez en el espacio interestelar en los moldes del comandante Adams y Altaira. Las tres horas que duraba la representación de la obra (recordemos la unidad de tiempo que Shakespeare cumple a rajatabla en *La Tempestad)* se traducen en poco más de hora y media extremadamente dinámica en el filme.[13] Y las pasiones de los protagonistas siguen siendo las mismas. Evidentemente, *Planeta Prohibido* además de una traslación es una interpretación y una recreación del universo de Shakespeare.

Hay graciosos, personajes cómicos imprescindibles en *La Tempestad:* Stefano y Trínculo, mayordomo borracho y marinero bufón, respectivamente, se convierten por simplificación en *Planeta Prohibido* en la persona del cocinero del comando espacial que capitanea Adams. Se trata de una variante logradísima de transposición: unificar a los marineros Trínculo y Stefano en el personaje del bufón de la nave, el encargado de cocinar para la tropa (en recordatorio del original, lleva una gorra de marinero). Robby, a pesar de ser ajeno a los sentimientos humanos, posee en cambio algunas de sus debilidades. La escena de la borrachera de la pareja galáctica formada por el robot y el cocinero que brinda por las relaciones interplanetarias está a la altura humorística del original. En *La Tempestad,* Stefano y Trínculo se emborrachan junto a Calibán bebiendo jerez: - Stefano: «¡Que no, que no, que no! Cuando la bota se acabe, / ya beberemos agua; pero antes de eso, ni una gota. / Así pues, en posición y al abordaje. ¡Monstruo! / ¡Siervo mío! ¡Bebe a mi salud!». Aunque entre ambas escenas hay una diferencia notable: en la sociedad norteamericana de 1956 no se permitía en la ficción un ensañamiento y una burla como los que practican los borrachos de Shakespeare con Calibán.

En esta escena hay una variante muy interesante desarrollada en la película a partir de esa conexión entre el Ello y el Yo de Morbius: Robby, el robot, en un determinado momento es cómplice del Monstruo del Id, transposición de Calibán. El cocinero pide a Robby dos hectolitros de whisky de Kansas City; cuando se aproxima a la nave el Monstruo del Id creado por la imaginación de Morbius y el cocinero pregunta preocupado al robot si ha notado una presencia extraña, éste le miente: -Cocinero «¿Qué pasa? ¿Viene alguien por aquí?» -Robby: «No, señor; no viene nadie por aquí». La obligada mentira *calibanesca* se explica por la necesidad de Robby de proteger o encubrir el yo monstruoso de su amo, los temores del doctor Morbius hechos realidad, al fin y al cabo. Robby hace ahora las veces de Calibán.

Esta fidelidad al original hasta en escenas como la anteriormente descrita no es de extrañar si tenemos en cuenta que, incluso, la película guarda el juego

[13] Sería interesante estudiar las unidades de tiempo en el cine a partir de lo que podríamos llamar unas constantes de metraje: setenta, noventa y ciento veinte minutos.

shakespeariano de simetrías escénicas, del primero al último plano, a manera de estructura especular, de ida y vuelta. Sin duda, la caleidoscópica concepción del rico universo argumental de Altair 4 debe mucho a la obra del genio de Avon, a la que le une un desenfrenado sentido de lo maravilloso.

HUIDA DE LA PRISIÓN LIBRE DE LA ISLA A LA LIBERTAD CAUTIVA DE LA CIVILIZACIÓN

La idea de la isla como prisión libre de Próspero y Miranda la comparten también Morbius y Altaira respecto de su planeta. De él escapan todos excepto Morbius y si no fuera por la desintegración de Altair-4, parecería injusto que Robby el robot, epítome del amigo perfecto, reproductor de cualquier átomo en las cantidades deseadas y dominador de 188 lenguas, dialectos y subdialectos, vuelva a la Tierra a bordo de la nave[14]. Mientras Altair 4 con su flora, su fauna y todo lo demás que en él se contiene, incluida la civilización Krell y sus secretos, explota en presencia de una boda espacial –escena nupcial que finalmente se descartó del montaje final- entre el capitán Adams y Altaira. El matrimonio modélico entraba a engrosar las filas de la ortodoxia social, lejos de las batallas galácticas. Robby será el encargado de orientar a la tripulación en el camino de regreso a la Tierra, ocupando el lugar de la computadora de navegación, en lo que podría ser un avance de la trama de *2001* y la computadora HAL. Próspero y Morbius pagaron caro su atrevimiento de jugar a ser dioses, con una retractación en toda regla (lo que equivale a una muerte en vida) en el primer caso y con una muerte en el segundo ante la acometida de su Monstruo del Id. Próspero libera a Ariel y pide a todos que le dejen volver a su ducado de Milán, tras renunciar a la magia.

En una última burla de este sistema de transposiciones y saliéndonos de los cauces estrictamente ficcionales, el personaje de Robby, fuera de Altair 4 y de regreso a la Tierra, acabó sus días en películas de serie B como *The Invisible Boy* (1957) y series de televisión populares, como *Perdidos en el espacio, Más allá de la imaginación* o *La familia Addams,* hasta convertirse en una suerte de icono gay en el arranque de la desquiciada *The Rocky Horror Picture Show.*

EL HOMBRE QUE JUGÓ A SER DIOS CLAUDICA ANTE EL MUNDO

La sociedad siempre envidia lo maravilloso («brave new world», sintagma utilizado en *La Tempestad*) y, celoso, lo prosifica, lo viste de cotidianidad[15]. Es entonces cuando el creador, impotente, acosado por el criterio unificador de la mayoría que persigue lo que no entiende, se disculpa: «As you from crimes would pardoned be, / Let your indulgence set me free», exclama al final un atribulado Próspero, obligado por las convenciones contrarreformistas. Morbius, con su último aliento, pide al comandante que accione cierta palanca… que inicia la secuencia de autodestrucción de Altair 4. Debajo del facilón mensaje moralista de las dos obras (no apartarse de la fe, ser temerosos de Dios) vemos otro mucho más interesante: tras renunciar a la fantasía ¿qué queda después de la isla y del planeta? Nada. El fin de la obra. Todo anhelo termina y

[14] El hombre, tras visitar ese mundo regido por las leyes de los sueños, tratará de llevarse de vuelta consigo un testimonio físico de aquellos seres fantásticos, al igual que sucede en las grandes epopeyas de exploración, como las *Cartas de Colón* o *King Kong.* Ese deseo de Stéfano y Trínculo de llevarse al prodigioso Calibán de regreso a Nápoles y que late en todas estas obras (el espectáculo de los indios precolombinos en España, el gran simio en Nueva York, Robby en la Tierra) no es sino el anhelo de conservar un fragmento de fantasía en el mundo real.

[15] Ejemplos de estas pautas las encontramos en *Frankenstein* o en *King Kong,* cuando el hombre juega a ser Dios, en el primer caso, y cuando el hombre no deja a Dios jugar más allá de la norma establecida por el hombre, en el segundo.

las ilusiones se desvanecen con Ariel escapando hacia nadie sabe dónde y con Robby manoseado por los terrícolas.

La Literatura es cíclica en sus hallazgos. No porque los autores recurran al plagio (que también), sino porque las viejas inquietudes, susceptibles de plasmarse líricamente en una obra acabada, perfecta, laten en cada hombre nuevo. Volvamos a recordar oportunamente al persa Kayyam que cinco siglos antes que Shakespeare y ocho antes que McLeod Wilcox anticipó en un hermoso *rubbai* el desaliento final de hombres que, como Própero y Morbius, jugaron a ser dioses: «El mundo inabarcable: un grano de polvo en el vacío. Toda la ciencia del hombre: palabras. Los pueblos, las bestias y las flores de los siete climas: sombras. El fruto de tu constante meditación: la nada». O en otras palabras: «The rest is silence».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO DE PAZ, José Luis, COUTO CANTERO, Pilar; y PAZ GAGO, José María (eds.), *Cien Años de Cine: Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico,* Madrid, Visor Libros, 1999.

ECO, Umberto, *La definición del arte,* Madrid, Destino, 2001.

MELCHIORI, Giorgio, Introducción a *La Tempestad,* edición bilingüe del instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 2001.

OLIVA, César, *Introducción a Shakespeare,* Barcelona, Península, 2001.

Shakespeare en el cine: *Hamlet,* de Kenneth Branagh

CRISTINA SÁNCHEZ ÁVILA
Universidad de Valencia

INTRODUCCIÓN

La comunicación que presentamos constituye, fundamentalmente, un trabajo de análisis de un caso concreto, contemplado a la luz de la teoría de las artes. Teniendo en cuenta el objetivo primordial del presente Curso, estimamos oportuna nuestra propuesta, por específica que sea. Nos referimos a la *lectura* que el actor y director británico –un auténtico experto en el dramaturgo– Kenneth Branagh lleva a cabo de uno de los textos más emblemáticos –y no por ello menos actuales o susceptibles de *resemantización*: el texto teatral representa todo un abanico de posibilidades– de la literatura dramática.

Sin detenernos demasiado en las siempre complejas –y no menos interesantes– relaciones entre cine y literatura, abordaremos el trabajo de *adaptación* que Branagh realiza en *Hamlet* (Gran Bretaña-USA, 1996): una propuesta innovadora, de concepción "operística", por momentos ecléctica, que combina la intensificación de los aspectos plásticos –se trata de un film que enfatiza el valor de las imágenes– con el *respeto* literal a la creación shakespeariana –versión íntegra, completa del texto–.

Tras unas consideraciones iniciales, en que se trazan algunos objetivos básicos, veremos cómo Kenneth Branagh "regresa" a Shakespeare, con una versión (nunca definitiva) que tiene, como toda que se precie, unos rasgos estilísticos peculiares y que, en este caso, enfatiza, además, los matices románticos y los aspectos arquitectónicos en una puesta en escena que hace hincapié en los apuntes humorísticos y que se aproxima al tono "postmoderno". No es éste el momento de enumerar algunas de las versiones cinematográficas más significativas –la "biografía" de *Hamlet* en el cine–, pero sí de dar noticia de la recepción crítica de la apuesta "titánica" de Branagh –fruto de nuestra investigación en la Filmoteca Valenciana–. Procederemos, a continuación, al seguimiento de aspectos tanto estéticos, plásticos, como técnicos, específicos del arte cinematográfico, esto es, el proceso de la adaptación cinematográfica en el horizonte del texto dramático, atendiendo a las posibilidades estilísticas de la puesta en escena pero también a las posibilidades cinematográficas del plano (Bordwell 1995: 145-245), esto es, lo que el cineasta filma y el cómo se filma.

Este diálogo entre el lenguaje de la escena teatral y el de la secuencia cinematográfica no descuidará, por ejemplo, el énfasis en el primer plano o las implicaciones interpretativas en uno y otro medio –¿cómo *encarnar* a Hamlet?–. En cualquier caso, texto y personaje son, sin duda, atractivos para el escritor, para el artista, para el director de cine, entre otros motivos, por su incesante virtualidad. Y es que, como declara Pilar Hidalgo en *Shakespeare posmoderno*, «cada época y cada cultura reinterpreta a Shakespeare en su propia imagen» (Hidalgo 1997: 13), en un ejercicio constante de *semiosis ilimitada*.

No descuidaremos, en la parte central de nuestra comunicación, el análisis más detenido de algunas secuencias –las más significativas– del film, con atención al movimiento de cámara, a los tipos de plano y encuadre (con sus distintas implicaciones), pero también a la propuesta actoral, en el marco de una apuesta (la del director) que se caracteriza por una exuberancia plástica rayana en el efectismo, con imágenes poderosas que materializan, escenifican, visualizan parlamentos, palabras, estados anímicos –subrayados, a su vez, por gamas cromáticas–. El énfasis en los

aspectos kinésicos y proxémicos del actor hace oscilar a *Hamlet* entre la *fidelidad* al texto original y el desenfreno dramático.

¿En qué se distingue la propuesta de Kenneth Branagh? ¿En qué aspectos concretos se distancia el film del teatro? ¿Qué cosas, "imposibles" de hacer en teatro, pueden "concretarse" en cine, sugeridas tan sólo en la representación teatral? ¿En qué cambia la interpretación cinematográfica respecto a la teatral? ¿Cómo redefinir la "contención" y el "énfasis"? ¿En qué consiste, cómo se "traduce" la "reconstrucción cinematográfica" del texto original? ¿Cómo funciona la "convicción" en la imagen cinematográfica?

No quisiéramos concluir esta introducción sin insistir en el hecho de que nuestra apuesta metodológica, aunque se centre en ocasiones en determinados momentos del film, tiende a una consideración *global* de los efectos plásticos (toda una retórica de la imagen) y de sus posibles efectos sobre el espectador, así como de las aportaciones de la puesta en escena fílmica a la puesta en escena literaria o, más específicamente aquí, teatral. Y es que probablemente no pueda existir una teoría del *texto* sin una teoría de quien *mira*, del sujeto.

1. KENNETH BRANAGH REGRESA A SHAKESPEARE. ¿POR QUÉ *HAMLET*?

«Es imposible hacer una versión definitiva de las obras de Shakespeare». Con estas palabras, Kenneth Branagh alude al carácter *en proceso* de su dramaturgia. Hace relativamente poco tiempo, Franco Zeffirelli ofreció una versión de *Hamlet* que, como las anteriores, no pretendía (ni podía) ser definitiva. Es, en esta ocasión, Kenneth Branagh quien estrena otra versión de *Hamlet*. Su principal novedad reside en su duración: cuatro horas que tratan de ajustarse, en lo posible, al texto original. Como ya apuntara Mark Robbins, «por primera vez en la historia del cine, un texto de William Shakespeare se presenta íntegro en las pantallas» (Robbins 1997: 12-15). A lo largo de la cinta, *Hamlet* desgrana, no sin desgarro, temas tan universales, tan humanos (y por esta razón siempre actuales, vigentes) como la venganza, el sexo, la locura o la traición. Algo que su realizador y adaptador conoce a la perfección, ya que «con *Hamlet* continúa su largo romance con Shakespeare, el cual ha marcado su carrera desde el principio» (Lerman 1997: 16-19). Y cuenta para ello con un reparto internacional en el que comparten cartel actores británicos (el propio Branagh, Julie Christie, Kate Winslet, Richard Briars, Brian Blessed, Derek Jacobi) con estrellas como Charlton Heston, Robin Williams, Billy Cristal, Jack Lemon o Gérard Depardieu, en el marco de una interpretación que se caracteriza, en conjunto, por la variedad de registros interpretativos: buena dicción y sentimiento, énfasis y contención, rozando en ocasiones lo histriónico y el humorismo.

Muy brevemente, a modo de reseña fugaz, cabría señalar que Kenneth Branagh, que nace en Belfast (Irlanda del Norte) el 10 de diciembre de 1960, estudia en la Royal Academy of Dramatic Arts de Londres y funda, junto a David Parfitt, el grupo teatral Renaissance Company, convirtiéndose a finales de los ochenta en una de las más prometedoras figuras del teatro y del cine británicos. Además, a la manera de Laurence Olivier, Branagh dirige, escribe, produce e interpreta, controlando así gran parte del proceso creativo de sus películas (López 1993).

Seis son las versiones cinematográficas[1] sonoras que se han llevado a cabo del *Hamlet* de Shakespeare. Numerosas fueron también las versiones silentes, entre ellas, la

[1] Sobre las distintas versiones cinematográficas de *Hamlet* (y, en un sentido más amplio, shakespearianas), puede consultarse: VV. AA., 1992, «La tentación de Shakespeare». *Nosferatu* 8 (febrero) y Taylor, Neil, 1994, «The films of Hamlet». Anthony Davies y Stanley Wells (eds.),

rodada por el inglés E. Hay Plumb en 1913 con Johnston Forbes Robertson, ínclito actor teatral británico sucesor del no menos famoso Sir Henry Irving. Destaquemos, en lo referente a las versiones sonoras, las firmadas por Laurence Olivier (1948), Grigori Kozintsev (1964), Tony Richardson (1969) y Franco Zeffirelli (1990) (Aguilar 1997).

Como era previsible, fueron inevitables las comparaciones entre la adaptación emprendida por Branagh y la de Olivier, dos de los cineastas "shakespearianos" más representativos de la historia del cine. En síntesis, la versión de Olivier parece una tétrica película gótica que rebosa angustia y fatalidad, mientras que la versión de Branagh, plétorica de luz y color, se inclina decididamente por un sórdido melodrama existencial. Respecto al *Hamlet* concebido por Zeffirelli, tampoco tiene demasiado en común (Robbins 1997: 12-15). De hecho, y por poner un ejemplo, Zeffirelli eludió cualquier tratamiento operístico de la puesta en escena, al contrario que el director de *Enrique V* (1989) (Aldarondo 1992: 25), quien ha logrado una exuberancia plástica prácticamente wagneriana[2], en la línea de lo que se ha llamado, en el ámbito escénico, "teatro total", integrador de las artes.

Ahora bien, ¿hasta qué punto o en qué sentido es posible hablar de *Hamlet* como una ópera? ¿Desde qué parámetros? Nos apoyaremos, a modo de síntesis explicativa en este sentido, en unas palabras del director escénico Antoni Tordera (él, en concreto, lo aplicaba al teatro, a propósito de *El sueño de la razón*): «Y cuando hablamos de "ópera" nos referimos a una propuesta donde un conjunto de signos están articulados de manera armónica, de forma que el peso de la acción va pasando de unos a otros.» (Tordera 1995). *Hamlet* sería, así, una "ópera" con unas características muy definidas y específicas: aunque su armazón o base fundamental sea la imagen y la palabra, la música desempeña una función esencial, así como las relaciones de los personajes entre sí, las formas y los colores, el vestuario, el lenguaje de las miradas y de los gestos,... «Todo un conjunto de signos tan bien articulado que llegan a una estilización de grado intenso.» (Tordera 1995). Ésta es, pensamos, una de las facetas fundamentales de la propuesta cinematográfica de Branagh: operística.

Partiendo de la consideración del film en tanto que representación visual y sonora (Aumont 1995) que aúna espacio fílmico, técnicas de profundidad, concepto de *plano* o la presencia de lo sonoro, entre otros aspectos, hemos optado por elaborar una "gramática" de los elementos más relevantes y significativos de una muestra singular en la que destacan de modo particular tanto las sugerencias poéticas –derivadas del propio texto de Shakespeare– como la belleza plástica y suntuosa de gran parte de sus escenas. Es éste, sin duda, un *Hamlet* que se reviste de una minuciosa y cuidada ambientación, en la que pueden intuirse o respirarse aires de romanticismo, tanto en personajes como en ambientes y atmósferas, que evocan la presencia de un "héroe romántico" que, como entre telones y bambalinas, se configura vestido simbólicamente de negro, para dejar ver (o traslucir) el interior de su alma abismada, el lado oscuro del corazón. La propia Ofelia muere como consecuencia de un conflicto amoroso. Asimismo, como en el movimiento romántico (y para no insistir más en este aspecto), se extreman los juegos de contrastes, con especial atención a la luz y el color[3]. El propio Kenneth Branagh

---

Shakespeare and the Moving Image: the plays on film and television. Cambridge: University Press, 180-195.

[2] Véase Schnebel, Dieter, «Composition de l´espace» [Trad. de H. Hildenbrand, revue par l´auteur], en que se formula la consideración de "szenerie" como suma de luz, decorados y personajes en acción en Richard Wagner, quien concede especial importancia a la «composition acoustique-optique».

[3] La importancia del elemento «luminal-cromático» ha sido puesta de relieve por Santos Zunzunegui (1996).

afirma: «Soy un profundo romántico, así que no me pude resistir al encanto de Shakespeare»[4].

Centraremos nuestro análisis de *Hamlet*, film ambicioso desde el punto de vista estético, artístico, en algunas de las secuencias (o *planos-secuencia*) paradigmáticas desde un criterio visual, plástico, que pueden o no coincidir con momentos climáticos de la historia por todos conocida. Con este objetivo, hemos utilizado algunos conceptos propios de la terminología cinematográfica (tales como el encuadre[5] o los aspectos fotográficos del plano), sin olvidar aspectos de la puesta en escena que abarcan desde decorados y escenarios, pasando por vestuario, maquillaje, iluminación, expresión y movimiento de las *figuras*, hasta espacio-tiempo, con notas y cuestiones referentes, asimismo, a diseño del color, profundidad o composición del cuadro. Y es que, como ya señaló acertadamente Gilles Deleuze, «la historia siempre está ahí, pero lo que nos llama la atención es que la historia no sería tan interesante si no hubiera todo eso detrás acompañándola» (Deleuze 1995).

Hamlet arranca con la sorprendente aparición del fantasma del rey, que se presenta a tres soldados destacados en la entrada del palacio real de Dinamarca, el Palacio de Elsinore, en un año indeterminado entre los siglos XVIII y XIX. A partir de esta secuencia inicial, quedan bastante claras las intenciones del trabajo cinematográfico de Kenneth Branagh como director y adaptador. La linealidad de la historia –la cual, de manera singular, no excluye algunos *flashbacks* explicativos como los que describen los acontecimientos que rodearon la muerte del rey o los que apuntan la apasionada relación entre Hamlet y Ofelia–, aliada con la exquisita puesta en escena, persiguen la complicidad del público.

«Lo imposible –señala el propio Branagh– es hacer una versión definitiva de sus obras. Lo máximo que puedes esperar es tratar de presentar una versión lo más completa posible de una de sus obras y tratar de hacer algunas cosas que son imposibles de realizar en el teatro» (Lerman 1997: 16-19). En este sentido, afirma Claude Lévi-Strauss (1968: 179): «el *shamán* (cine) proporciona [...] un "lenguaje" en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informulados e informulables por otro camino». Por ejemplo, en el film se pudo sugerir más claramente cómo, al principio de la obra, Dinamarca se está preparando para una guerra y cómo Fortinbras está en la frontera, listo para invadir. O ahondar en personajes como Ofelia y Gertrudis, personajes importantes pero cuyos diálogos en el texto dramático no abundan precisamente. «No sé –continúa Branagh– si le hemos hecho justicia a Shakespeare, pero sí creo que hemos podido concretar todas las cosas que en la representación teatral de *Hamlet* quedan sólo sugeridas». Tenemos, pongamos por caso, la oportunidad de entender cuáles son las verdaderas dimensiones de la Corte, o mostrar a través de *flashback* que Ofelia y Hamlet han tenido una relación carnal, algo que sirve para enfatizar una de las posibles (y discutidas) teorías sobre la locura de la joven, según la cual ésta ha enloquecido por haber amado al hombre que ha asesinado a su padre. «En cualquier caso –concluye el director– Shakespeare siempre va a superar a todas nuestras posibilidades como para poder hablar de una versión definitiva» (Lerman, 1997: 16-19).

[4] Entrevista con Kenneth Branagh, 1998, *Babelia* de *El País* (6 de junio).

[5] El encuadre del plano ha sido pormenorizadamente estudiado por Dominique Villain (1997). Cuando hablamos de encuadre (que nunca es un «borde neutral») hablamos de todo lo que está dentro del campo visual; lo cual implica una posición desde la cual se ve el material de la imagen (Burch, 1985).

Por otra parte, y en palabras de David Bordwell:

> Las técnicas de cámara [...] crean un contexto decisivo para la interpretación. La interpretación cinematográfica [...] es distinta de la interpretación teatral. A primera vista esto sugiere que el cine siempre exige más "contención", puesto que la cámara puede filmar de cerca al actor. Pero en realidad el cine requiere una interacción mayor entre la contención y el énfasis [...] tanto la puesta en escena de la acción como la distancia de cámara determinan la forma en que veremos las interpretaciones de los actores. (Bordwell, 1995: 162).

Hamlet (Kenneth Branagh), príncipe de Dinamarca, se halla en conflicto cuando su madre, Gertrudis (Julie Christie), recientemente enviudada, vuelve a casarse con Claudio (Derek Jacobi), hermano de su padre, el difunto rey. Un aterrador encuentro con el fantasma de su padre (Brian Blessed) revela a Hamlet que éste fue asesinado vilmente por Claudio, y que de esta forma obtuvo la corona de Dinamarca y pudo casarse con la madre de Hamlet. El joven príncipe sucumbe, así, en una espiral de ira, desesperación y duda, llegando a poner incluso en peligro a su amada, Ofelia (Kate Winslet), mientras trama su venganza. Con estas palabras podría sintetizarse la historia esencial de *Hamlet*. Porque «entender a Shakespeare es comprender cómo se rompe el equilibrio para luego volver al mismo» (Pérez Gallego, 1992: 9). En *Hamlet*, por ejemplo, el protagonista domina la historia, la rodea y la soporta. Éste, dominado por las emociones, no sabe resolver sus propios dilemas. Quiere descubrir la verdad, pero todo acaba en catástrofe. Aspira a restituir el orden y, sin embargo, muere. *Hamlet* queda, así, como un ajuste de cuentas, como un hermoso mecanismo para la construcción de un orden nuevo que no llega más que con la muerte del tirano. Universo que, dicho sea de paso, encajaría dentro de lo que se ha denominado "arquetipo", y que en este caso estaría en la base de un género literario: el sacrificio y la muerte característicos de la tragedia (Casetti 1991: 130).

> No creo –puntualiza Branagh– que Hamlet sea un ser depresivo, o que viva intensamente el complejo de Edipo[6], y mucho menos que esté loco o que sea un neurótico. Es simplemente un hombre muy excitable y muy apasionado, que puede ser agradable y divertido, pero que está viviendo momentos muy depresivos (Lerman, 1997: 16-19).

Especialmente brillante resulta la secuencia de la segunda aparición del fantasma del rey ante su hijo, en que se dan cita la imagen *panorámica*, el movimiento en *picado/contrapicado*, el *travelling* de personaje en combinación con *plano medio* y *medio corto* del mismo, el *plano/contraplano*, incluso *primerísimos planos* o planos de detalle de la boca del padre, de sus ojos sin vida, así como de las miradas de ambos ("luz de ojos") y *plano de detalle*, también, de la sierpe venenosa. En concreto, el momento de la visión de la tierra abriéndose y cerrándose como un abismo es especialmente escalofriante e impactante desde el punto de vista visual. Ante el descubrimiento del enigma oculto, que delata su propio padre, Hamlet cae abatido por el dolor, no sin antes prometerle que vengará su muerte. En este "fragmento" el movimiento de cámara va, en progresivo acercamiento, desde un *plano general*,

[6] Algunas autoras han insistido en la idea de rechazo del cuerpo materno en el protagonista de *Hamlet*, así como de desasosiego masculino e imposibilidad de controlar la sexualidad femenina, vinculación de acto sexual y caos o fetichismo respecto al cadáver de Ofelia. Véase Adelman, Janet, *Suffocating Mothers (Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare´s plays, Hamlet to The Tempest)*. N. York/ Londres, Routledge y Traub, Valerie, 1995, «Jewels, Statues and Corpses: Containment of Female Erotic Power in Shakespeare´s plays». Deborah Barker/ Ivo Kamps (eds.), *Shakespeare and Gender: a history*. London/ New York: Verso.

pasando por un *plano americano*, hasta llegar a un *primer plano* del rostro del joven empuñando la espada. El encuadre beneficia, así –en colaboración con la profundidad espacial y el efecto tridimensional–, un determinado punto de vista (aquí, el de Hamlet).

En definitiva: secuencia de gran belleza visual que, con una mezcla o combinación de estatismo y dinamismo y apoyada en el enfatismo de algunos de los movimientos de cámara (a destacar, la pictórica fotografía de Alex Thomson), evoca la imagen de lo "sublime" (Carnero 1983), al tiempo que provoca una sobrecogedora extrañeza en su proyección del interior (del yo) hacia el exterior (*plano subjetivo*), en una suerte de correspondencia telúrica del sentimiento con la naturaleza. Merece destacarse, igualmente, el elemento musical (la banda sonora), en tanto en cuanto puntúa los diversos matices de la puesta en escena –creativa, parcialmente novedosa, de aliento romántico y tintes operísticos– y de la misma historia. Una puesta en escena que constituye, tal como apuntan Casetti y Di Chio, «el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita» (Casetti, 1991: 126-127).

De ahí el énfasis en aspectos de la puesta en escena tales como el vestuario, los decorados y escenarios, la expresión y el movimiento, la iluminación –«la aventura de la luz», en palabras de Gilles Deleuze (1995)– o el «contraste de color» (Bordwell 1995: 163-170) en el diseño del palacio y en el vestuario, con importancia de la caracterización (el mismo teñido de un rubio casi blanco del actor protagonista contribuye a la identificación con el personaje) y el *atrezzo*. Como los colores cálidos o saturados tienden a llamarnos la atención, estos tonos se utilizan a menudo para el vestuario u otros elementos que aparezcan en primer plano o en primer término, en el seno de una puesta en escena que crea una relación dinámica entre el primer término y el fondo (Bordwell 1995: 163-170). Con notable acierto, en esta versión el palacio aparece como una cárcel sin celdas, un fantasmagórico espacio de colores lechosos, mortuorios, donde pasadizos, espejos y puertas juegan un papel determinante en las relaciones entre los personajes: todos espían y son espiados; todos conspiran y son, a su vez, objeto de intrigas, en medio de una vorágine de sentimientos y angustias forzosamente compartidas (Robbins 1997: 12-15).

La mayor parte de *Hamlet* está planificada a base de primeros planos –que revelan, con hondura y poético aliento dramático, las inquietudes de los personajes–, rompiendo en parte el origen teatral (plano general) del texto original, pero sin renegar de él. Un primer plano que, tal como sugiere Bordwell (1995: 165), contribuye al «*equilibrio* composicional» en el encuadre; que, en opinión de Béla Balázs, supone "abstraer" un objeto de sus coordenadas espacio-temporales y que, según Deleuze, «se define no por sus dimensiones relativas, sino por su dimensión absoluta o su función» (Deleuze 1984: 154). Incluso un par de veces el rostro es eludido (*primerísimo plano*).

A destacar: esos encuadres que apuntan a un clímax narrativo, como sucede en la secuencia de la representación de la pieza escrita por Hamlet, *La ratonera*, donde el nuevo monarca es acusado de la muerte de su hermano: peculiar escena de "teatro dentro del teatro", pantomima sobre la traición; también la utilización de *planos secuencia* (en la presentación de Rosencrantz y Guildenstern) y el gusto por *travellings* circulares como el de la entrada de la compañía de actores a los que conduce Hamlet, el *travelling* en retroceso que muestra al rey y a la reina abrazados, delatando con ello el carácter punible de su relación; así como el plano general fijo en el que Polonius yace cadáver o el *travelling* en retroceso que muestra a Hamlet frente a las tropas danesas preparadas para marchar, en una disposición táctica que recuerda a las legiones romanas del *Espartaco* de Kubrick (Robbins 1997: 12-15). Sorprende, por otro lado, el acusado contraste con el que Branagh aborda dos secuencias tan dramáticas como la muerte de

Ofelia y su posterior sepelio, desde una contención visual e interpretativa que "congela" la emoción, así como el desafío entre Hamlet y Laertes, en la secuencia del duelo, que presenta reminiscencias del cine de aventuras americano de los años treinta y cuarenta (Robbins 1997: 12-15).

A partir del momento en que los acontecimientos se precipitan –la reina bebe un vino mortal, Hamlet es herido y Laertes agoniza– *Hamlet* redobla sus tintes operísticos, a los que contribuye significativamente la partitura de Patrick Doyle. Y es en esta segunda parte del film cuando Kenneth Branagh duda de cuál es el camino a seguir: si la fidelidad extrema al texto –eso sí, bajo su óptica decidida, inquieta–, que predomina en la primera parte, o el desenfreno dramático, más presente en la segunda. Una actitud ambivalente que no resta interés a un trabajo cinematográfico que pone, una vez más, de manifiesto la actualidad de los clásicos (Robbins 1997: 12-15).

Pero ¿qué es lo que enaltece a Hamlet como ser humano? Fundamentalmente, su cambio de perspectiva al salir al campo de batalla, su disposición a «aceptar el dolor como parte de su maduración personal» (Lerman 1997: 16-19), en esa secuencia que clausura la primera parte de la película, después de 158 minutos de proyección, y que da paso a la hora y veinte restante, de resultados menos apoteósicos (Robbins 1997: 12-15). Una secuencia, dicho sea de paso, en la que es esencial el movimiento de cámara en relación al factor "distancia" como imagen emblemática de la soledad del personaje, con la muerte como horizonte de su viaje interior:

> Hamlet consigue darle un sentido diferente a su vida a través de su muerte. Creo –sintetiza Branagh– que al morir de esa forma encuentra la paz que hasta entonces no ha tenido; y no la ha tenido porque no podía aceptar hasta ese punto que es un ser humano con contradicciones [...] Cuando llega su final, él ha comprendido su mortalidad, y también la hemos comprendido los demás como espectadores... (Lerman 1997: 16-19)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Carlos, 1997, *Guía del vídeo-cine*. Madrid, Cátedra. (*Signo e imagen* 4).

ALDARONDO, Ricardo, 1992, «La tentación de Shakespeare». *Nosferatu* 8 (febrero), pp. 20-27.

ARNHEIM, Rudolf, 1986, *El pensamiento visual*. Barcelona, Paidós.

AUMONT, Jacques, 1997, *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. Y VERNET, M., 1995 [1983], *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós. (*Paidós Comunicación* 17).

BORDWELL, David, 1996[1985], *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós. (*Paidós Comunicación*. 72) [Traducción de Pilar Vázquez Mota].

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, 1995, *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona, Paidós Ibérica. (*Paidós Comunicación* 68) [Traducción española por Yolanda Fontal Rueda].

BURCH, Nöel, 1985, *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos. (*Arte* 2) [Traducción del francés por Ramón Font].

CARNERO, Guillermo, 1983, *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, 1991, *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

DELEUZE, Gilles, 1995, «Tener una idea en cine». *Archipiélago*, n.º 22 (otoño).

_____, 1984, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós. (*Paidós Comunicación* 16) [Traducción de Irene Agoff].

Entrevista con Kenneth Branagh, 1998, *Babelia* de *El País* (6 de junio).

GROUPE MU, 1993, *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid, Cátedra. (*Signo e imagen* 31) [Traducción de Manuel Talens Carmona].

HIDALGO, Pilar, 1997, *Shakespeare posmoderno*. Sevilla, Universidad.

LERMAN, Gabriel, 1997, «Kenneth Branagh y *Hamlet*» (entrevista). *Dirigido por...*, n.º 254 (febrero), pp.16-19.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1968[1958], *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba.

LÓPEZ, José Luis, 1993, *Diccionario de actores*. Madrid, Ed. JC.

MARCHÁN FIZ, Simón, 1986, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza Editorial. (*Alianza Forma* 55).

PÉREZ GALLEGO, Cándido, 1992 [1976], «Hamletología». William Shakespeare, *Hamlet* (versión de M. A. Conejero y J. Talens). Madrid, Cátedra (edición bilingüe del Instituto Shakespeare).

ROBBINS, Mark, 1997, «*Hamlet*: La actualidad de los clásicos». *Dirigido por...*, n.º 254 (febrero), pp.12-15.

TAYLOR, Neil, 1994, «The films of Hamlet». Anthony Davies y Stanley Wells (eds.), *Shakespeare and the Moving Image: the plays on film and television*. Cambridge, University Press, 180-195.

TORDERA, Antoni, 1995, «Dramatúrgia de la paraula i el so». *Congrés Jaume I de la Creativitat* (Valencia, 27-29 abril).

VILA, Santiago, 1997, *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid, Cátedra. (*Signo e imagen* 47).

VILLAIN, Dominique, 1997[1992], *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos, 1996, *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós Ibérica. (*Papeles de comunicación* 15).

Relaciones entre ópera y cine: historia de un continuo trasvase cultural

ENRIQUE ENCABO FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

Al tratar de escoger un tema que abarcara el cometido de este I curso de cine y literatura, desde mi perspectiva de musicólogo, la ópera se me presentaba como el campo de investigación más atractivo para reflexionar sobre el fenómeno del trasvase cultural. En efecto, la ópera constituye un campo de actuación único, al conjugar en ella la fuerza de la literatura (a través de la construcción del libreto), la intensificación por parte de la música (cuyo papel protagonista ha derivado en que la ópera haya sido objeto de estudio de la musicología y no de las filologías) y el operativo dramático que en ella se debe desplegar (acción dramática, danza, vestuario y decorados al servicio de la credibilidad de un espectáculo que, de por sí, es el menos verosímil de todas las manifestaciones artísticas del hombre[1]).

Por tanto, si atendemos a la ópera en tanto hecho literario, esto es, drama musical, observaremos que la fuerza de sus argumentos (moldeados a través de 400 años de historia) han originado un universo cultural en el seno de la sociedad occidental que se ha visto reproducido en otras manifestaciones culturales (danza, pintura o la llamada 'música programática', inspirando muchos de estos libretos poemas sinfónicos). Si bien es cierto que la importancia del texto en el espectáculo operístico ha variado a lo largo de la historia (a través de las sucesivas reformas operísticas propuestas por Gluck o Wagner) los libretos operísticos han sido escritos por escritores de reconocido prestigio en su época e inspirados en novelas u obras teatrales famosas en el momento de producción de estos espectáculos teatrales, todo ello derivado del papel protagonista de la ópera en la sociedad aristocrática de los siglos XVI, XVII Y XVIII y, fundamentalmente, en el XIX, cuando la burguesía elige este espectáculo como representativo de su clase social. Solo es en el S.XX cuando la ópera entra en crisis como espectáculo[2], y esta crisis coincide con el nacimiento del cine como nueva forma de entretenimiento.

La primera proyección cinematográfica pública de pago (a 1 franco la entrada), se celebró el 28 de diciembre de 1895 en el nº 14 del *Boulevard des Capucines*, en los sótanos del Gran Café de París. Al acto organizado por Clémont Maurice asistieron 33 personas y fueron 11 los films proyectados entre los que se cuenta la primera película de los Lumière *La salida de los obreros de las fábricas Lumière, en Lyon-Mont-Plaisir* (1894). Ésta es la fecha que se señala como nacimiento del llamado séptimo arte, sin embargo, los avances técnicos, las circunstancias políticas, sociales y artísticas que rodearon este acontecimiento son las que marcaron la evolución del lenguaje cinematográfico en los años posteriores: el cine va a ser el espectáculo que cumpla los

[1] Derivado del hecho de ser un espectáculo cantado. Brown señala al respecto: «If it is difficult to die and speak at the same time without appearing ludicrous, what can poor Siegfried do when he has to sing a long passage with a spear sticking between his shoulder-blades – and presumably into his lungs?» (1963: 88)

[2] Toda la música auténticamente moderna posterior a Richard Strauss ha adolecido de un carácter esotérico. El gusto del público de todo el mundo, especialmente el de los amantes de la ópera, se ha hecho estacionario y no ha admitido ya ninguna novedad en este género (Adorno 1981: 77)

deseos propios de la cultura romántica; desde la ampliación del mundo habitado hasta la plasmación real del universo onírico del sueño, la alucinación o el delirio; desde la voluntad de triunfar sobre la muerte hasta la creación artificial de vida, pasando por la vida autónoma de las sombras o de cualquier otra forma del doble; de la imbricación entre realidad y fantasía a la constitución de la obra de arte. El cine está directamente vinculado a la cultura de su tiempo, en la que las ideas románticas dan sus últimos coletazos.

Tampoco es casual que el cine nazca como espectáculo de feria. Los modelos que hereda son los propios de los espectáculos que habían sustentado el sistema de ocio en la segunda mitad del S.XIX. El cine, tras su vocación documentalista o de reportaje, o en paralelo a ella, construye un discurso cuyo imaginario visual y cuyo repertorio temático extrae en buena medida del mundo del espectáculo que le había precedido: circos, teatros de variedades o music-hall, parques de atracciones... y que integraría disciplinas, técnicas y lenguajes o sublenguajes tan populares en aquella época y tan heterogéneos e interconectados entre sí como el baile, el transformismo, la magia, los acróbatas, el malabarismo, los ejercicios ecuestres, los antipodistas, los payasos de circo, los cómicos de cabaret, la zarzuela, la canción popular, los artistas infantiles, los cuentos para niños, los espectáculos regionales y muchos otros,...

Por lo demás, a principios del siglo XX, ¿qué significa el cinematógrafo para las mentes ilustres, para la gente cultivada? "Una máquina de embrutecimiento y de disolución, un pasatiempo de analfabetos, de míseras criaturas engañadas por su trabajo". El obispo, el diputado, el general, el notario, el catedrático y el magistrado comparten esta opinión de Georges Duhamel. Las primeras decisiones de la jurisprudencia ya evidencian la clase de acogida que recibe el cine por parte de los medios dirigentes. Pasa por ser una especie de atracción de feria y no se admiten derechos de autor en aquel que filmaba: no posee el estatuto de persona cultivada sino de 'buscador de imágenes'.

Las clases privilegiadas rechazan el nuevo espectáculo. Cuando se inventó el cine, el teatro y la ópera eran medios de comunicación socialmente especializados o medios socialmente exclusivos. El precio y su carácter un tanto esotérico, les hacían prohibitivos para algunas clases. El arte popular de aquella época era el music-hall (o vaudeville) y, pisándole los talones, el melodrama. Poco después de la Primera Guerra Mundial, el cine alcanzó el máximo desarrollo, aniquilando en su competencia al vaudeville en los Estados Unidos, de la misma manera que más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial, acabó con el music-hall en Gran Bretaña[3]. Por tanto el cine constituye, en contraposición a la ópera, el triunfo de la democratización del arte[4].

Las primeras películas fueron literalmente fotografías animadas, y consistían en un solo plano de una única escena o acción. Su repertorio era parecido al de las tarjetas postales, las diapositivas utilizadas en las linternas mágicas, o estereoscopios o los chistes ilustrados de las revistas. Más tarde vendría el teatro fotografiado y con él, el modo de representación institucional. La tradición teatral europea no necesitó del cine para crear imágenes, sino que lo hizo espontáneamente mucho antes de que éste

[3] El teatro y la ópera, a pesar de la crisis de principios del S.XX, no sufren el mismo destino que el vaudeville, pues siendo artes minoritarias y especializadas, no proporcionan lo que proporciona el cine, y tienen un público diferente

[4] Los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanzo su culminación en la asistencia en masa a los cines. La transición del teatro privado de las Cortes de los príncipes al teatro burgués y municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la revista, marcaron las fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores (Hauser 1980: 293)

existiera; por el contrario, el cine es dependiente, desde su nacimiento de estructuras literarias[5].

Sánchez Noriega, en su libro *De la literatura al cine* (Paidos, 2000) habla de la 'fértil bastardía' para referirse a los continuos trasvases culturales que se producen en todas las creaciones artísticas; el autor rechaza la sobrevaloración del *pionero* para dar importancia a la reelaboración de un material preexistente: *es evidente que no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios expresivos exige hacer una obra original – no se puede trasladar un cuadro a una obra musical – y en tanto que el genio artístico desborda el mero comentario para proponer una creación genuina. Por ello habrá que distinguir los trasvases en general – que no pueden sino dar lugar a una obra nueva – de las adaptaciones que ,en principio, necesariamente son subsidiarias de la obra original* (Sánchez Noriega 2000: 24). Así, en el caso de la ópera y el cine, para construir un film, el director se ve siempre obligado a reconstruir el material prestado del espectáculo operístico para crear su propia obra y no realizar sencillamente la filmación de una ópera[6].

Para ilustrar este fenómeno de trasvase cultural entre cine y ópera, atenderé a cuatro procedimientos empleados para la construcción de films en relación al drama musical: las adaptaciones directas de espectáculos operísticos (no la filmación de éstos) convirtiéndolos en películas, el préstamo temático de argumentos de los libretos operísticos, la utilización del fenómeno operístico como hilo conductor para el desarrollo argumental de los films y, por último, la inclusión de determinados fragmentos operísticos en películas para apoyar o ilustrar el argumento de la película[7].

1. ADAPTACIONES DE ESPECTÁCULOS OPERÍSTICOS

Como señalé anteriormente, el cine desde su nacimiento escogió las óperas de repertorio de su época como fuente de inspiración[8]. Este fenómeno fue especialmente productivo en España donde, al no existir una tradición operística importante, se llevó a cabo con las zarzuelas. Durante el periodo mudo, y especialmente durante los años 20, en que Madrid pasa a ser el centro de las producciones cinematográficas en España, se estrenan con gran éxito numerosos títulos de estas características: *La verbena de la Paloma* de José Buchs, estrenada el 13 de diciembre de 1921 con gran éxito en el Circo Price (y que contó con arreglos musicales del compositor de la zarzuela, Tomás Bretón) o *La Revoltosa* (1924) de Florián Rey entre los más destacados. El éxito de estos films venía dado por la popularidad de las partituras (la gente conocía y coreaba los

[5] Un repaso a las cinematografías de los diferentes países y a las diversas estéticas nos haría ver cómo, a lo largo de la historia del cine, hay un permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos. La búsqueda de historias en los textos literarios se remonta a los mismos comienzos del cine. En Italia la Film d'Arte realiza numerosas adaptaciones de Shakespeare y de obras inspiradas en la antigüedad clásica y en óperas conocidas. En buena medida, "el cine en sus primeros tiempos se propone llevar cuanto antes a la pantalla la biblioteca ideal del pueblo y, luego, los repertorios teatrales y operísticos" (Sánchez Noriega 2000: 32)

[6] Ya Bertold Brecht señalaba las insuficiencias del cine de inspiración teatral y consideraba la posibilidad de una fecundación mutua, mientras W.Somerset Maugham señalaba que el cine necesita una escritura específica.

[7] En 1929 se podía escribir a propósito de la música de cine que las óperas pasadas de moda utilizadas en Nápoles como acompañamiento no podían "ser percibidas por el espectador como música y que, musicalmente, no existían más que para el film: en él la música es solamente el acompañamiento de la voz principal. Acude al film para consolarle del hecho de ser mudo y le acuna suavemente en la sombra en donde se encuentran los espectadores, incluso en aquellos casos en los que adopta la actitud de la pasión" (Adorno 1981: 79)

[8] A symphony is sheer unrelieved boredom for anyone without a certain minimum of musical interest and appreciation, but an opera offers many non musical distractions. (Brown 1963: 87)

fragmentos más populares constituyendo así una experiencia colectiva y activa) aunque la factura técnica era deficiente. En 1923 más de la mitad de películas son adaptaciones de zarzuelas, mientras que en 1925 se reduce a la quinta parte. Se explota tanto este género (y no siempre del modo más adecuado[9]) que conduce al agotamiento del público, y en nuestro país se abandona esta práctica casi en su totalidad (aunque habrá algunas tentativas posteriores, entre las que destacan las dos filmaciones de *La verbena de la Paloma*, la de Benito Perojo en 1935 y la de José Luis Sáenz de Heredia en 1963).

En otros países, la elección de óperas u operetas para filmación ha sido más frecuente. Valga como ejemplo *Los cuentos de Hoffman* (1951) de los británicos Michael Powell y Emeric Pressburger que, aprovechando el éxito de *Las zapatillas rojas* (1948) rodaron esta cinta con la producción de Alexander Korda, ligado a varios de los proyectos fílmicos más prestigiosos del cine británico (en la que tiene cabida la estrella del anterior film, la bailarina del Covent Garden Moira Shearer). En esta película, Powell y Pressburger siguen literalmente el argumento de la opereta de Offenbach, hasta tal punto que la cinta no contiene diálogos hablados, sino que los actores doblan la grabación de la opereta.

2. PRÉSTAMO TEMÁTICO

Otro tipo de trasvase cultural se da cuando el director escoge la temática propuesta en una ópera célebre para la filmación de una película. Ya Adorno señaló que el cine constituye el *telos* del drama musical wagneriano[10]. Gary Tomlinson traza la línea directa entre la ópera wagneriana y el cine de aventuras-fantástico de las últimas décadas: *las narraciones religioso-místicas de escritores como J.R.Tolkien y C.S.Lewis, fuentes remotas de Star Wars junto con influencias más directas, como fueron las novelas de la serie marciana de Edgar Rice Burroughs y la novela Dune de Frank Herbert, surgieron de la wagnermanía que se apoderó de Gran Bretaña ya en la década de 1890* (Tomlinson 2001: 198). El propio George Lucas habla de "óperas espaciales" para referirse a su saga que presenta numerosos puntos de contacto con el *Anillo de los Nibelungos* tanto en forma como en contenido[11]. En esta misma línea se mueve *The Matrix* (1999) de los hermanos Larry y Andy Wachowsi, de la que Joel Silver afirmó: *creo que The Matrix es una película innovadora. El estilo y los efectos visuales dentro de las secuencias de acción son algo que no se ha visto nunca antes, y además hay estilos de pelea y técnicas fotográficas que no eran posible incluso hace seis meses. Me gusta pensar que esta película marcará un hito en el género*. La película, inicialmente un cómic, combina elementos de escenas bíblicas, mitos griegos, algunas enseñanzas del budismo Zen y referencias implícitas a *Alicia en el país de las maravillas*, sin olvidar referentes a series malas de televisión de los años sesenta y setenta. El argumento narra la historia de Neo, el 'elegido' (para el que se escogió a Keanu Reeves por su aspecto juvenil y su serenidad), que está buscando una respuesta a algo de lo que ha oído hablar y que siente que existe, pero que no puede discernir racionalmente, ya que ese algo trasciende su propia dimensión; él no lo puede conocer por sí mismo y desea que alguien le hable y le dé la solución, pues está desconcertado,

[9] Ya Azorín señalaba a propósito de una de estas adaptaciones el 4 de junio de 1954: «No llevéis y traigáis inconsideradamente a Fígaro. No os lo perdonarían ni Mozart ni Rossini.»

[10] There are some elements of Wagnerian opera, however, which have special interest for the student of relationships between music and literature[…]Wagner wrote his own. He had the great advantage of being a poet of considerable ability, and this ability is clearly shown by the fact that any history of German literature discusses him, on the basis of his libretti, as a poet. (Brown 1963: 92)

[11] Las películas son acompañadas por una partitura que incorpora los simples leitmotive y la orquestación estridentemente heroica que acechaban continuamente en el estilo de Wagner. (Tomlinson 2000: 197)

sin dormir, ansioso por conocer la verdad. Finalmente, Neo se une a un grupo de guerreros rebeldes que también conocen la verdad, Morfeo y Trinity, en una lucha sobre un mundo virtual para derrocar a Matrix. Este argumento épico recuerda inevitablemente a *Sigfried* de Wagner, donde el joven Sigfried, deseoso de conocer un mundo que le atrae, es el elegido por los dioses para liberar al mundo del dragón.

Quizá la adaptación operística más celebrada de los últimos años ha sido la *Carmen* (1983) de Carlos Saura. Ganadora de dos premios en el Festival de Cannes (Mejor calidad técnica y mejor contribución artística), es la segunda película de la trilogía flamenca del director, junto a *Bodas de Sangre* y *El amor Brujo*. Saura crea un argumento paralelo acerca del amor que surge entre los bailarines, pero éste no es sino una recreación del argumento de la ópera: el drama de la película consiste en la imposibilidad de José de distinguir entre el mito de Carmen y la mujer real que ha elegido para interpretarla; la novela y la ópera son las bases de la producción que Antonio Gades (José) esta llevando a cabo, pero a la vez la bailarina que él escoge, la cual en la vida real se llama Carmen, va a llevar Antonio a la desesperación y a la misma vez la vida de Antonio va a ser la historia paralela e idéntica a la obra de Merimee y Bizet, y al ballet que él está dirigiendo. Podemos ver que es casi su propia vida lo que esta componiendo, porque lo enseña cuando baila: los movimientos, acciones, canciones y personajes que, en ocasiones, no sabemos si son reales o irreales.

El último ejemplo que quiero proponer para ilustrar este segundo grupo de películas es la aclamada *Moulin Rouge* (2001) de Baz Lurhman. Moulin Rouge es la tercera parte de un proyecto concebido como Telón Rojo, (sus predecesoras: *Strictly Ballroom* y *Romeo+Julieta*) donde se toma una historia sencilla, basada en un mito primario y se adapta a un mundo intensificado e imaginado, que sea tanto exótico como reconocible. Su director, que ya se había manejado en el ámbito de la ópera y el teatro, realiza una obra maestra a través de una trama predecible pero dulce. No hablaré más de su trama; pero es tremendamente disfrutable. "Excesiva, extraordinaria, contrastante, anacrónica, explosiva, electrizante, majestuosa" son algunos de los adjetivos que se han puesto a esta cinta en la que se ha querido ver la inspiración del mito de Orfeo (que desciende a los infiernos solo armado con su música para rescatar a Euridice), sin ver que, realmente, *Moulin Rouge* sigue de cerca *La Traviata* de Giuseppe Verdi: Moulin Rouge es una historia romántica nacida en el último decenio del siglo XIX; un idilio entre una cortesana del decadente Club parisino y un pobre escritor que la ama, y que a base de poemas, la rescata de un mundo de crudas realidades para hacerla prisionera de otro, indudablemente más dulce, pero también más doloroso...el mundo del Amor.

Habrá quien considere que *Moulin Rouge* está basado en *La Dama de las Camelias* de Alejandro Dumas, y no irá desencaminado; sin embargo, la adaptación que Francesco Maria Piave hizo de la novela y posterior obra de teatro priorizaba algunos momentos que son los que en la película tienen mayor importancia. Por otra parte, el hecho de tratarse de una película musical acentúa esta comparación e incluso la banda sonora presenta similitudes importantes: la entrada al *Moulin Rouge* presenta las mismas características que el inicio del primer acto de La Traviata, la fiesta en casa de Violeta (en ambos momentos musicales se produce el primer encuentro de los amantes), el dúo *Come what may* presenta una temática similar al dúo del primer acto *Un di felice* y la canción de Satine, *Fly Away,* guarda relación con la canción de Violeta *Addio del passato* (aunque en circunstancias diferentes) y la escena del dinero tiene lugar después del 'momento exótico' que caracterizaba las óperas y operetas del momento (mientras en el París de 1850 el elemento exótico eran las gitanas españolas, en el musical de

Lurhamn es el ambiente de la India reflejado en *Spectacular, spectacular*). Estos, entre muchos otros, son indicios claros de la relación existente entre ambas obras[12].

3. LA ÓPERA COMO HILO CONDUCTOR

El tercer grupo de películas que beben de las fuentes operísticas son aquellas en las que la ópera constituye el hilo conductor de la trama sin ser el argumento del film (a diferencia de *Carmen* de Carlos Saura, en la que, si bien el montaje del espectáculo es el hilo conductor de la película, el argumento es paralelo al argumento de la ópera). Un grupo numeroso de films de esta índole lo constituyen las películas centradas en la biografía de un personaje, tal como puede ser *Farinelli il castrato* (1994) del belga Gérard Corbiau, crítico de ópera además de director de cine. La que constituye su tercera película, que le supuso el conocimiento por parte de un amplio público, trata de la vida de Carlo Broschi, llamado 'Farinelli', el más célebre de los 'castrati', cantantes que en su niñez eran castrados para conservarles la voz. En la película, las diversas actuaciones del cantante y sus viajes son el escenario para el desarrollo de las relaciones personales entre los protagonistas; aparte de la ambientación, la música y los personajes, se plantean cuestiones estéticas acerca del mundo de la ópera: ¿La música como arte o como negocio? ¿Cuál es la diferencia entre una obra correcta y 'comercial', y una obra genial?. Independientemente de esto, la banda sonora incluye numerosas piezas operísticas del S.XVIII (arias de Riccardo Broschi, Johan Adolf Hasse, Georg Friedrich Haendel, Giovanni Battista Pergolesi o Nicola Antonio Porpora) y que se hizo especialmente célebre por intentar reconstruir la voz de 'castrato' con una mezcla, realizada en los laboratorios del IRCAM de París, entre una voz de (mujer) soprano y una de contratenor.

Una película de corte diferente es *Cita con Venus* (1991) en la que el cineasta húngaro István Szabó ha querido reflejar su experiencia real como director escénico de ópera, y para ello ha elegido una imaginaria representación en París del 'Tannhäuser' de Wagner. El montaje da pie a que surja la historia de amor entre la cantante y el director de orquesta, mientras se muestra el interior de un montaje operístico de gran envergadura (con todos los tópicos acerca de los círculos de influencias que se mueven alrededor de este mundo). Szabó, conocedor de la ópera de Wagner, trata de dar al final de la película el mismo mensaje que Wagner propusiera en el Tannhäusser, 'la victoria del espíritu sobre la materia' (simbolizada en la representación final de la ópera en forma de concierto a pesar de la huelga del sindicato). Otro título que avanza en esta línea, aunque no dotado de este grado de simbolismo es *Desafinado* (2001) de Manuel Gómez Pereira, que se aproxima al reciente fenómeno de 'los tres tenores' tratando de mostrar las miserias humanas de estos cantantes, e incluyendo en él fragmentos de La Traviata, Madame Butterfly, Carmen o Las bodas de Fígaro.

Un film realmente interesante en este sentido es *Una noche en la ópera* (1935), sin duda alguna la película mas popular de los Marx y la primera que realizan para la Metro Goldwyn Mayer. Los Marx fueron 'reconvertidos' en un grupo de 'gamberros pero con gran corazón' siempre dispuestos a ayudar a los demás, preferentemente a jóvenes en apuros económicos y sentimentales. Antes de rodar la película se hicieron ensayos en teatro para comprobar la reacción del público a los gags y poder así retocarlos antes de rodar el film. La historia es sencilla: la presentación de un divo europeo en la ópera de Nueva York, que da lugar a numerosos malentendidos durante la travesía, en los que siempre se ven envueltos los Hermanos Marx. Pero la película, más allá de su aspecto

[12] Al igual que el aria de Violeta *E strano*, en la que en un momento dado canta: *Oh, gioia Ch'io non conobbi, Esser amata amando!* (Oh, alegría que nunca conocí, amar y ser amada!).

cómico y de la historia de amor entre los dos cantantes, representa muchas de las ideas de la sociedad occidental acerca de la ópera en la década de los 30. La película comienza con una dama de alta sociedad que trata de financiar una compañía de ópera. ¿Por qué? Como señala Brown, el hecho de acudir a la ópera por parte de una dama no requiere un amor especial por la música[13] (seguramente no acudirá a oír una sinfonía), sino más bien la necesidad de representarse como parte de un grupo social: si va a la ópera y no a la sinfonía es porque la mayoría de sus amistades harán lo mismo[14]. Por otra parte, el film llamó la atención del esteta Adorno, quien acertadamente señaló a propósito de la evolución de la música hacia lo cómico:

> Esta experiencia ha sido realizada de una forma extremadamente convincente en los films de los hermanos Marx, que demolen un decorado de ópera como si la toma de conciencia histórico-filosófica de la decadencia de la forma de la ópera debiese ser presentada de una manera alegórica o que destrozan un piano interpretando un respetable divertimento de elevado nivel, para apoderarse del marco en el que van fijadas las cuerdas del instrumento, que consideran como una verdadera arpa del futuro en la que se puede interpretar un preludio. Esta evolución de la música hacia lo cómico en su fase actual puede explicarse por el hecho de que la actividad musical, perfectamente inútil desde el punto de vista práctico, exige el mismo esfuerzo que un trabajo serio. La distancia entre la música y los hombres activos pone al descubierto su recíproca alineación y la conciencia de esta distancia se libera a través de la risa (Adorno 1981: 184).

Por último, quiero hablar de una de las películas más célebres y polémicas de los últimos tiempos, *Amadeus* (1984) de Milos Forman. La película, basada en la obra teatral de Sir Peter Shaffer, que retoma la leyenda vienesa sobre la muerte en el siglo XVIII de Wolfgang Amadeus Mozart, se inicia desde un manicomio, en donde el anciano compositor de la corte Salieri recuerda lo que ocurrió treinta años antes cuando el joven Mozart empezó a ganar el favor del emperador austriaco José II. La película tiene tres pilares básicos, el guión, la interpretación y la dirección, y se apoya en otros igualmente logrados como la escenografía y la dirección artística y musical; a pesar de las imprecisiones históricas[15], está bien trabajada y el público se ve conmovido y entretenido: al teatro o al cine no vamos a aprender historia y la precisión histórica, como el autor reconoce, no era lo que le preocupaba[16].

El componente musical, obviamente muy importante en el film, siempre aparece ligado a la esmerada escenografía. Son muchos minutos del metraje y de gran calidad los dedicados a las escenas de ópera[17]. Con buen criterio, dado el problema de condensar en poco tiempo tantos acontecimientos, se buscó centrarse especialmente en las principales óperas mozartianas: 'El Rapto en el Serrallo', 'Las Bodas de Fígaro', 'Don Giovanni' o 'La Flauta Mágica', con los detalles de la época de composición o estreno de cada una, podrían servir como los capítulos en los que se divide la película,

[13] "Strictly speaking", said Schopenhauer, "one might define opera as an unmusical invention for the pleasure of unmusical people" (Brown 1963: 87)

[14] El teatro "burgués", la ópera o las exposiciones (por no hablar de los pre-estrenos o de las soirées de gala) dan ocasión o pretexto para unas ceremonias sociales que permiten a un público elegido afirmar y probar su pertenencia al "mundo" con la obediencia a los ritmos del calendario mundano, al mismo tiempo integradores y distintivos. (Bourdieu 2000: 270).

[15] Amadeus, sean cuales sean sus virtudes como entretenimiento, es ofensiva por injusta hacia Mozart y Salieri y, desgraciadamente, dará a su amplísimo público una visión permanentemente equivocada de estos compositores (Henry Lang 1998: 190)

[16] Peter Shaffer declaró con motivo del estreno en 1983, "Amadeus no es una biografía de Mozart; es una celebración de su música"

[17] Los detalles están enormemente cuidados y son innumerables. Llama la atención el Teatro Tyl de Praga, en el que se rodaron numerosas escenas, y en el cual Mozart dirigió la primera representación de Don Giovanni.

en el caso de la última obra citada compartido con el 'Réquiem'. Es tan importante la presencia de estas óperas en el film que para Henry Lang es el pilar básico que soporta la película:

> haber basado la obra en personajes de ficciones la habría privado del valor ilustrativo de la música de Mozart; oírla (soberbiamente interpretada en la banda sonora de la película por Neville Mariner) proporciona credibilidad al film. De hecho, habría quedado capitidisminuida sin ella. (La escena completa final de Don Giovanni está interpretada en la película y en toda la literatura operística no hay otro final dramático como éste). (Henry Lang 1998: 184).

4. INCLUSIÓN DE FRAGMENTOS OPERÍSTICOS

El último grupo de películas al que quiero hacer referencia son aquellas en las que, sin tomar un papel tan relevante como en los otros tres grupos, la ópera tiene un peso específico por estar incluidos (por diversas razones) fragmentos operísticos en el desarrollo de la película. Quisiera ilustrar este grupo con films muy diferentes unos de otros, para observar la diversa utilización de este recurso por parte de los directores[18].

Dentro de este grupo de películas hay un grupo destacado en el que la inclusión de una escena operística sirve para reflejar los usos y costumbres de una sociedad determinada. Sería éste el caso de *Mariona Rebull*, película española que recrea la vida de la familia Rius (ambientada en la célebre novela homónima de Ignacio Agustí), industriales catalanes de peso específico en la sociedad barcelonesa del XIX. La película incluye la escena del atentado anarquista que tuvo lugar en el Teatre del Liceu durante la representación de *Aida*; la inclusión de este fragmento, además de la relevancia que tiene para el desarrollo argumental de la película (el descubrimiento de la infidelidad de Mariona) permite observar las costumbres de la sociedad barcelonesa que acudía al Liceu más que a la representación de la ópera, *a ver y a ser visto*, y esto queda de manifiesto en la observación continua por parte de los protagonistas de los amigos que acuden o no a sus palcos, y en las conversaciones políticas que tienen lugar en los entreactos.

Una manera radicalmente distinta de incluir un fragmento operístico en una película se da en *La vida es bella* (1999) en la que Roberto Benigni realiza una fábula chaplinesca acerca del poder de la imaginación y sobre como el amor puede superar los mayores horrores a los que podamos vernos sometidos. *La Vida es Bella* combina sátira, comedia, crítica social y un toque de surrealismo para explicar la historia de Guido y Dora, dos amantes apasionados que se conocen de una forma accidental y bastante cómica y cuyos posteriores encuentros accidentales siguen la misma tónica. Esta historia de amor dulce y divertida llena la primera media hora de película. Después la historia da un giro brusco, tal como ocurrió a las vidas de tantos judíos que creyeron poder vivir seguros en la Italia de Mussolini. Cuando su hijo es deportado junto a él, y cuando Dora les sigue por puro amor, Guido tratará de hacer creer a su hijo que están allí jugando para evitar que conozca el verdadero horror que viven. En este contexto, la *barcarola* de *Los cuentos de Hoffman* aparece a modo de leitmotiv del amor de Guido y Dora, en dos instantes completamente diferentes: la representación a la que asisten Guido y Dora en la parte amable de la cinta, y en el campo de concentración, cuando Guido consigue que resuene en todo el campo de concentración.

[18] En este sentido, la música de Puccini ha sido especialmente empleada por los realizadores cinematográficos: desde *Hechizo de luna*, pasando por *Una habitación con vistas*; así otros autores veristas también fueron empleados en otros films como P*hiladelphia*, que popularizó enormemente el aria de soprano de *Andrea Chernier*, *La mama morta*.

De un modo parecido es tratada la ópera en *Pretty Woman* (1990) de Garry Marshall, una de las comedias románticas más populares de los años 90 y un título muy apreciable dentro del género que reconvertía con éxito el cuento clásico de 'La cenicienta' de Charles Perrault y la obra 'Pygmalion' de George Bernard Shaw, y que narra como un millonario hombre de negocios que se traslada a la ciudad de Los Angeles para conseguir cerrar un lucrativo negocio conoce a una bella prostituta llamada Vivien. Con este argumento, Marshall incluye la asistencia a la ópera por parte de la neófita, y no por casualidad acuden a ver *La Traviata*: además de la coincidencia con el argumento de la película (pues Violeta es una prostituta a la que Alfredo trata de hacer cambiar de vida), *La Traviata* es una de las óperas más populares del repertorio, y por ello tiene cabida en un film de pretensiones reconocidamente comerciales[19].

CONCLUSIONES

No creo necesario incluir más títulos cinematográficos para ilustrar este fenómeno de trasvase cultural entre ambos espectáculos. Como ya dije al principio la idea romántico de un arte puro, incontaminado, nacido del genio creador pierde fuerza a medida que nos acercamos al estudio de las obras de arte de cualquier época y movimiento artístico (aún más cuando nos acercamos al estudio de la postmodernidad, que erige como uno de sus postulados básicos el recoger el material artístico de otras épocas para realizar una nueva lectura sobre él). Indiscutible es hoy en día que numerosas creaciones pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales o musicales hunden sus raíces en textos previos.

Al acercarnos a la ópera en tanto fenómeno teatral (sin poder separar su carácter musical) observamos que el cine ha tomado el espectáculo en numerosas ocasiones en su doble entidad: en cuanto fenómeno artístico (dramático y musical) y en cuanto fenómeno social (ya sea observando la parafernalia del público que acude a las representaciones operísticas, o al movimiento interno de las compañías de ópera). Numerosos son los procedimientos mediante los cuales un director puede acercarse a este fenómeno, y aquí hemos reflexionado sobre cuatro, graduados según la importancia que la ópera tiene en el film: la adaptación (en cuyo caso el protagonismo de la ópera es total), el préstamo temático, el fenómeno operístico como hilo conductor y, por último, la inclusión de fragmentos operísticos en el desarrollo del film.

Quiero concluir aludiendo nuevamente a Sánchez Noriega y a su expresión "la fértil bastardía"; nótese como algunos de los títulos mencionados en el presente texto son parte fundamental de la historia del cine, precisamente por ser absolutamente innovadores en cuanto a forma. Señalar la presencia del material operístico en ellos no resta importancia a este elemento de innovación y originalidad, sino por el contrario, ayuda a comprender el grado de inspiración artística que, demasiado a menudo, pasa inadvertida ante nuestros ojos.

[19] "El gusto "popular", representado aquí por la elección de obras de la música llamada "ligera" o de música culta desvalorizada por la divulgación, como El bello Danubio azul, La Traviata, La Arlesiana, y, sobre todo, por la elección de canciones totalmente desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas encuentra su frecuencia máxima en las clases populares y varía en razón inversa al capital escolar." (Bourdieu 2000: 15)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T; EISLER, H., 1981, *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.

AZORÍN, 1995, *El cinematógrafo*. Valencia, Fundación Caja Mediterráneo

BOURDIEU, P., 2000, *La distinción*. Madrid, Taurus.

BROWN, C., 1963, *Music and literature. A comparison of the Arts*. Georgia, University Press.

HAUSER, A., 1980, *Historia social de la literatura y del arte. 3.* Barcelona, Guadarrama.

HENRY LANG; P., 1998, *Reflexiones sobre la música.* Madrid, Debate S.A.

MARTÍN TRIANA, J.M., 1998, *El libro de la ópera*. Madrid, Alianza Editorial.

SÁNCHEZ NORIEGA J.L., 2000, *De la literatura al cine*. Barcelona, Piados.

TOMLINSON, G., 2001, *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona, Idea Books.

Novela, cine y teatro a partir de una única obra: *El fantasma de la ópera*

IRENE ANIORTE CANOVAS
Universidad de Murcia

Gaston Leroux (1868-1927), periodista francés, publicó a modo de folletín[1] *Le Fantôme de l'Opéra* en febrero de 1910. Una de las características propias de este tipo de seriales, que luego se reunían formando una novela, era la de terminar los capítulos con un gran suspense para que los lectores compraran la siguiente entrega y así tener el éxito asegurado. De esta forma nació este clásico de la literatura, mal considerada por la crítica como "de terror" ya que el autor rinde claro homenaje a escritores como Víctor Hugo y Conan Doyle, más relacionados con el suspense, la intriga, lo siniestro y lo romántico.

La novela de Leroux se desglosa en 27 capítulos, un prefacio y un epílogo. Narra una historia de amor entre tres personajes, como suele ocurrir en la mayoría de las novelas pasionales del último cuarto del s. XIX y principios del s. XX, como *Cyrano de Bergerac, El jorobado de Notre-Dâme*... Acorde con estos textos literarios, la obra de Leroux tiene también en común con sus predecesoras el ambiente gótico y lúgubre de los escenarios donde se desarrolla (los sótanos de la ópera de París), un personaje deforme que debe esconderse, y el triunfo del amor de los enamorados.

Quizá por su historia, sencilla y clásica por un lado pero innovadora por otro, se decidió pronto llevar estos sucesos a la gran pantalla que, por estos tiempos, mostraba aún películas silentes.

Corría el año 1924 cuando una pequeña productora, la Universal, compró los derechos de autor a Leroux para poder filmar esta novela. Se tomó como protagonista principal a un gran actor consagrado en personajes de terror y monstruosos llamado Lon Chaney, apodado "El hombre de las mil caras", un gran "gancho", para respaldarse la productora con un éxito seguro. En enero de 1925 se estrenó en salas de todo el mundo la primera versión de *El fantasma de la ópera* siendo hasta el momento ésta la adaptación más literal y fiel de la novela. Por desgracia, hubo problemas durante el rodaje y su director, Rupert Julian, tuvo que ser sustituido durante la producción por otro director menos conocido llamado Edward Sedgwick, a quien se le debe el cambio en el guión de las últimas secuencias y el inesperado desenlace que se presenta, alejándose totalmente de la obra del escritor. No obstante, a pesar del final, muy comercial pero muy artificial si nos ceñimos a la novela, esta primera adaptación se considera, insisto, como la más fiel a cuantas se han hecho. Poco tiempo después, en 1943, la Universal (especializada en estos años como productora del género de terror) hizo un *remake* de la versión muda Desde entonces, se han ido sucediendo éstos hasta un total de ocho películas relativamente fieles al texto, alguna versión en dibujos animados, cómics[2]...

[1] Folletín: Escrito que se inserta en la parte inferior de las planas de los periódicos, y trata de materias extrañas al objeto principal de la publicación; como artículos de crítica, novelas, etc. (*DRAE*).

[2] En 1962, la productora Haminer, animada por el éxito de las dos versiones anteriores de este clásico, decidió hacer otra versión, meritoria en la actuación pero no tan fiel a la novela como ocurría en la de 1925. En 1983, la cadena televisiva CBS produjo otra versión dirigida por Robert Markowitz con Maximiliam. Schell, Jane Seymour y Michael York como el trío protagonista. Tampoco podía faltar una versión a lo "Freddy Krueger" seis años más tarde, en 1989, protagonizada por Robert Englund, totalmente enfocada a la destripación y a la degollación de las víctimas del fantasma ante las pantallas.

Tras la novela y las numerosas versiones cinematográficas no podía faltar alguna adaptación teatral. Cogiendo la esencia del teatro, un compositor –Andrew LLoyd Weber[3]– le dio nueva vida a la historia para formar, junto con el letrista Cameron Mackintosh, el musical. Éste se estrenó por primera vez el 9 de octubre de 1986 en el teatro Her Majesty's de Londres[4]. La idea de hacer este musical se basó directamente en la novela de Leroux; estos dos genios del musical visionaron todas las obras cinematográficas realizadas hasta el momento y al no convencerles ninguna, acudieron a la fuente escrita inicial.

Después de esta pequeña introducción en la que he presentado tres piezas diferentes con el mismo argumento (novela, película y musical) puedo afirmar la originalidad de las tres y adentrarme en el desarrollo y desenlace de cada una de ellas.

Todas las novelas se componen de narración y descripción. La narración consigue que el lector se imagine los sucesos; la descripción logra que el lector se imagine los personajes y el paisaje. El escritor, cuando escribe, necesita del lector para darle forma a su historia y de la imaginación del receptor para que sus palabras tengan forma. Una obra literaria produce actividad en la mente de quien la lee, necesita de su colaboración para poderse realizar íntegramente. Centrémonos en dos escenas que escribe Leroux en su novela: la escena en que Christine le arranca a Erik, el fantasma, la máscara dejando al descubierto su fealdad, y la que nos detalla la mansión del lago, la morada del monstruo. En ambos casos, se nos narra y describe algo concreto pero la imaginación del espectador formará un rostro deforme y una mansión diferente a la que podrá construir otro lector habiendo leído las mismas palabras. Esto es, cada lector imaginará en su mente, a partir de una misma narración y descripción, una fealdad distinta a cada cual más horrible, así como una morada distinta de la de los demás lectores. La literatura le da al hombre el poder de imaginar subyugándolo y haciéndolo creador de sus propios mundos[5].

Diferente es el caso del cine. En la primera versión de *El fantasma de la ópera* que es muda, la historia nos es contada mayoritariamente por imágenes. Los protagonistas ya tienen un rostro único, el del actor, así como el decorado en el que se mueven, presenta un punto de vista único: el que recoge la cámara. El cine lo da todo hecho: apenas deja al espectador libertad para imaginar puesto que la mente no tiene que esforzarse, como ocurría con la novela, en reproducir unos hechos en su imaginación que están narrados. El espectador, sentado en su butaca, sólo tiene que mirar y reconstruir en su mente las imágenes que sus ojos perciben. Su participación es menor porque no debe imaginar apenas nada -sólo aquellas escenas que se omitan

---

Curiosamente, existe también una versión clasificada "x". En 1990 se realizó la segunda producción televisiva, una película franco- germano- británica de 3 horas de duración dirigida por Tony Richardson. La última versión - por el momento- que ha llegado hasta nosotros es la de Dario Argento (1998).
En 1987 se hizo también una versión en dibujos animados de la obra de Leroux aunque por su tono infantil y por su corta duración no se considera un film con todos sus ingredientes. Así mismo, existen varias versiones de la obra con variaciones sobre ésta, aunque mantienen el nudo básico imaginado por el autor, como *The Phantom of Paris* (1931) o *The Phantom of the Paradise* (1974), dirigida por Brian de Palma. Paralelamente a las versiones cinematográficas, existen también multitud de cómics sobre la historia, con más o menos lealtad al texto original, y un ballet en dos actos y doce cuadros realizado por Roland Petit, filmado para televisión en 1980.

[3] Este compositor es el creador de obras tales como *Jesucristo Superstar, Evita*...

[4] Tal fue y es el éxito alcanzado de tan brillante producción que se ha estrenado en más de 96 ciudades de 18 países, ha superado las 6.000 representaciones viéndolo más de 70 millones de espectadores y ha ganado más de 50 premios internacionales.

[5] Esta deficiencia visual que tiene la novela se subsana en ocasiones mediante ilustraciones donde el pintor aporta, como el director de cine o del musical, su propia imaginación y ayuda a la creación de la mente del lector.

mediante elipsis- pero su impacto visual es mayor que el de la novela. Veamos por ejemplo el caso de cuando Christine le quita la máscara al fantasma. En la novela, la escena se describe con las siguientes palabras de la muchacha:

> Quise ver el *Rostro de la Voz* e, instintivamente, con un gesto del que no fui dueña, porque ya no lo era de mí, mis dedos raudos arrancaron la máscara…
> ¡Oh! ¡Horror! … ¡Horror!…. ¡Horror!… […]
> ¡Cómo no ver la cosa! ¡Si mis oídos se llenaron para siempre con sus gritos, mis ojos están atormentados para siempre con su cara! ¡Qué imagen! […] Imagine, si puede, la máscara de la Muerte poniéndose a vivir de pronto para expresar con los cuatro agujeros negros de sus ojos, de su nariz y de su boca, la cólera en su último grado, la furia soberana de un demonio, y *la no mirada en los agujeros de los ojos*. Entonces, acercó a mí el rechinamiento horrible de sus dientes sin labios y mientras yo caía de rodillas, me silbó odiosamente cosas insensatas, palabras sin ilación, maldiciones, delirio … ¡Ni lo sé!… ¿Qué es lo que sé?
> Inclinado sobre mí exclamaba: "Mira, ¡puesto que has querido ver! ¡Ve! ¡Alimenta tus ojos, embriaga tu alma con mi maldita fealdad! ¡Mira el rostro de Erik! ¡Ahora ya conoces el rostro de la Voz!¿No te bastaba, di, con oírme? Has querido saber cómo estaba hecho. ¡Qué curiosas sois las mujeres!"[6].

En la versión cinematográfica el monstruo está de espaldas a ella mirándonos a nosotros. Cuando se la arranca, nosotros sentimos una enorme repulsa por ese rostro, la misma que experimentará la joven cuando él se gira, cayendo aterrorizada. El punto de vista es objetivo mientras que la novela puede permitirse mostramos la perspectiva de Christine y sus sentimientos. Por otra parte, la fealdad de Muerte del fantasma se atenúa en la caracterización de Chaney aunque no deja de ser monstruosa e impactante. Vemos que el cine, con respecto a la literatura, juega de una manera muy distinta con el receptor: no le permite imaginar, pero le da toda la información visual posible para que éste sienta y mantenga sensaciones en su butaca.

En el teatro cantado, o lo que es lo mismo, en el musical, la complejidad va más allá que en la literatura y el cine, pues si bien en el primer caso, se trata de un tema y en el segundo de un tema e imágenes, en el musical se nos combinan tres elementos: el tema, la imagen y la música. Sobre las tablas de un escenario se representa una obra en directo, lo que le proporciona al espectador una sensación distinta a la del estático espectador de cine. Volvamos de nuevo a la escena en la que la joven cantante le arranca la máscara al fantasma. En un teatro, al tener diferentes puntos de vista, el espectador puede levantarse de su butaca para ver mejor el rostro descubierto e incluso utilizar prismáticos, siente curiosidad porque el actor se mueva para percibirlo mejor. Además, hemos de admitir que el musical de *El fantasma de la ópera* está cargado de efectos especiales que mantienen al espectador pendiente de lo que sucede en escena. Ésta es una gran diferencia con respecto al cine: en el celuloide, el actor puede fallar y repetir la escena, porque siempre lo que verá el espectador será la mejor escena grabada sobre el nitrato. No hay cabida para el error ni tampoco para la espontaneidad. En el teatro por el contrario, cada representación es única. Si los actores se equivocan, el espectador lo ve porque la historia se hace "aquí y ahora". El receptor no utiliza su imaginación para recomponer una historia, pero sí colabora en el sentido de que la representación está viva y él es parte de esa representación. Esta es la gran diferencia entre el teatro y el cine: ambos pueden contar la misma historia, pero la emisión será distinta (en el cine, es estática y en el teatro es "real"), así como la recepción. El espectador de cine contempla una película, una historia de principio a fin y nada puede hacer para participar en ella. En el teatro puede aplaudir, puede ser parte de esa historia porque la ve "in situ", con sus defectos y fallos. Eso le da sentido de participación.

---

[6] LEROUX, Gaston, 1995, *El fantasma de la ópera*, Madrid, Anaya, pp. 169-170

En el caso de *El fantasma de la ópera*, hay multitud de escenas que se repiten en la novela, la primera versión cinematográfica y el musical. Quizá la más sorprendente sea la caída de la lámpara al patio de butacas (en el musical se simula creando el caos y el horror real de quien se ve el desastre encima) o la del baile de máscaras, donde el personaje principal se viste de Muerte Roja para captar así todas las miradas[7]. En la novela, el desastre del desplome de la araña del techo se consigue mediante las palabras y la efectividad de frases cortas e intensas, llenas de exclamaciones:

> Y por fin oyen claramente en el oído derecho su voz, la imposible voz, la voz sin boca, la voz que dice:
>
> -¡*Esta noche está cantando como para que se caiga la lámpara*!
>
> En un mismo movimiento ambos [los dos directores de la ópera] levantaron la cabeza al techo y lanzaron un grito terrible. La lámpara, la inmensa masa de la lámpara se deslizaba, iba hacia ellos, a la llamada de aquella voz satánica. Desenganchada, la lámpara caía desde lo alto de la sala y se derrumbaba en medio de la orquesta, entre mil clamores. Aquello fue el espanto, el sálvese quien pueda general. Mi deseo no es hacer revivir aquí una hora histórica. A los curiosos les bastará con abrir los periódicos de la época. Hubo numerosos heridos y una muerta[8].

En la película silente, las imágenes lo dicen todo sorprendiendo al espectador, inmóvil en su asiento. En el musical, mucho más efectista, la lámpara de una tonelada de peso baja hacia el patio de butacas a 2,5 metros por segundo provocando así el horror real de quienes lo viven (por supuesto, a unos cinco metros de caer totalmente sobre el público, la araña se desliza hacia el escenario cayendo lentamente en él). De esta manera, el espectador, mediante estos efectos especiales que se repiten a lo largo de toda la obra cantada, participa de una manera activa en la historia sintiendo en ocasiones lo mismo que los personajes de ficción.

A partir de *El fantasma de la ópera* vemos por tanto una base común en la novela, en la versión muda y en el musical, pero tres maneras muy diferentes y originales de acercar al receptor la acción. Son tres mundos paralelos, tres artes que se necesitan entre sí pero que son de igual modo independientes, tres formas de hacer vivir al que lee, mira o escucha, sentimientos sin parangón.

---

[7] "El personaje iba completamente vestido de escarlata con un inmenso sombrero de plumas sobre una calavera. ¡Ah, qué hermosa imitación de calavera! [...] E1 hombre de la calavera, de sombrero de plumas y traje escarlata arrastraba tras de sí una inmensa capa de terciopelo rojo cuya cola se estiraba de forma regia sobre el suelo; y en la capa había bordada, en letras de oro, una frase que todos leían y repetían en voz alta: '¡No me toquéis!¡ Soy la Muerte roja que pasa!...' Alguien quiso tocarle..., pero una mano de esqueleto que salió de una manga de púrpura agarró de forma brutal la muñeca del imprudente y éste, habiendo sentido el influjo de la osamenta, el abrazo furioso de la Muerte, que parecía que no iba a soltarle nunca, lanzó un grito de dolor y espanto". La descripción de Leroux ya es bastante cinematográfica. El cine mudo no quiso prescindir del color y viró toda la secuencia del baile de máscaras para incluir el impactante color escarlata del disfraz. *El fantasma de la ópera*, pp. 123-126.

[8] *El fantasma de la ópera*, página 109. El texto continúa con una ironía acerca de la única muerte ocasionada por la catástrofe: "La lámpara se había derrumbado sobre la cabeza de la desventurada que había ido por primera vez a la ópera. [...] Murió en el acto y al día siguiente aparecía un periódico con estos titulares: *¡Doscientos mil kilos sobre la cabeza de una portera!*. Esa fue toda su oración fúnebre".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESON, Robert G., 1971, *Faces, Forms, Films. Ae Artistry of Lon Chaney*. Castle Books.

BLAKE, Michael F., 1995, *A Thousand Faces Lon Chaney's Unique Artistry in Motion Pictures*. The Vestal Press, Ltd.

CUELLAR, Manuel, 2002, «Un fantasma recorre Madrid». *El País Semanal*, 1 de septiembre, pp. 22-25.

EIZAGUIRRE, Gema, 2002, «El hombre sin rostro. *El fantasma de la ópera* vuelve a cobrar vida en el Lope de Vega». *20 Minutos*, 4 de septiembre, p. 14.

EVERSON, William K., 1978, *American Sílent Film*. London, Oxford University Press.

FRANKLIN, Joe, 1959, *Classic of the Sílent Screen*. The Citadel Press.

GRANDES, Almudena, 1998, «Correcciones sobre un monstruo». *El País Semanal*. 24 de mayo, p. 121.

KOSZARSKI, Richard, 1990, *An Evening's Entertainment- The Age of the Silent Feature Picture, 1915- 1928*. University of California Press.

LEROUX, Gastón, 1995, *El fantasma de la ópera*. Madrid, Anaya.

_____, *Oeuvres. Le fantôme de I'Opéra*. Panís, Le Livre de Poche.

VERMILYE, Jerry, 1985, *The Films of the Twenties*. The Citadel Press

www.mdle.com/ClassicFilms/Guest/brownlw1.htm

www.silentsaregolden.com/featurefolder2/phantomstagearticle.html

www.siletsaregolden.com/featurefolder2/phantomefeature3.html

www.silentera.com/PSFL/data/P//PhantomoftheOpera1925.html

www.lonchaney.com/lc5/sr/srpages/srmovies/phantom.html

<< Anterior

Siguiente >>

Todo sobre mi madre: Un escenario para la representación de la feminidad

ROCÍO CARRASCO CARRASCO
Universidad de Huelva

La mayoría de los personajes que aparecen en la película de Almodóvar *Todo sobre mi madre* (1999) actúan y se transforman para desafiar aquellos roles que la sociedad les asigna. Este afán por interpretar está ligado al discurso y a la naturaleza del teatro, que por otro lado, cumple una función indispensable en la producción de Almodóvar. Así, la obra del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* (1947) está presente a lo largo de toda la película, y sus protagonistas, la delicada Blanche, su bondadosa hermana Stella y el primitivo Stanley, aparecen reflejados en ella. La obra de Williams sugiere dos posibles maneras de afrontar la cruda realidad en un mundo donde predomina la brutalidad: adaptarse y aceptar el mundo y su consecuente realidad, como lo hace Stella al convivir con el polaco Stanley, o retraerse y hacer uso de la imaginación y la fantasía, como lo hace la heroína de la obra, Blanche DuBois. Tal y como afirma Richard Bradford,[1]

> El tema de Williams es la situación difícil de la víctima, débil y oprimida, herida, hipersensible, de espíritu artístico, desorientada y enferma, en un mundo cruel y descuidado. [...] El personaje principal de *Streetcar*, Blanche DuBois, [...] lleva una vida de desesperación reprimida y de imaginación neurótica, y es incapaz de enfrentarse al mundo grosero y cruel que le rodea. Williams dramatiza el continuo fracaso de estos personajes en un mundo quebrado donde la gentileza ha sido sustituida por la brutalidad. La única forma que los individuos sensibles tienen para sobrevivir es brutalizarse (como lo hace Stella en *Streetcar*) y adaptarse a las nuevas condiciones, o bien refugiarse en la ilusión (como lo hace Blanche).
>
> (Bradford 1996: 403).

Un tranvía no sólo aparece representado en el film de Almodóvar por un grupo de teatro, sino que supone un punto de unión para la relación de los personajes entre sí, a la vez que marca la vida de alguno de ellos. Para la protagonista, Manuela (Cecilia Roth), la obra de Williams, tal y como ella misma afirma, ha marcado su vida por dos motivos, que a su vez van a ser de gran relevancia para la trama de la película. Así, cuenta cómo hace veinte años ella representaba a Stella junto con el que se convertiría en el padre de su hijo, que hacía de Stanley. El segundo motivo es que su hijo Esteban, gran admirador de *Un Tranvía,* muere la noche de su cumpleaños tras haber asistido a la representación teatral de la misma, al intentar conseguir un autógrafo de Huma Rojo (Marisa Paredes), actriz que interpreta el papel de Blanche en la obra. Es entonces cuando la protagonista, Manuela, decide ir en busca del pasado y viaja a Barcelona. A partir de este momento, los personajes de la obra de Williams y de la película de Almodóvar se entremezclan en un mundo en el que todos actúan de un modo u otro. Así, encontramos actrices y actores de profesión (Huma, Nina), hombres que se han convertido en mujeres (Agrado, Lola), mujeres que hacen de madres (Manuela), lo que nos sugiere la incapacidad de todos estos personajes de adaptarse a un mundo todavía guiado por convencionalismos patriarcales y prejuicios sociales.

[1] La traducción de éste y de otros textos originalmente publicados en inglés es mía.

El teatro y la interpretación impregnan, pues, toda la película de Almodóvar, no sólo por la presencia de la compañía teatral, sino también por la inclinación de los personajes por actuar y adoptar diferentes roles, lo que afecta a la representación del género. El film de Almodóvar complica, desde mi punto de vista, los prototipos tradicionales de feminidad por medio de seres que cambian de sexo, relaciones homosexuales y, en definitiva, tipos de relaciones que la sociedad siempre ha considerado 'desviadas'. El concepto 'género' aparece claramente en el film como una categoría creada y como algo aprendido que los personajes, por medio de la interpretación, tratan de adquirir.

La mayoría de los personajes que aparecen en la película de Almodóvar son mujeres. Ellas son, por tanto, las encargadas de actuar y adoptar roles que no les pertenecen en un mundo dominado por los prejuicios. A la hora de encarnar a la mujer, encontramos varias y dispares representaciones de lo femenino, lo que nos sugiere que el concepto de feminidad, como ya consideraron diferentes críticos, no es algo fijo ni común a todas las mujeres, sino que es socialmente construido.

El concepto de 'género' ha sufrido varias revisiones en los últimos años, especialmente debido al activismo llevado a cabo por feministas en los años 60 y 70. Éstas coincidían en que el concepto de 'sexo' estaba ligado a la biología y, por lo tanto, los seres humanos eran clasificados como hombres o mujeres, siendo los rasgos que los definían fijos y constantes. Por otro lado, el género proporcionaba la división entre lo masculino y lo femenino, definidos de forma diferente en cada cultura. La tendencia de situar a la mujer como grupo biológico más que como grupo social fue algo muy corriente entre la segunda ola de feministas, que solía acusar esta diferencia biológica como la mayor causa para la opresión y marginalización de las mujeres. Sin embargo, a finales de los años 70 el término 'género' fue introducido en los postulados feministas y muchas críticas adoptaron una visión diferente de la propuesta anteriormente. Las diferencias de sexo, afirmaban, no determinan el ser hombre o mujer, sino que otras consideraciones como la raza, la etnia o la cultura, son las constructoras del género. Se analizó además la importancia de la división genérica en la estructura y el orden de la vida social y de las relaciones. El concepto de género como diferenciador sexual, tal y como afirmaba de Lauretis en *Technologies of Gender* (1987) situaba las prácticas feministas en un marco de oposición entre los sexos, y la diferencia entre las mujeres se convertía en un obstáculo difícil, si no imposible, de superar (1987:2) Lauretis define el término género como «el producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, como también prácticas de la vida diaria» (1987: 2).

Después de tres décadas de estudios pioneros por parte del feminismo, la opinión pública reconoció la importancia del género, en tanto en cuanto da forma a la vida social y a la cultura. Los estudiosos de la disciplina de los Estudios de Género pronto fueron conscientes de que esta categoría implicaba no sólo diferencia sino también poder (Edley y Wetherell 1996: 97) y/o dominación (Kimmel 2000: 16). Kimmel, al principio de su libro *The Gendered Society,* afirma al respecto: «el género no es simplemente un sistema de clasificación por el que los machos biológicos y hembras biológicas son separados, diferenciados, y socializados en roles sexuales equivalentes. El género también expresa la desigualdad universal entre los hombres y las mujeres» (2000: 1). Kimmel, junto a otros críticos en la actualidad, ha reconsiderado los preceptos tradicionales sobre el género y ha adoptado posturas más abiertas. Él particularmente argumenta que las diferencias entre mujeres y hombres no están basadas en el género sino en la posición social que unas y otros ocupan (2000: 4). La crítica Judith Butler va más allá en su análisis afirmando que el sexo es una categoría construida y

forzosamente materializada a través del tiempo (1993: 2). Su tesis es que las normas que regulan el 'sexo' actúan y constituyen así la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, materializan la diferencia sexual y la ponen al servicio del imperativo heterosexual (1993:2)

En este sentido, la categoría 'género', al igual que la categoría 'sexo' si tenemos en cuenta el análisis de Butler, se convierte en una 'representación' cultural, es decir, en el efecto de una serie de relaciones de poder basadas en instituciones como el 'falogocentrismo' o la 'heterosexualidad obligatoria' (Butler 1990: viii). Todas estas nociones que sitúan al género como construcción social sugieren que este concepto no es más que algo aprendido por parte de las mujeres y los hombres para encajar en lo que la sociedad considera femenino o masculino.

En *Todo sobre mi madre*, como señalé anteriormente, el género, y más concretamente, la feminidad, se presentan como algo creado por la sociedad y que los personajes adoptan (o no). Así, la protagonista Manuela, caracterizada por su bondad y con un fuerte instinto maternal (rasgos tradicionalmente asociados a la mujer) asume diferentes roles a lo largo de la película. Del mismo modo, encontramos personajes que, tras sufrir numerosas transformaciones físicas en su cuerpo, pretenden adquirir la apariencia y la esencia de lo femenino (como el del transexual Esteban y la prostituta Agrado), y por ello hacen uso de los rasgos atribuidos tradicionalmente a la feminidad. Además las actrices Huma y Nina viven una relación homosexual, algo que queda muy alejado de los patrones de feminidad tradicional.

La construcción tanto del género como del sexo se puede observar fácilmente en el personaje de Agrado. Ella misma explica a la audiencia (que había acudido al teatro para ver representada la obra *Un tranvía llamado deseo*) cómo la obra no puede ser interpretada y, en su lugar, se ofrece a contarles (en el escenario) la forma en la que ella ha conseguido ser una mujer de verdad. Después de la marcha de varias personas del público, ella explica las diferentes operaciones quirúrgicas a las que ha tenido que someterse (así como su precio) para convertirse en Agrado. Ella misma ejemplifica cómo se puede 'construir' un cuerpo de mujer a partir de un cuerpo de varón y cómo los rasgos típicamente femeninos se pueden 'imitar', todo ello para convertirse en un ser que, según ella, es auténtico. Así, muestra durante toda la película muchas de las características típicamente 'femeninas' como la bondad, la naturalidad, la subjetividad, la irracionalidad y la expresión de los sentimientos, a la vez que adopta valores tradicionalmente asociados a la mujer. Esta desafiante concepción de la feminidad queda muy alejada de las típicas imágenes femeninas idealizadas y perfectas que tan frecuentemente han sido popularizadas gracias al cine, a la vez que pone en tela de juicio en qué consiste realmente ser una mujer.

La crítica feminista Jane M. Ussher en su libro *Fantasies of Femininity* analiza las imágenes de las mujeres y afirma que éstas han estado siempre asociadas al sexo, bien como su encarnación o como su negación. Ussher considera que las visiones sobre la 'sexualidad femenina' están llenas de contradicciones como el hecho de que las representaciones de las mujeres están ligadas a la sexualidad y a la vez éstas han sido condenadas durante siglos por explorar sus propios deseos sexuales (1997: 4). Agrado, debido a su profesión y a su inclinación por el sexo, es la perfecta encarnación de éste y, sin embargo, no es representada de forma negativa, sino más bien todo lo contrario, es una persona honrada y bondadosa, que habla de su sexualidad de forma natural y que, según ella misma, se ha dedicado toda su vida a hacerle la existencia agradable a los demás (de ahí su nombre).[2] Toda esta naturalidad y supuesta autenticidad se

[2] Los personajes femeninos sexualmente activos han sido tradicionalmente representados en la pantalla como obstáculos para el héroe, como es el caso de la '*femme fatale*' en el cine negro.

representan, paradójicamente, por medio de un físico totalmente construido, lo que nos sugiere que el género, en este caso femenino, no es algo fijo ni común a todas las mujeres, sino que se relaciona íntimamente con el entorno social en el que éstas se mueven. Ussher advierte que en todo análisis sobre las diferentes representaciones de la mujer, nunca debemos olvidar que la feminidad está sujeta a interpretación o cambio. Así afirma: «una mujer puede interpretar el papel de la perfección. Pero eso no la hace real o auténtica. Incluso la más perfecta interpretación de la feminidad puede enmascarar resistencia o trasgresión» (1997: 7). La feminidad es, pues, una mera máscara.[3]

El entorno social es, por ello, de vital importancia para la creación del género y así observamos que Agrado se mueve en un entorno en el que tanto la apariencia externa como el cuerpo son fundamentales. De ahí su preocupación por su cuerpo, la ropa, el peinado y, en definitiva, por su aspecto físico. La ropa también ha sido considerada como constructora de la personalidad, y por lo tanto, afecta a la concepción de lo femenino. Ussher analiza la moda y la considera como uno de los componentes básicos de la llamada 'máscara femenina'[4], ya que, según ella, al construir nuestra imagen vestida, también nos construimos a nosotros mismos. La moda, asegura, «enfatiza la sexualidad y la feminidad, y su siempre cambiante forma refleja la naturaleza transitoria y fragmentada de la subjetividad femenina» (1997: 59). Además la moda nos ayuda a intuir cómo es una mujer y así ella afirma: «somos lo que vestimos, nos guste o no» (1997: 59)

La naturaleza creada del género femenino también se observa, aunque no de forma tan obvia como en el caso de Agrado, con la protagonista y heroína de la película, Manuela, que adopta el rol de madre en diferentes ocasiones y a la que vemos en el escenario representando el personaje de Stella (que es madre al final de la obra). Manuela muestra un gran instinto maternal, factor constitutivo de la feminidad que ha sido frecuentemente representado en la pantalla como algo marginal o como un obstáculo para la categorización del personaje femenino como heroína de la película.[5]

En *Todo sobre mi madre* la maternidad es el tema central de la obra y es el motivo por el que Manuela actúa en todo momento. Ella abandonó a su marido y huyó de Barcelona, no tanto por el cambio de sexo de éste, sino por su embarazo y por lo que este cambio supondría para su hijo. Se representa como una buena madre, se lleva bien con Esteban hasta el día de su muerte, lo que le impide seguir su vida en Madrid y siente la necesidad de encontrar al padre de su hijo para informarle de su muerte. Desempeña el papel maternal constantemente, y así vemos cómo cuida de forma desinteresa de la monja Rosa, que ha contraído el sida, pese a que ésta está embarazada de su ex marido Esteban (ahora Lola). Además, una vez nace el niño ella se ofrece a hacerse cargo de él y lo trata como si fuese suyo. Norma Ferro en su libro *El instinto maternal o la necesidad de un mito* defiende la idea que el instinto maternal, entendido junto con las demás características tradicionalmente atribuidas a la mujer, es, en realidad, una ficción. Así podemos considerar el instinto maternal como algo no

[3] Esta preocupación por la representación de la feminidad se pone de manifiesto en la literatura feminista contemporánea. La novelista británica Angela Carter en su libro *The Pasión of New Eve* sugiere la construcción de lo femenino por medio de seres que adoptan diferentes mascaradas : un ser extremadamente femenino, un transexual masculino y un hombre travestido.

[4] La teoría acerca de la 'máscara femenina' ha sido analizada por Joan Riviere en su «Womanliness as Masquerade» (1929) donde expone que la llamada 'máscara' es algo típico de las mujeres, mientras que los hombres reales encarnan lo primitivo, natural y real.

[5] Así en la saga *Terminator* el papel de la protagonista femenina sufre la persecución del malvado cíborg sólo por ser la madre del salvador de la humanidad, por citar un ejemplo.

inherente que nuestra sociedad ha considerado como un rasgo típicamente femenino, considerando *contra natura* a todas las mujeres que no poseen dicho instinto. Ferro afirma:

> La maternidad incluye una función biológica y una función social que no forzosamente deben ser ejercidas por la misma persona. La cultura patriarcal las ha unido y les ha asignado a ambas el mismo carácter. Es decir, que toda función de la mujer queda reducida a la maternidad y toda función maternal se supone debe ser ejercida por las mujeres.
>
> De la misma manera se atribuyen a la madre una serie de cualidades como generosidad, bondad, entrega, tolerancia (convencionalidades culturales), que se transmiten como verdades y que además se generalizan a la mujer.
>
> Es decir, que mujer-madre-abnegada-sacrificada-religiosa son casi sinónimos (Ferro 1991: 96)

Manuela posee tal instinto y, al perder a su único hijo biológico (Esteban), adopta ese rol con personas a las que apenas conoce, y así vemos cómo acompaña a la monja Rosa (Penélope Cruz) al médico cuando ésta se encuentra mal, la acoge en su casa, la cuida, y en definitiva, sustituye a su madre biológica, que se avergüenza de su hija. Muestra de la infinita bondad de Manuela es la ocasión en la que adopta de nuevo el rol de madre y se hace cargo del bebé de Rosa, aun a sabiendas de que es de su ex-marido y que está infectado por el virus del sida. Ella encarna el ideal de bondad y generosidad del que Ferro nos habla y, en su afán por recuperar su pasado, ayuda de manera desinteresada a todos aquellos que lo necesitan. En este sentido, Manuela encarna uno de los prototipos de feminidad tradicional: el de la Virgen María. Esta representación de la identidad femenina se opone al de la mujer fatal y ambas han sido consideradas 'construcciones mitológicas de creación masculina' (Villegas 1999: 234). Villegas, en su análisis de la construcción genérica de lo femenino en novelas feministas de contenido religioso, hace referencia a ambos prototipos. En cuanto a la mujer 'femenina', ella afirma que «encarna el papel de víctima, representada en la tradición cristiana por la virgen María, y en la literaria por el personaje de Justine. Ambas tienen un comportamiento abnegado y una gran capacidad para el sacrificio, que las convierten en objetos de veneración masculina, o en el blanco de sus abusos» (Villegas 1999: 234). Si tenemos en cuenta la naturaleza bondadosa y la capacidad para el sacrificio de Manuela, podríamos encajarla en este modelo de feminidad, y, por ser una construcción mitológica de carácter masculino, su conducta se «regula por medio de la adecuación a una serie de patrones estrictos de moralidad establecidos por el hombre» (Villegas 1999:234). Una vez más queda demostrada la creación del género, ya que Manuela adopta rasgos de la feminidad tradicional, como el instinto maternal y la bondad, y los proyecta sobre personas de su entorno. La película, pues, versa sobre la bondad, y así, y pese a todos los temas transversales que en ella aparecen (transexualidad, homosexualidad, prostitución), el film no se centra en ellos sino en la condición humana y las relaciones entre los individuos, ignorando su orientación sexual, clase social o ideología.

La feminidad se representa en *Todo sobre mi madre* como algo construido y, consecuentemente, los rasgos a ella adscritos, son meras interpretaciones por parte de las mujeres. Algunos de los personajes femeninos de la película, además de representar roles que no le pertenecen, son actrices de profesión. Sin embargo, el papel que estas actrices desempeñan al escenificar *Un tranvía llamado deseo* queda muy alejado de sus vidas reales.[6] Paradójicamente, los personajes dramáticos de la obra de Williams

[6] La noción de género también ha sido equiparada a la de los roles que los actores adoptan en sus representaciones. Harry Brod, en su análisis de la 'máscara masculina', afirma que existen teorías sobre el

(Blanche, Stella y Stanley) encuentran su *alter ego* en el film de Almodóvar, y así encontramos a Manuela y a Rosa que, a pesar de no estar representando ningún papel dramático, encarnan los valores e ideales de los personajes de *Un tranvía*. En ese afán de entroncar la obra de teatro con la trama de la película, encontramos varias encarnaciones de un mismo personaje, cuyas diferencias merecen ser analizadas.

Así, la figura de Stella tiene dos personificaciones en el film de Almodóvar. En primer lugar tenemos a Nina (Candela Peña), actriz de profesión que encarna el personaje en sus representaciones teatrales, y en el polo opuesto nos encontramos a Manuela, a quien el personaje de Stella ha marcado su vida, como apunté anteriormente.

Stella es un ser bondadoso que vive el presente y acepta su destino. Enamorada apasionadamente y embarazada de su agresivo marido (el polaco Stanley), ella lo acepta y defiende en cada momento. A pesar de las continuas disputas entre su marido y su hermana (que ha venido a quedarse con ella), Stella se muestra educada y paciente con Blanche en todo momento, lo que da muestras de su carácter dócil. Bajo su aparente pasividad encontramos una gran determinación y autocontrol.

Sin embargo, la vida real de Nina queda muy alejada del personaje al que ella representa, ya que no comparten ningún valor. Nina es lesbiana, adicta a la cocaína y egoísta, lo que hace que su pareja sentimental (Huma) sufra infinitamente. No obstante, el hecho de representar a Stella y sentirse por ello admirada por el público es algo muy reconfortante para ella, como demuestra al enfadarse con Manuela cuando ésta la sustituye en una ocasión en la obra. Una vez más se pone de manifiesto la importancia de actuar y de adoptar roles que no nos pertenecen para ser aceptadas por la sociedad.

La verdadera Stella es Manuela. Ella no es actriz de profesión pero sabemos que le gusta actuar, tal y como queda latente al principio de la película con sus representaciones de muertes ficticias. Además ella encarna todos los valores del personaje de Williams, desborda bondad, compasión, y al igual que Stella se hace cargo desinteresadamente de su delicada hermana, Manuela acoge en su casa a la monja Rosa, y ambas comienzan una relación íntima, equiparable a la de las hermanas Stella y Blanche. Para Manuela el teatro, y especialmente la obra *Un tranvía,* alcanza un gran valor sentimental ya que fue actuando precisamente cuando se enamoró de su marido. Así, la representación de la obra la hace remontarse al pasado, un pasado feliz y muy diferente al amargo presente que está viviendo. Esto reafirma la idea del teatro como mecanismo para evadir la realidad.

Al igual que ocurría con Stella, tenemos dos personificaciones del personaje Blanche DuBois en el film de Almodóvar: Huma y Rosa. Blanche es un personaje complejo, y tal y como afirman algunos críticos, «la mayor creación de Williams, un personaje que ha tomado vida más allá de la obra, invitando a especular sobre su destino, como cuando la vemos del brazo del cortés doctor, ignorante (aunque aprensiva) del destino incierto que le espera» (Sambrook, 1996:55). Ella encarna un ser en apariencia delicado, vulnerable y puro, pero que esconde una gran complejidad en su carácter. Tanto Huma como Rosa comparten la dependencia y vulnerabilidad de Blanche, pero, sin embargo, Huma tiene una personalidad mucho más realista en comparación con la hermana Rosa, cuyo idealismo la hace entregarse a los demás hasta el punto de irse de misiones. Este deseo se va a ver truncado por su embarazo y

---

género, como la de los roles genéricos, y, tomando la metáfora del teatro, describían el género como un rol representado y cuyo guión lo imponía la sociedad (1995:16). Sin embargo él va más allá al afirmar que un rol es más que un guión predeterminado reproducido en el escenario; es también la representación llevada a cabo por un individuo que es independiente del rol que se le ha proporcionado. Por ello considera que el género no es tanto un rol como una máscara.

enfermedad, que la hacen ponerse en manos de Manuela, como Blanche se pone en manos de Stella. Rosa, al igual que Blanche, esconde un secreto tras su máscara: ha mantenido relaciones sexuales con un transexual, algo impensable por su condición de religiosa y que, sin embargo, no es objeto de reproche por parte de Manuela.

También encontramos muy diferentes realizaciones del personaje de Stanley. Por un lado, tenemos al actor que hace de Stanley (Carlos Lozano), que encarna perfectamente el lado primitivo y sexual del personaje, y por otro, a Esteban (Toni Cantó), que, tras convertirse en mujer, se aleja de la imagen machista y brutal que Stanley ofrece. En su cambio de sexo, Lola nos vuelve a sugerir la construcción del sexo femenino y la adopción de roles tradicionalmente asociados a lo femenino, como la sensibilidad (al ver la foto de su hijo) y el instinto maternal.

Todo sobre mi madre se convierte en un escenario para la representación del género femenino. Así, hemos visto como la mayoría de los personajes femeninos (Huma, Nina, Manuela y Agrado) actúan e interpretan la obra dramática de Tenessee Williams. Al hacerlo, éstas deben adoptar papeles que quedan muy alejados de sus vidas fuera del escenario pero que, al mismo tiempo, les sirve para evadir el mundo que les rodea, en el que la mayoría no se siente a gusto. Fuera del escenario teatral, los personajes de la obra de Almodóvar adoptan roles que no les pertenecen y así vemos a hombres haciendo de mujeres, a mujeres que hacen de madres de hijos que no son suyos, etc. De este modo se desmantela el prototipo tradicional de feminidad, que se refleja claramente como algo construido que los personajes, por medio de la representación, pretenden imitar. La naturaleza creada de lo femenino se observa claramente en los personajes transexuales que, ayudados por la ropa y los adelantos en cirugía, portan la llamada 'mascarada femenina'. De la misma manera, encontramos personajes femeninos que adoptan roles de la feminidad tradicional pero que no se corresponden con lo que ellas son realmente.

El film pretende mostrarnos la naturaleza construida de todos estos rasgos y, por medio de personajes que han sufrido trasformaciones físicas y otros que toman roles que no les corresponden, se nos presentan temas como la bondad, la compasión y las relaciones humanas.

Almodóvar incluye al final de la película a modo de epílogo

A Bette Davis, Gema Rowlands, Romy Schneider
A todas las actrices que han hecho de actrices,
a todas las mujeres que actúan,
a los hombres que actúan y se convierten en mujeres,
a todas las personas que quieren ser madres.
A mi madre

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRADFORD, Richard (ed), 1996, *Introducing Literary Studies*. Prentice Hall, Harvester Wheatshead.

BROD, Harry, «Masculinity as Masquerade». Perchuck y Posner, pp. 13-9.

BUTLER, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge.

_____, 1993, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York, Routledge.

CARTER, Angela, 1977, *The Passion of New Eve*. London, Virago.

DE LAURETIS, Teresa, 1987, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.

EDLEY, Nigel y WETHERELL, Margaret, (eds.), «Masculinity, Power and Identity». Mc Angheill, pp. 97-11.

FERRO, Norma, 1991, *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

KIMMEL, Michael, 2000, *The Gendered Society*. New York, Oxford University Press.

MC ANGHEILL, Mairtin (ed.), 1996, *Understanding Masculinities: Social Relations and Cultural Arenas*. Buckingham Philadelphia, Open University Press.

PERCHUCK, Andrew y POSNER, Helaine (eds.), 1995, *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation*. Cambridge, Mass, MIT Press.

RIVIERE, Joan, 1929, «Womanliness as Masquerade». *International Journal of Psychoanalysis*.

SAMBROOK, Hena, 1996, *York Notes on A Street Car Named Desire*. Harlow, Longman, York Press.

USSHER, Jane M, 1997, *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex*. Harmondsworth, Penguin.

VILLEGAS LÓPEZ, Sonia, 1999. *La construcción genérica de lo femenino en la narrativa anglófona contemporánea de contenido religioso*. Tesis Doctoral: Universidad de Huelva.

WILLIAMS, Tennessee, 1962 [1947], *A Streetcar Named Desire and Other Plays*. New York, Penguin.

Implicaciones narrativas del teatro en la película *Éxtasis,* de Mariano Barroso

JUAN CARLOS MARTÍNEZ RODRÍGUEZ
Universidad Politécnica de Valencia

INTRODUCCIÓN

El teatro, a menudo, ha sido tomado por el cine como mero escenario en el que desarrollar las tramas, de manera que la aportación dramática y/o narrativa del mismo quedaba relegada a un segundo plano ornamental, con una relevancia pequeña. El interés se centraba, en numerosos casos, en una mera recogida de lugares comunes, iconos característicos y clichés teatrales con los que adornar la acción y el entorno en el que la misma tenía lugar. No son numerosas las películas españolas de la última década en las que el teatro ha cobrado una presencia significativa.

Encontramos un caso interesante que hemos elegido por presentar una historia con un arranque en la ficción completamente ajeno, no ya sólo al mundo del teatro, sino a cualquier otra manifestación artística, pero que conforme avanza en su trama, lo integra dentro de la estructura dramática de la película aprovechando paralelismos entre una obra teatral desarrollada en la ficción y la propia vivencia de los personajes.

Se trata de *Éxtasis*, rodada en 1995 y estrenada en 1996. Dirigida por Mariano Barroso, ésta es su segunda película, después de *Mi hermano del alma* (1993) con la que alcanzó el Goya al Mejor Director Novel. Previamente desarrolló una importante trayectoria en el mundo del cortometraje. Nos parece interesante poner de manifiesto que el teatro no es un mundo en absoluto desconocido, sino todo lo contrario, para este director que fue ayudante de dirección escénica, experiencia que le dejó, en palabras de Carlos F. Heredero «una huella imborrable»[1].

Este largometraje tuvo en el momento de su estreno una acogida muy favorable por parte de la crítica especializada. Como muestra, publicaciones especializadas como *Cinemanía* le dedicaron elogiosas valoraciones como esta: «La presentación de los personajes y la evolución de sus relaciones están narrados con pasión y fuerza por Mariano Barroso»[2].

1. ASPECTOS ARGUMENTALES Y NARRATIVOS

La historia nos presenta a tres muchachos (interpretados por Javier Bardem, Daniel Guzmán y Leire Berrocal) de pocos escrúpulos, que viven al margen de la ley y carecen de empleo. Los tres se ponen de acuerdo para robar a sus respectivas familias. Son personajes que bien podrían haber salido de uno de los característicos largometrajes sobre delincuentes juveniles de Eloy de la Iglesia y sus acólitos[3]. En el transcurso de uno de estos robos, uno de ellos es detenido, lo cual induce a replantear todo el plan, de manera que otro miembro del grupo (Bardem) suplanta la personalidad del ausente (Guzmán). Hasta aquí un triángulo formado por dos hombres y una mujer, claramente marginales, a la búsqueda de dinero fácil dentro de una perspectiva de vida (o ausencia de la misma) que no les lleva a ninguna parte.

---

[1] HEREDERO, Carlos F., 1999, *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza editorial.
[2] M.C., 1996, "Éxtasis". *Cinemanía*, 5, pág. 60
[3] Por ejemplo José Antonio de la Loma con películas como *Perros callejeros* (1976) y *Los últimos golpes de "El torete"* (1980)

El personaje que se hace pasar por el que está en prisión, pretende contactar con el padre de éste a quien que no ve desde la infancia y del que apenas sabe nada, con la pretensión ganar su confianza y robarle. Unas intenciones en las que cuenta como aliados con los otros dos. A partir de esta circunstancia, los personajes y los entornos sociales en que transcurre la película, adoptarán un nuevo rumbo mucho más complejo e inesperado. El padre en cuestión es un famoso director teatral interpretado por Federico Luppi que se halla en plena preparación de un nuevo montaje de la obra *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. La elección por parte de los guionistas[4] de esta obra, no es casual como veremos conforme crece la tensión dramática de la película.

Lo que iba a ser un sencillo y rápido procedimiento para facilitar el desvalijamiento del director, se vuelve más enrevesado, y el protagonista entra a trabajar en la obra tomando contacto con un mundo completamente alejado de lo vivido hasta ahora y por el cual se va sintiendo cada vez más atraído. El protagonista se sumerge en un viaje interior que lleva al film a reflexionar, según Heredero, sobre «la hipocresía de la moral del éxito, sobre la lucha competitiva por el triunfo social y sobre el precio que hay que pagar para salvaguardar la autenticidad»[5].

Por otra parte, la película nos va mostrando las pequeñas miserias y grandezas del mundo del teatro, por dentro, a través de breves pero concisas pinceladas: la competencia, la frustración, la dureza de los ensayos, etc. Nos parece interesante señalar los paralelismos que se pueden encontrar con otra película del cine español muy anterior, concretamente con *Cómicos* (1953) de Juan Antonio Bardem, en la cual también se narra el dilema de una mujer que ha de elegir entre el éxito teatral y la fidelidad a sus principios.

1.1. MOTIVACIONES Y CONFLICTOS DEL PROTAGONISTA

Conforme avanza la narración, nos acercamos a uno de los momentos de mayor intensidad dramática –punto de inflexión narrativo-. La implicación de Róber-Bardem dentro de la obra en preparación experimenta un salto cualitativo ya que el actor principal sufre un accidente que le impide continuar con los ensayos. Esta coyuntura imprevista y la confianza e implicación emocional que el director va poniendo cada vez más en su falso hijo, le llevan a proponer a éste asumir el papel estelar de la obra: el de Segismundo. Un papel que guarda más de una similitud con las experiencias del personaje en la vida real. Mientras tanto, se ha ido distanciando de sus antiguos amigos, que comienzan a desconfiar de él.

Se establece así una lucha interna en el personaje de Javier Bardem con una doble dimensión: por una parte ha encontrado en el director teatral la figura paterna que no ha tenido y se siente fascinado por el mundo del teatro y la dimensión pública del mismo; y por otra parte se mueve en la frontera de la traición a los que durante el pasado fueron sus íntimos amigos. En definitiva, ha logrado, a través del teatro y de su 'padre' un hueco prestigioso en la sociedad. En esta línea se situaba el crítico de cine y director Daniel Monzón quien escribió:

> En *Éxtasis*, el conflicto lo marca la figura de un Padre perdido, que reaparece como símbolo de unas aspiraciones y de un elevado status social que Rober, el protagonista, -un joven airado, en conflicto con el mundo por su falta de rumbo personal- detesta en la misma medida que ansía alcanzar.[6]

[4] Mariano Barroso y Joaquín Oristrell
[5] HEREDERO, Carlos F., Ibidem
[6] MONZÓN, Daniel, 1996, "Éxtasis". *Fotogramas*, 1829, pág. 16

Róber, interpretado por Bardem, es un sujeto emocionalmente herido, entre otras cosas, por la ausencia de la figura paterna que inesperadamente encuentra. Podríamos relacionar esta situación de 'orfandad' del personaje con el análisis de Carlos Losilla sobre cine español[7], en el cual sitúa a *Éxtasis* dentro de un grupo de películas de jóvenes directores en las cuales hay presente un claro sentimiento que él llama de orfandad. Tal como Losilla explica se refiere a la ausencia de coordenadas ideológico-políticas subyacentes en las películas como consecuencia de un desencanto con la sociedad.

Efectivamente, los jóvenes personajes con que arranca el film no tienen ningún posicionamiento político-social ni valores ni ideales, más allá de la mera supervivencia a través del robo y un extraño sentido de la lealtad entre ellos. Pero el entorno social contrapuesto a la miseria tampoco parece tener, como se desprende de la película, mayores objetivos que el dinero, la celebridad y la satisfacción de deseos de lujo y sofisticación. Por lo tanto, *Éxtasis*, nos ofrece entre líneas una visión de la sociedad actual poco reconfortante hasta el punto de que el eje narrativo esencial sobre el que gira es el precio de la ascensión hacia el éxito en un mundo de apariencias y casi teatral en el que cada uno representa papeles frente a los otros en una grotesca función de la realidad.

Según Heredero, *Éxtasis* se encuentra dentro del grupo de películas de cine español que se centran en «la problemática individual, sentimental o familiar de una juventud contemporánea y adolescente»[8]. *Éxtasis* cuenta esencialmente un dilema individual de un personaje que tiene que elegir en un entorno nuevo en el que entra casi sin darse cuenta.

Heredero destaca también la importancia de la obra teatral en *Éxtasis* de la siguiente manera:

> El montaje teatral de *La vida es sueño* y el papel de Segismundo que, dentro de aquel, debe interpretar Róber bajo la dirección de Daniel adquiere, de esta forma, un valor añadido y multiplicador de sugerencias, una referencia que sobrevuela el conjunto de la historia. Así, mientras en la obra de Calderón aparece un hijo que necesita ser aceptado por su padre, ese mismo sentimiento se desdobla en las figuras de Max (el hijo rechazado) y de Róber: el hijo soñado, el huérfano real que cree encontrar en Daniel al padre que nunca tuvo y que se esfuerza, mediante la ficción teatral, para que éste le reconozca como tal.[9]

El protagonista, pues, representa papeles en su vida real –además de en la obra- para lograr unos objetivos que van cambiando a lo largo de la narración. Por una parte, el de hijo del director teatral suplantando a su vez la identidad de su amigo. El personaje de Bardem establece una relación de manera mucho mayor e intensa dentro de la obra asumiendo un puesto de gran responsabilidad y comienza el duro proceso de preparación en el que además no cuenta con una experiencia previa en la interpretación pero sí con la decisiva ayuda de su mentor. El director teatral va creando de manera análoga a la obra, el hijo que él quisiera. Conforme la trama profesional y de relación paterno filial va alcanzado más altas cotas, se produce en la relación con sus viejos amigos, un distanciamiento cada vez mayor.

El personaje evoluciona a gran velocidad tanto en su forma de pensar como de sentir respecto a su objetivo inicial: robar la casa de 'falso' su padre. Pero esto tiene un coste: abandonar a sus compañeros y además asumir como propia –arrebatándosela a su amigo- la condición de hijo que realmente no tiene, de manera que se plantea un crudo

[7] LOSILLA, Carlos, 1998, "El fantasma de Peter Pan. De la experimentación al conformismo". *Dirigido*, 264, pág. 53
[8] HEREDERO, Carlos F., Op. Cit.
[9] HEREDERO, Carlos F., Op. Cit.

dilema moral. Con estos ingredientes se establece el conflicto principal de toda la película que Heredero resumía así: «La dicotomía dramática y moral [...] se sustenta ahora sobre la oposición entre la lealtad a uno mismo y la necesidad del éxito a cualquier precio, entre la fidelidad a la a mistad y la traición a ésta para alcanzar el triunfo.»[10]

Mariano Barroso sitúa la acción de su historia en un marco espacial indeterminado, dentro de España. En ningún momento se efectúa alusión directa a la ciudad en la que tiene lugar la acción ni el teatro en el que se desarrollan los ensayos y preparativos, conformándose éste como un espacio genérico. No obstante las numerosas escenas que tienen lugar tanto en el interior como en el exterior del teatro fueron rodadas en el Teatro Romea de Murcia como claramente se aprecia en varios planos generales, aunque en un momento dado de la película uno de los personajes se refiere al teatro de la ficción como Teatro Nacional, cuando en una secuencia indica el destino del viaje a un taxista. Esta cuestión ciertamente accesoria y semi anecdótica, creemos que conviene ser citada para dar idea de la concepción narrativa del teatro en la ficción como espacio genérico clave de la narración.

2. ASPECTOS DEL TEATRO CON IMPLICACIONES EN LA HISTORIA Y LOS PERSONAJES

La función del teatro a efectos narrativos y dramáticos en este largometraje es notable y determinante. Fundamentamos esta afirmación en tres puntos que destacamos:

2. 1. LA FIGURA DEL DIRECTOR TEATRAL-PADRE

La figura paterna representada por el director de la obra es un personaje del mundo del teatro que actúa inicialmente como demiurgo al ser el responsable y coordinador del montaje teatral y el que trastocará completamente los planes iniciales de su (falso) hijo. Este personaje tiene un carácter dominante y seco. Inteligente y con gran determinación sabe lo que quiere en cada momento pero padece un gran vacío interior que trata de llenar volcándose con una gran autoexigencia en el teatro y sobre todo con la recuperación de su hijo. De hecho, en la segunda mitad del film la verdadera motivación de sus acciones es esa recuperación de su Segismundo particular tanto para la obra como para su propia vida personal.

A través de este personaje se presenta una cara seria y dura de los entresijos del teatro que se muestra, por ejemplo, en las secuencias de los ensayos. Así, el teatro aparece desligado de toda frivolidad, matiz alegre o carácter bohemio. En este sentido, el director y su actriz-amante interpretada por Silvia Munt son dos personajes con un estatus económico-social alto y gozan de gran prestigio y proyección social. La indiferencia inicial de Bardem hacia Luppi se irá tornando en fascinación e incluso temor. El control y serenidad que aquel parece tener en todo momento le desconciertan y varían sus primeras expectativas.

2.2. EVOLUCIÓN DEL PROTAGONISTA A TRAVÉS DEL TEATRO

La inmersión del personaje de Javier Bardem en la obra *La vida es sueño,* al principio con un papel pequeño, y más tarde, como actor principal, le hará replantearse en su vida aspectos fundamentales de orden moral y sentimental. Así pues, atravesará una profunda evolución a lo largo de la historia, tanto en sus valores morales, como en aspectos formales (forma de vestir, de comportarse, de hablar, etc.). El mundo del teatro ejerce en esta transformación una fuerza notable, aunque no total ni única.

[10] HEREDERO, Carlos F., 1996, "Éxtasis. Precio y sueño del triunfo". *Dirigido*, 244, pág. 9

El sector laboral en el que entra el personaje presenta unas peculiaridades que serán claves para despertar su dormida ambición y cambiar su modo de desenvolverse. Esencialmente se excita una ambición inexplorada para un sujeto que proviene de ambientes sórdidos vinculados al crimen a pequeña escala. Una ambición que va más allá de la satisfacción inmediata de robos sin horizonte de futuro, precisamente lo que en un principio le había llevado hasta allí.

El teatro le ofrece unos ambientes y un estilo de vida que ofrece un irresistible atractivo para el personaje, especialmente desde el momento en el que comprueba que es capaz de interpretar el papel de Segismundo y por lo tanto tiene la gloria, la fama, el dinero y sobre todo la integración y el prestigio social al alcance de su mano. Durante el rodaje, Javier Bardem reflexionaba sobre uno de los asuntos principales que trata la historia: «El éxito es un río que te lleva, que fuerza tu maquinaria, que da un giro a tu vida y que puede hacerte perder las riendas de lo que eres.»[11]

Bien es cierto, que el círculo teatral que actúa de escenario principal en la película no tiene que ver con los pequeños grupos de teatro que trabajan a menudo con recursos precarios, sino que es una compañía teatral y una obra al frente de la cual se encuentra un reputado y famoso director que cuenta con todos los medios económicos y profesionales que necesita. Sin olvidar que el personaje de Federico Luppi, magistralmente interpretado, también tiene un matiz de maestro pues interpreta a un profesional altamente competente y con gran talento artístico.

3.3. DIMENSIÓN PÚBLICA DEL TEATRO EN EL ESPACIO FÍLMICO

Se trata la dimensión pública del teatro a través de la ascensión del personaje de Bardem, cuyo punto culminante es la rueda de prensa en la que se presenta la obra y a él como actor estelar, aspecto parejo a la transformación interna que experimenta el personaje y al nuevo lugar que ocupa en la sociedad. El teatro por su propia naturaleza es un espectáculo cuya razón de ser es la exposición pública de las obras. Este aspecto se contrapone claramente a la actividad que al principio de la historia desarrolla el protagonista, ligada a la marginalidad y por lo tanto, desarrollada a priori sin búsqueda de notoriedad pública.

Inicialmente ambos puntos son antagónicos: teatro vs. personaje, no sólo por el motivo expuesto sino porque la labor artístico-expresiva está completamente alejada de las inquietudes de este personaje. Su evolución de la que hemos hablado es, efectivamente, muy profunda, tanto como para que se cierre la etapa de su vida anterior asumiendo el nuevo rol de actor con fama y proyección social. Estos aspectos están muy bien representados a través de la citada secuencia en la que éste acapara la atención de periodistas y cámaras de televisión que ejemplifica la ascensión al éxito del personaje; y por otro lado la secuencia posterior de la elitista fiesta en un local de ocio moderno y exclusivo poblado de sus nuevos compañeros de viaje hacia la celebridad y el juego de las apariencias.

El teatro, en esta ocasión, es el vehículo a través del cual no sólo logrará estabilidad económica sino lo que todavía es más sugestivo: reconocimiento y triunfo social. Pero esto plantea un nuevo conflicto difícil de salvar e imposible de compaginar con su pasado. Se trata del coste de alcanzar la gloria: romper definitivamente con sus viejos amigos, los cuales fueron hasta el momento lo único que tenía y los únicos en los que confiaba.

Un dilema moral con serias implicaciones emocionales que se resuelve de manera violenta y narrativamente poco convincente. Conflicto que se decide en el

[11] PONGA, Paula, 1995, «Éxtasis. Mi hijo del alma». *Fotogramas*, 1825, pág. 118

último minuto con el alejamiento del protagonista de todo lo que ya ha saboreado: el éxito a través del teatro con la ayuda de su 'padre'. Renuncia a todo ello eligiendo la lealtad hacia sus amigos, lo cual claramente no le reportará beneficio alguno desde le punto de vista profesional, económico y social.

CONCLUSIONES

Éxtasis integra en su estructura dramática y narrativa el teatro a través de *La vida es sueño* y la trastienda de los preparativos enriqueciendo los conflictos de los personajes ya de por sí complejos. El teatro juega una función importante en los giros narrativos de la película. Se establece un paralelismo entre ciertos aspectos de la obra dentro de la ficción y la vida y circunstancias de los personajes.

Además el mundo del teatro actúa como catalizador de la nueva vida que alcanza el protagonista cuya evolución interna resulta de especial interés. El teatro y su dimensión pública se contraponen a los ambientes marginales en los que se desenvuelve el trío principal, acentuando los aspectos de distancia entre ambos mundos.

FICHA TÉCNICA: *Éxtasis*

Productora: Tornasol Films. **Presupuesto**: 210 millones de pesetas. **Productor**: Gerardo Herrero. **Director**: Mariano Barroso. **Guión**: Mariano Barroso, Joaquín Oristrell. **Fotografía**: Flavio Martínez Labiano. **Música**: Bingen Mendizábal. **Decorados**: Ion Arretxe. **Montaje**: Fernando Pardo. **Intérpretes**: Javier Bardem, Federico Luppi, Silvia Munt, Leire Berrocal, Daniel Guzmán, Juan Diego Botto. **Vestuario**: Eva Arretxe. **Efectos especiales**: Reyes Abades. **Rodaje**: Almería, Madrid y Murcia. 1996: Drama: COLOR: 93 min.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEREDERO, Carlos F., 1996, «Éxtasis. Precio y sueño del triunfo». *Dirigido*, 244

HEREDERO, Carlos F., 1999, *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza editorial.

LOSILLA, Carlos, 1998, «El fantasma de Peter Pan. De la experimentación al conformismo». *Dirigido*, 264

M.C., 1996, «Éxtasis». *Cinemanía*, 5

MONZÓN, Daniel, 1996, «Éxtasis». *Fotogramas*, 1829

PONGA, Paula, 1995, «Éxtasis. Mi hijo del alma». *Fotogramas*, 1825

Angelopoulus y el *Viaje de los comediantes.* Importancia perenne de la *Mise en Abîme*

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN
Universidad de Valencia

El viaje de los comediantes (*O Thyasos*, 1975, THEO ANGELOPOULOS) no sólo es un filme ejemplar desde la perspectiva cinematográfica sino que, además, inscribe en su discurso la presencia del teatro y genera una dialéctica entre la obra representada por la *troupe* (*Golfo la pastora*) y el devenir histórico de sus protagonistas individuales (actores) y sociales (el pueblo griego). Este mecanismo es posible por: 1) la presencia del grupo de actores como personajes del filme, 2) la representación teatral vinculada a un estilo de obras común a finales del siglo XIX, 3) la multiplicidad de representaciones en el interior del filme como *mise en abîme*, y 4) la metaforización a partir de textos clásicos de la cultura helénica (concretamente *La Orestiada*). Aunque nuestro trabajo propone un análisis global de algunos aspectos del filme, estos elementos lo recorren transversalmente y son indesligables de cualquier otro tipo de aproximación.

La primera constatación, por fuerza evidente, es que los códigos del modelo hegemónico (los del *Modo de Representación Institucional*, *M.R.I.*, en términos de NOËL BURCH) se estrellan aquí ante una construcción radicalmente diferente que genera su propio sistema y coherencia desde lo más profundo del discurso. Esta es una característica común a todo el cine de ANGELOPOULOS que atraviesa su obra tanto secuencial como transversalmente porque, al margen del filme que ahora nos ocupa, el mecanismo representacional que edifica este realizador no mantiene ajenas cada una de sus producciones a las anteriores sino que se apoya en ellas y consolida estructuras y propuestas formales al modo de una obra de ingeniería que, a la postre, se debe convertir en un solo gran filme: el conjunto de su filmografía. Este nivel macroestructural apunta hacia dos parámetros que encontramos como referencia constante -la historia, la representación- y hacia un aparato formal capaz de acceder a ellos mediante la presencia constante de la metáfora y la espectacularización de la mirada; en consecuencia, propuesta de un espectador crítico, atento y creativo, sin capacidad para satisfacer los mecanismos de identificación, cuya participación en el filme –como metamorfosis de la mirada- es esencial para que el proyecto inicial se complete.

Todo discurso tiene una voluntad persuasiva. Esto es independiente de su plasmación o no en un relato abierto y del nivel de implicación espectatorial, puesto que la diferencia entre un discurso "transparente" y otro "abierto" hemos de buscarla en la inserción en este último del "lugar" desde el que se produce (proclamación del punto de vista, autodefinición ideológica, constatación del aparato enunciativo, etc.). Pues bien, en *El viaje de los comediantes* se dan todos y cada uno de estos ingredientes, lo que intentaremos desvelar acto seguido partiendo de la enunciación y teniendo como meta el dispositivo formal que replantea las relaciones espacio-temporales e imbrica elipsis y fuera de campo en el seno de un mismo eje.

En primer lugar, el aparato enunciador es manifiesto en el filme: 1) por la inscripción de un meganarrador que actúa como ente omnisciente que organiza el relato (nivel estructural) y le da forma (nivel estilístico), 2) por la incorporación de narradores

secundarios que se "desprenden" de la historia y se adjudican un doble valor de personaje-actante y actor-testimonio, 3) por la dualidad entre representación fílmica y representación teatral (*Golfo la pastora*) que transciende hasta la de historia-Historia, y 4) por la sustitución ejemplar de la voz por la música (latente también en la escala rítmica de la planificación). Todo este complejo entramado, a su vez, fluye entre el texto-filme y el texto-Historia para, a través de la metáfora, establecer un "cuadro" capaz de reflejar las vicisitudes de la Grecia contemporánea y, más concretamente, el periodo comprendido entre 1939 y 1952, teniendo al grupo de comediantes como testigos privilegiados de un mundo en crisis permanente (de ahí que el "viaje" sea un proceso interminable, al que no se le encuentra principio ni fin, de carácter cíclico).

Meganarrador, pues, que organiza el relato según una estructura carente en apariencia de linealidad y que responde a este esquema:

- Introducción: créditos y los tres avisos.
- Acordeonista que inicia el relato (narrador dentro de la representación teatral)
- Noviembre de 1952
- Otoño de 1939
- Noche del 28 de Octubre de 1940
- 1 de Enero de 1941
- 27 de Abril de 1941
- Otoño de 1952
- Invierno de 1942
- 1943
- Comienzos de 1944
- Primavera de 1944
- Último trimestre de 1944
- Enero de 1945
- Febrero de 1945
- 1 de Enero de 1946
- Noviembre 1952
- 1949 a 1951
- Noviembre de 1952
- Otoño de 1939

Como puede observarse, hay dos límites entre los cuales se inscribe el conjunto de la historia, 1939 y 1952, pero también podemos establecer el carácter recurrente de 1952, al que se regresa una y otra vez, como punto de partida y de llegada. Es decir, los periodos relativos a 1952 rompen la linealidad pero son un referente para el conjunto por lo que, una vez desgajados, nos dejan una serie de bloques temporales "casi-lineales" que abarcan el tiempo global del relato, con la única salvedad del regreso final a 1939, absolutamente necesario para establecer el carácter circular.

Pero este meganarrador cumple otra función determinante, la de diseñar el filme estéticamente como una acumulación de "imágenes" con valor de reflexión histórica a partir de una sucesión de planos secuencia que mantienen la cámara en un nivel suficiente de "alejamiento" que provoca: 1) la ausencia de un protagonista individual, 2) la prioridad del carácter mostrativo sobre el narrativo, 3) el desmantelamiento de la sutura (quiebra del plano-contraplano), y 4) la reivindicación de la frontalidad. Para ello, la cámara, como instrumento, evoluciona sobre el profílmico de acuerdo con una búsqueda de totalidad que no puede ser satisfecha porque nuestra comprensión –la comprensión humana- de los hechos se basa en inferencias y no en acontecimientos unívocos y determinados; es decir, el plano de la duda queda inmerso en la fragilidad de los recorridos y, con él, la constatación de una imposibilidad de omnisciencia.

Coherente con lo anterior, el propio filme se describe a sí mismo como representación (desde los títulos iniciales y por la incorporación de la pieza teatral y el grupo de comediantes), subsumiendo en la categoría de relato toda valoración posible de la Historia. Esta *mise en abîme* es, pues, múltiple, y posibilita la imbricación entre la

representación de la obra *Golfo la pastora* y el mundo "real" representado como fragmentos de Historia.

Los narradores secundarios tienen una importancia capital. En primer lugar hay que apuntar la existencia de una voz en *off* que introduce y cierra, hablando en nombre del grupo («estamos cansados, hay muy pocas representaciones»... «era el otoño de 1939 y habíamos llegado a Aigion. Estábamos cansados. Teníamos dos días para descansar»). Por la propia estructura del relato no parece consecuente adjudicar a esta voz el carácter de un narrador homodiegético a partir del cual se construye la historia; por el contrario, nos inclinamos por la adscripción a una expresión puntual que marca, como lo hacen los golpes antes de la representación, un punto de partida y de conclusión que son similares en cuanto al cansancio, la desesperanza.

Pero, en segundo lugar, a lo largo del filme aparecen también las voces de los actores desprendidas de su valor como representación de un personaje. Es el caso de los tres monólogos (de Agamenón, de Electra y de Píades) que abiertamente se dirigen a la cámara, es decir, al espectador en la sala, para narrar los acontecimientos reflejados por la historia de aquellas fechas –y aquí la fijación espacio-temporal es muy exacta-; se trata de una voz "objetiva" y carente de tonalidad que inscribe al propio actor como protagonista de los hechos que relata. Ahora bien, este actor que ha abandonado momentáneamente la representación (en el seno del filme), dirigiéndose a primer término durante el viaje en el tren o sacudiéndose la suciedad del vestido después de la violación, con lo que sus propios actos ya denuncian la voluntad de incorporar una nueva función, ¿ha dejado de representar?. Esta es una cuestión no exenta de complejidad porque el actor ha recuperado, eso sí, su condición de persona –como individuo- pero no de máscara; ya no es el "personaje" sino que interpreta un nuevo ente que, se supone, ha participado en los acontecimientos que narra; ahora bien, puesto que es materialmente imposible que haya sido testigo de tales hechos, el texto ha llegado a él por inscripción directa del ente enunciador y puede provenir de una reconstrucción más o menos basada en hechos reales o ser la trascripción de un testimonio real verificado por una persona que no se manifiesta físicamente. Este es, pues, un mecanismo muy similar a la *mise en abîme*, aunque no se trate de un espacio representacional y todo ello –espacio, tiempo y personaje- esté incorporado en el rostro de un actor-testimonio.

En tercer lugar, hay otra voz narrativa que forma parte del subrelato correspondiente a la representación teatral, y es el narrador de la obra *Golfo la pastora*, quien introduce una y otra vez (la obra nunca llega a ser representada salvo el inicio, en varias ocasiones, y el desenlace, con la muerte trágica de los protagonistas). Esta introducción-reclamo va dirigida a los espectadores potenciales, pero nunca en el filme están estos inscritos en la imagen, por lo que debemos pensar en una transmutación del espacio teatral hacia el de la proyección del filme y, con ello, a una implicación directa de los espectadores en la sala cinematográfica. Como veremos, esta y no otra es la valoración para el telón inicial.

El microcosmos representado por la *troupe* teatral, en cuyo seno hay cabida para el revolucionario y para el fascista-traidor, al tiempo que para las relaciones individuales, sólo puede entenderse como una reducción a escala del entorno, al igual que la obra que representan, *Golfo la pastora*, tragedia del XIX salpicada constantemente por las incorporaciones de elementos procedentes de la tradición helenística más clásica y que, como ocurre en el momento en que el joven revolucionario asesina a su madre y al amante de esta, supera su propio argumento para remitir al asesinato de Egisto y Clitemnestra por Orestes, vengando así la muerte de su padre, Agamenón. La única referencia que el filme hace al relato clásico es la de

nombrar a Orestes y, a partir de esta conexión, podemos incorporar toda una tradición representacional al mecanismo discursivo del filme.

Esta erudición (el excelente libro de ANDREW HORTON (2001) sobre este autor arroja mucha luz en tal sentido) es un mecanismo muy asentado en la obra de ANGELOPOULOS y no puede considerarse como un elemento distorsionante o tendente al hermetismo sino, mucho mejor, como un plus de riqueza discursiva que incorpora nuevos niveles de polisemia en esa gradación que hemos identificado hacia la apertura interpretativa de la que es partícipe el espectador (o al menos se le requiere como tal).

Así pues, la obra teatral forma parte inequívoca del relato global, hasta tal punto que ambos no pueden separarse: la secuencia del asesinato es fundamental en este sentido, tanto más en cuanto que el público –que no vemos- aplaude las muertes y la cámara queda, después de la frontalidad inicial, al otro lado del telón, con los actores. A otro nivel, algo similar tiene lugar cuando los fascistas cruzan el escenario para perseguir al revolucionario (aquí son las risas y no los aplausos las que inscriben a los espectadores).

El propio inicio del filme, con los créditos apareciendo sobre el telón cerrado, da cuenta del valor representacional general y este se refuerza por los golpes que dan paso a la apertura breve del telón y a la aparición del "narrador de la obra", que introduce *Golfo la pastora* evidentemente para el público cinematográfico y no para un espectador teatral, toda vez que no hemos salido del sector introductorio (títulos) y el plano no puede tener otro interlocutor que nuestra mirada. Estos golpes no ubicados se repiten a lo largo del filme hasta que, finalmente, aparecen en campo gracias a un plano desde la tramoya (siempre rodeado por los telones) y desde un punto de vista que se inscribe en el interior de la representación.

Habida cuenta de la fuerza enunciativa de que hace gala ANGELOPOULOS, otro elemento propio del modelo institucional es subvertido: la verosimilitud. La mirada de este director es crítica y por lo tanto no pretende efecto de verdad alguno; para ello, hace uso de constantes efectos de desautomatización, uno de los cuales es el de sustituir los enfrentamientos físicos y/o verbales por confrontaciones musicales. Así, los personajes se cantan himnos de uno u otro signo ideológico utilizando la música como arma (y la metáfora en este sentido no puede ser más hermosa y eficaz).

Esta es una constante que se establece desde el mismo arranque del filme, con la presencia del narrador-acordeonista (a veces en el proscenio y otras en la tramoya) y que sigue en las más diversas situaciones hasta alcanzar la cima en ese baile en que las "voces" de los revolucionarios son acalladas por las pistolas de los fascistas (que luego comienzan a bailar emparejándose entre ellos, como ocurre también en *La mirada de Ulises*). El recorrido por las tradiciones musicales es exhaustivo y abarca desde las canciones griegas hasta el *jazz* y las tonadillas populares centroeuropeas.

Curiosamente, este nivel dialéctico entre música y relato, se plasma perfectamente en la constitución de un ritmo visual, procedente del montaje (hablamos en sentido amplio, principio de montaje sobre el profílmico y ensamblaje posterior), que puede considerarse musical en la medida en que los desplazamientos de la cámara obedecen a cadencias preestablecidas y repetitivas.

La dimensión formal más sugerente del cine de ANGELOPOULOS es la pregnancia de sus largos planos secuencia y, como consecuencia, de la ausencia habitual de contracampos y primeros planos que contrastan con la presencia de los campos vacíos y del fuera de campo; fruto de todo ello, un aspecto coreográfico nada desdeñable y una permanente espectacularización del motivo. Como hemos visto, en *El viaje de los comediantes* hay un recorrido histórico salpicado de hechos relevantes y de elipsis, pero la *troupe* pasa junto a ellos como testigo silencioso, al igual que la cámara, lentamente,

recorre los espacios abarcando hasta el límite del encuadre y más allá gracias a sus desplazamientos acompasados.

El plano secuencia parece ir lógicamente ligado a la ausencia de elipsis, pero ANGELOPOULOS rompe esta limitación y nos permite constatar la gradualidad de cualquier procedimiento, con independencia del marcado "tiempo real" de algunas tomas. Así, después de que los comediantes pasen por las vías del tren (1952), viene un coche y su movimiento es seguido por una panorámica que descubre una calle vigilada por los alemanes y unos carteles ordenando el alto (1940); durante una de las representaciones teatrales se escuchan bombas y el escenario queda vacío, el volumen de las explosiones y aviones sube y las luces pestañean; después de un alto a un autobús por parte de soldados alemanes, detienen a un grupo de personas y les van a fusilar, estalla una bomba, se escuchan disparos y podemos oír "se han ido"; una panorámica de 360º muestra la plaza, una serie de gentes con banderas de todo tipo la puebla (1944), se escuchan disparos y algunos caen heridos mientras la multitud huye despavorida, pasa un gaitero inglés, regresa de nuevo la multitud pero esta vez con banderas rojas; más tarde, mientras los comediantes intentan salir del pueblo, en una calle se enfrentan las fuerzas de ambos bandos, avanzando y retrocediendo respectivamente... podríamos enumerar otros muchos fragmentos que reúnen estas características, pero nos interesa aquí identificar los mecanismos formales de que se sirve el realizador.

En primer lugar, es evidente la voluntad de mantener en el fuera de campo más cantidad de información sobre los acontecimientos que la mostrada en el campo, al tiempo que es vehiculada esencialmente por medio del sonido. Con esta premisa, el espectador implica en sus procesos de interpretación su propio conocimiento enciclopédico y se ve forzado a elaborar una batería de inferencias que sólo está implícita en el origen del discurso. Espectador y relato se constituyen así en dos partes de un mismo mecanismo actualizador cuyo objetivo es el texto final, polisémico y adaptado a las experiencias de cada ente interpretante; el realizador deja una parte del discurso en manos del espectador y este pasa a formar parte del proceso. Pero, por otro lado, en el origen del discurso está esa "voluntad" del ente enunciador y, por consiguiente, todo aquello que no pertenece directamente a la imagen –lo ausente- es también una parte de ese discurso puesto que como tal está concebida, lo que nos obliga a distinguir entre el "discurso en origen" y el "discurso textual", siendo el segundo una actualización del primero.

En segundo lugar, la linealidad del plano secuencia no obliga a una asunción plena del tiempo real y, como se demuestra en *El viaje de los comediantes*, las elipsis pueden inscribirse en el interior de una misma toma, e incluso con bruscos saltos temporales hacia delante y hacia atrás. Esto ocurre con los enfrentamientos (guerra civil), donde el avance de unos u otros combatientes, en cada margen del encuadre, supone el paso de tiempo del desarrollo de los combates y las sucesivas victorias; otro tanto se hace patente con los momentos de dominación inglesa. No parece que en tales casos podamos hablar exclusivamente de función retórica de la elipsis y sí de un fuera de campo que se mueve en el nivel discursivo. Esta reflexión es lógica si consideramos la conexión inevitable entre espacio y tiempo, que son los parámetros afectados, y entendemos que en este tipo de planos el más relevantemente alterado es el tiempo. Nuestra propuesta va en la línea de discriminar un nivel discursivo para el fuera de campo relativo al espacio-tiempo en el seno del cual tendrían cabida este tipo de elipsis, si bien resulta incómodo apropiarse de una nomenclatura para ellas (podríamos hablar en principio de "elipsis conceptual" (GÓMEZ TARÍN, 1999), pero es un término que repensamos en la línea de una "elipsis nocional o por abstracción").

Finalmente, puesto que la dinámica de mantenimiento del plano en puntos muy determinados condiciona las relaciones espaciales contextuales, las ausencias de contracampo y los campos vacíos resultan también muy habituales en el cine de ANGELOPOULOS, y así se produce una imbricación entre teatro y cine, puesto que la frontalidad de la mirada –tal como la manifiesta este autor- es común a ambos tipos de representación y el campo vacío responde a un segmento del profílmico que ha sido deliberadamente "recortado" y mantenido (el fuera de campo le da vida), con lo que apunta hacia la dimensión del proscenio teatral (sólo acontece aquello que tiene lugar en el interior del marco). *Golfo la pastora* es más que una representación dentro de la representación, es un microcosmos que sirve de nexo entre la realidad externa de Grecia entre los años 1939 y 1952, el pasado cultural que hereda de las grandes tragedias clásicas y la desesperada lucha por sobrevivir de la *troupe*; lo que acontece en el escenario, acontece en el filme dentro de una circularidad sin fin: la muerte real tiene lugar durante la actuación y la historia (*story*) revierte en la Historia (*history*).

En consecuencia, *El viaje de los comediantes* nos permite teorizar:

1) sobre una concepción de la elipsis directamente ligada al fuera de campo, que afecta al *continuum* espacio-tiempo y que podemos inscribir en un cuadro taxonómico compartido por ambos elementos, de tal forma que, en una serie de subdivisiones escalares:

Elipsis
Controladas
Formales
Según las funciones que desarrollan
Función discursiva
Connotativa
Trasgresión de la transparencia

y

Fuera de campo
Fílmico
Según su dimensión espacio-temporal
En el nivel discursivo
No convencional (connotativo)
Espacio-Tiempo

La *elipsis nocional o por abstracción* aparecería en este punto de la clasificación con las siguientes posibilidades:

- *Diversas temporalidades compartidas en un mismo espacio*
- *Ruptura temporal con permanencia del espacio escénico*
- *Ruptura temporal con desintegración del espacio escénico*

2) sobre una tipología para la *mise en abîme* que se incorporaría a otro nivel escalar correspondiente al fuera de campo:

Fuera de campo
Fílmico
Según su inscripción en el significante
Marcado
Desenmarcados
Propiamente dichos

y, ya en este nivel, *marcos procedentes de la ficción diegética que se manifiestan en la imagen por inclusión, compresión o mise en abîme* que, en el caso de esta última nos permite distinguir:

- *A través de un filme en el filme*

    - *Inclusión diegética de un filme 2º en el principal*
    - *Inclusión como cita*
    - *Inclusión de filme en el filme siendo el mismo (múltiples niveles)*
- *A través de otros medios audiovisuales (pintura, teatro, cómic, televisión, guiñol, ordenadores, etc.)*
- *A través de espejos: Reduplicación múltiple (hasta infinito)*

Es de justicia mencionar la deuda que esta última clasificación tiene con los aspectos teorizados por CHRISTIAN METZ (1991) y las clarificadoras aportaciones posteriores de DOMINIQUE BLÜHER (1996).

El cine de THEO ANGELOPOULOS es, pues, un magnífico ejemplo de cómo el modelo institucional –hegemónico y dominante- puede ser superado por una concepción del aparato discursivo cinematográfico que instaura un proceso de autocodificación en el significante fílmico y no responde a una normativización canónica. Desde esta perspectiva, el propio modelo de representación cinematográfica y sus relaciones con otros –con claro privilegio para el teatral- se sitúa ante una puerta abierta que permite la proliferación de análisis, la desreglamentación y la desautomatización; aspectos por los que abiertamente abogamos desde estas páginas y sobre los que, necesariamente, habrá que seguir avanzando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLÜHER, Dominique, 1996, *Le cinéma dans le cinéma: Film(s) dans le film et mise en abyme.* Villeneuve d´Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 1999, «Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico», en *Actas de las VI Jornadas Internacionales de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación* (Valencia, 19-23 de Abril de 1999). Valencia Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación. Págs. 135-140.

HORTON, Andrew, 2001 [1997], *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid, Akal [Traducción española por Vicente Carmona González]

METZ, Christian, 1991, *L´énontiation impersonnelle ou le site du film*. París, Klincksieck.

La importancia del teatro en el cine de Woody Allen

MARTA GARCÍA ALLER
Universidad Carlos III de Madrid

Woody Allen, como demiurgo que controla todo el proceso de creación de su idea, ofrece con su amplia obra la posibilidad de continuas reexploraciones y como una caja china cada vez revela más secretos, tanto de su obra como de nosotros mismos. La intención de esta aproximación a su obra desde la perspectiva de lo teatral no puede determinarse en una sola línea de análisis, dada la disimilitud de los textos fílmicos que serán objeto de estudio. Buscará aportar, a partir de la relectura de elementos significativos de su obra, un trazo de los aspectos relevantes que manifiesten la importancia de lo teatral en su cine.

Sobre sus comienzos, Woody Allen ha reconocido que «lo que de verdad quería era ser escritor, pero escritor de teatro. No habría sabido cómo meterme en el cine o qué hacer. Sólo quería ser autor teatral» (Björkman 1995: p. 19). Así que la el mundo teatral en su filmografía va a ser desde el principio una constante además de en su obra, también en su vida. En los comienzos de su carrera, antes incluso de iniciarse en el mundo del cine, ya había escrito sus primeras obras teatrales y trabajado en el mundo del espectáculo[1].

Su primera obra, *Don´t drink the water* [*No te bebas el agua*], data de principios de los años 60[2], mientras que el primer film que dirige es, años después, *Take the money and run* [*Toma el dinero y corre*, 1969]. A esta época corresponde también la obra de teatro *Play it again, Sam* [*Sueños de un seductor*][3], escrita e interpretada por él (siendo ésta la única ocasión en que Woody Allen ha aparecido sobre un escenario teatral).

El interés de estas primeras obras teatrales[4] para la posterior indagación de lo teatral en su cine es crucial, pues revela que la escuela primera de este cineasta fueron los escenarios. De hecho, nunca se ha distanciado de ellos y desde los 90 ha tenido varios proyectos específicamente teatrales: la representación en 1995 de *Central Park West*, parte de un conjunto formado por otras dos obras en un acto escritas por David Mammet y Elaine May. Y más recientemente *Bullets over Broadway [Balas sobre Broadway]*, convertida en comedia musical del cine al teatro por el propio Allen.

1. A PARTIR DEL GUIÓN: DIÁLOGOS, ESPACIOS Y ESTRUCTURAS.

«Diálogos, eso es todo»[5]

Al ser el cine un medio basado en lo visual, en principio no es el diálogo lo que estructura la historia o da a conocer un personaje. Es con el teatro que se asocia el lenguaje como el instrumento clave para esa exploración. Sin embargo, cineastas como

[1] A los 14 años empezó a subirse a los escenarios como mago, y luego escribiendo chistes para humoristas consagrados. Ocupaciones ambas que aparecen a menudo en sus films.
[2] La obra se estrenó en Broadway en 1966, con puesta en escena de Stanley Prager. De la adaptación al cine de H. Morris, Woody Allen se desentendió: *Don´t drink the water* [*Los Usa en zona rusa*, 1969].
[3] Se estrenó en el Broadhurst Theatre de Nueva York en 1969 con éxito, protagonizada por Woody Allen y Diane Keaton y dirigida por Joe Hardy. Luego la llevó al cine Herbert Ross con el reparto original.
[4] Además de *Don´t drink the water* y *Play it again, Sam*, existen más textos teatrales de Woody Allen algo posteriores *The Floating Light Bulb* [*La bombilla que flota*, 1981] y tres obras en un acto: *Sex,, Death, God*.
[5] (Frodon 2002: 31).

Woody Allen encuentran en los diálogos la esencia misma de su creación, siendo el guión parte esencial de sus películas.

«Para apreciar la homología estructural entre textos literarios y fílmico hay que reordar que un filme es, antes que nada, un guión que desarrolla en fragmentos una historia a través de unos diálogos, descripciones y narraciones» (Sánchez Noriega 2000: 42). Para Allen los diálogos articulan la historia que nos cuenta, y si bien hay ciertas excepciones[6], éstos llevan la fuerza dramática de sus creaciones.

La palabra pertenece tanto al teatro como al cine, pertenece en definitiva a la vida. La diferencia ha sido a veces establecida en que para el teatro las palabras crean la situación, mientras que en cine es de la situación de donde surgen las palabras. Allen acorta esta distancia dando un tratamiento teatral a los diálogos y de ello hay multitud de ejemplos, como en *Annie Hall* (1977) la escena en que los dos protagonistas están en el parque imaginando las vidas de los que por allí pasean, de pronto convertidos en gangsters o detectives, es una muestra de cómo las palabras son las que crean la significación y su comicidad; la situación cobra sentido a partir de ellas, en la medida en que lo dicho crea una tensión con lo visto, de lo que a la vez se aparta y asemeja.

Una constante en los recursos dramáticos utilizados por Allen en sus guiones es la recreación en los diálogos de escenas ya sucedidas. Además, es muy característico el desarrollo de la acción en el marco de la cotidianeidad, y el contraste de ésta con las cuestiones universales como clave del humor. Desde *Annie Hall* o *Manhattan* (1979) hasta las más recientes, la base de la película es una interacción básicamente verbal. Se plantean dialécticas entre dos o a veces más personajes sin que intervenga entre ellos otra acción que su diálogo. Lo que pasa es lo que se dice. «La vida en la ciudad es andar por la calle y hablar. Estar tumbado en la cama con tu pareja o con alguien hablando. Ir a restaurantes y hablar […]. No te levantas por la mañana a cortar el heno como el campesino de Tolstoy» (Björkman 1995: 71-72).

Pero no basta esto para establecer conexiones con el teatro pues éste, además de conversaciones, también conlleva ciertas revelaciones, no es sólo sobre mensajes, sino sobre personajes que ponen de manifiesto la naturaleza humana (Seger 1993: 70). Y el cine de Allen busca esa revelación: «La "segunda vez", la representación hablada de aquello que a menudo hemos visto suceder en la pantalla […]. Lo utilizo en primer lugar por su potencial comicidad, pero espero que la situación sugiera a su vez algunas reflexiones sobre la mentira y la ficción, o sobre la fiabilidad de los testimonios, etc» (Frodon 2002: p. 21-22).

Además de la relevancia de los diálogos, en los guiones de Allen encontramos huellas de lo teatral analizando su estructura. Se verá claro a partir de la adaptación cinematográfica *Fog and Shadow* [*Sombras y niebla, 1991*], que hizo basándose en su obra en un acto *Death*, publicada en 1975.

A partir de la historia kafkiana del original teatral, que se ceñía a la angustia de Kleinman (obligado a perseguir a un asesino dentro de un plan que nadie le explica), en la película se entremezclan más exploraciones sobre las relaciones humanas. Se introducen nuevos personajes y espacios (el artista en el circo de las afueras de la ciudad como marco de ilusión, unas prostitutas que discuten sobre amor eterno en el único negocio que el miedo no ha paralizado,…). El tiempo en la película sigue siendo el que era en teatro, parte de una noche. Pero mientras lo habitual en las adaptaciones es esconder el origen teatral aireando la obra con exteriores para aumentar el realismo, aquí los espacios continúan siendo abstractos (lejos de sus tradicionales rincones

[6] En películas como *Zelig* (1983) o *Radio Days* [*Días de radio*, 1987] es la voz de un narrador la que conduce el desarrollo de la historia; la primera con una *voz en off* en formato de documental y la segunda con Allen como narrador que hila las diferentes anécdotas que componen el mosaico de la película.

neoyorkinos), ambientando el film en un decorado expresionista al estilo de Murnau o Lang. Incluso la iluminación del plató es de estilo teatral, tan expresiva que crea sus propios espacios, como lo hicieran las legendarias sombras del *Gabinete del Dr. Caligari*. Aquí Allen demuestra que, como en el teatro, no necesita ser realista y sólo precisa de un espacio para la interacción dramática.

Y si en *Fog and Shadow* los espacios adoptan un grado de simbolismo importante en la búsqueda de un universo poético para presentar al ser humano como lo primordial, algo parecido pasa con *September* (1987). Ésta transcurre íntegramente en un espacio cerrado, una casa de campo ambientada cálidamente que intensifica la atención sobre los personajes, lo que se dicen o lo que hacen. Gracias a los diferentes puntos de vista a través de los cuales es narrada se evita al público parte de la claustrofobia que llegan a sentir los personajes. Se trata de un guión original pero estructurado de un modo rotundamente teatral, recreando una atmósfera de clara raigambre chejoviana en la que todos quieren a la persona equivocada y de la que Allen debe también mucho a Ingmar Bergman, cineasta a su vez muy teatral[7].

La cuestión estructural tiene dentro de la filmografía de Woody Allen otro ejemplo especialmente paradigmático en *Mighty Aphrodite* [Poderosa Afrodita, 1995]. Resulta interesante en lo estructural al ser una transposición elemental del esquema de la tragedia griega con coro incluido, que busca una parodia del cine moderno[8] evidenciando la estructura oculta de toda cinta comercial (Cano 1999: 47-48). El coro funciona como eje de la trama cinematográfica, como narrador con el que a su vez dialogan en ocasiones los personajes del relato y no se limitan al teatro griego que sirve de punto de partida para el prólogo, se desenvuelven con naturalidad por los espacios donde transcurre la historia (Casandra aparece en la ciudad para advertir de grandes peligros «Veo un desastre, una catástrofe, peor, veo abogados», consiguiendo la comicidad al incluir lo mundano en la tragedia, o como cuando el coro recurre a Zeus y les sale el contestador automático). Nueva York es entonces el escenario de la representación que se nos muestra y las apariciones del coro en el teatro marcarían las transiciones entre actos. Algunas peripecias las vemos representadas y otras son contadas diegéticamente por algún mensajero (como Tiresias, que se le aparece como mendigo por la calle). El final mismo es narrado por Corifeo *en off* para explicar la ironía de la situación de los personajes que ellos mismos ignoran y dando fin así al relato que han estado contando.

2. FILMACIÓN Y RECEPCIÓN

«Siempre tengo la sensación de
estar escribiendo con película» [9]

Siguiendo a Virginia Guarinos, podría objetarse sobre lo dicho acerca de los espacios, que aunque sean teatrales estéticamente, no lo son funcionalmente pues tienen huecos para la cámara, algo no previsto en un decorado teatral. Sin embargo, Guarinos recuerda también que «no hace teatral a un decorado el realismo, sino la funcionalidad y el dominio del espacio que sobre él tiene la cámara» (Guarinos 1996: 66).

---

[7] Estas influencias son constantes en su fimografía. En *Crimes and Misdemeanors* [*Delitos y faltas*, 1989] por ejemplo sigue a Chejov, y también lo sigue con las tres hermanas de *Hannah and her sisters* [*Hannah y sus hermanas, 1986*]. O´Neill, Ibsen o Strindberg son otras influencias literarias importantes, reflejadas muy bien en *Interiors* [*Interiores, 1978]*.

[8] Este simulacro del esquema clásico, podría verse en cierto modo continuada en *Every One says I love you* [*Todos dicen I love you*, 1996] que se encuentra entre la parodia y el homenaje del musical.

[9] Stig Björkman: *Woody por Allen*, Plot Ediciones S. A. 1995, pag 194.

La técnica de filmación determina entonces el proceso, cuya impronta teatral sí es entonces sostenible en los ejemplos ya citados. Por ejemplo en *September* o *Fog and Shadow*, utiliza los códigos de iluminación con un continuo uso referencial, puesto que los decorados son pocos (en una las habitaciones y en otra las callejuelas) y el número de encuadres de ésta limitado. Vemos que en las escenas el movimiento es interno, es decir, creado por los actores en el interior del plano.

> Normalmente se tarda un rato en escenificar estas escenas, pero esa es mi forma de rodar. […] Carlo[10] y yo decidimos la puesta en escena. Luego él hace la iluminación principal. Luego hago entrar a los actores y les enseño por donde quiero que anden» (Björkman 1995: 171).

Así que podemos aventurarnos a señalar la técnica de filmación de Woody Allen como teatral en ciertos aspectos, más allá de la puesta en escena o guión. Es fundamental analizar el lenguaje fílmico particular puesto al servicio del engranaje oculto que, en ocasiones, es lo que hace intuir el resultado como teatralizante.

Woody Allen construye normalmente las escenas de un modo muy sólido, con un fuerte respeto a la interpretación de los actores y no tanto en función al montaje de la película o a posteriores trabajos de postsincronización. En definitiva, encontramos a menudo que no hay cortes en una misma escena y los actores deben aprenderse los diálogos de ésta, repitiéndose las tomas hasta que satisfaga al director. En palabras suyas: «Si fuera por mí, nunca cortaría en una película. Sencillamente, me limitaría a seguir a los actores. Pero por desgracia, no puedo hacerlo, porque los actores, a veces, se equivocan» (Björkman 1995: 211).

Desde *Annie Hall* y sobre todo en las películas de los últimos 15 años, encontramos una preeminencia constante de planos secuencia. Los actores parecen estar moviéndose libremente, a causa del cuidado que Allen presta a la coreografía previa del movimiento de los actores y la cámara. Es por tanto a partir de las posiciones adoptadas por ellos que se consiguen distintos planos en momentos sucesivos y no por el montaje. Esto contribuye de un modo crucial a la construcción de un ritmo más próximo al lenguaje narrativo teatral y menos basado en la técnica fílmica del relato, en tanto el cine suele estar basado en la fragmentación de la realidad y el teatro, en vez de fragmentar, reduce ésta a partir de una selección parcial de elementos.

Otra regla de oro de este director, al menos en sus comedias, es la rapidez. Se esfuerza siempre en filmar más rápido todavía basándose en que la pantalla ralentiza. La velocidad con la que narra densifica el contenido normalmente en hora y media (*Zelig* dura una hora y cuarto). Con la urgencia, sin duda una cualidad teatral, cautiva la atención del público desde el comienzo mismo de la película hasta el final, atrayendo las miradas de un modo efectivo. Sin embargo, este ritmo frenético (tanto en cine como en teatro) exige dar a veces un cierto respiro al público: en *Crimes and Misdemeanors* [*Delitos y faltas*, 1989] ese descanso es un momento en que lo que cruza por la mente de Judah (Martin Landau) es lo importante, cuando más ansiedad y miedo tiene el personaje lo vemos solo en el baño de su casa frente al espejo, permitiendo al público profundizar en esa angustia desde su propia reflexión.

Así mismo, en los planos secuencia que permiten escenas donde el tiempo filmado coincide con el transcurrido, se está reproduciendo un tiempo y un espacio en el que el montaje no interfiere. Puede señalarse una aproximación a lo teatral en tanto no se impone el tiempo sobre el espacio, siendo éste para algunos lo más representativo del teatro. Además, como se señalaba anteriormente, se acerca la mirada del espectador a una mayor libertad para construirse el relato en su interior, pues frente a la

[10] Se refiere a Carlo Di Palma, director de fotografía con el que ha trabajado habitualmente.

fragmentación, lo unitario permite que en la recepción y no en el montaje se complete con más autonomía la producción de significado.

La mirada de la cámara llega a producir una sensación próxima a como sucede en el teatro, de mirada creadora de espectador. Se diferencia, claro, en que es una única mirada de entre las posibles, sólo una perspectiva aunque dinámica, que cercena la posibilidad de mirar a otro lado distinto del escenario, como en la recepción verdaderamente directa que se produciría en el teatro. Pero en tanto se aporte una mirada consciente sobre la mirada dada del filme éste perderá el estigma de la pasividad a la que parece estar condenado el espectador cinematográfico. La intención de Allen, a veces parece ser transmitir que lo filmado no podría repetirse, buscando el aura de la irreproductibilidad negada al cine.

En *Annie Hall* se aprecian los comienzos de esta narración a base de largos planos sin interrupciones o la espontaneidad de actores interactuando con la cámara, que más adelante se afirmará en su estilo. En este film también empezamos a ver a los actores salir del cuadro y desaparecer, aunque se les oiga, normalmente en momentos de mucha agitación: sucede cuando Annie (Diane Keaton) y Alvy (Allen) han roto y se están repartiendo los libros, ambos hablan y discuten moviéndose a su antojo, transmitiendo lo efímero de la pareja (y tal vez del resto de relaciones humanas) y además la propia contingencia artística de la escena, en tanto fue filmada así pero pudo haber quedado de otra manera. Esto está ya consolidado en *Husbands and Wives* [*Maridos y Mujeres*, 1992], donde la cámara prácticamente persigue a los personajes como luchando para captarlos en una de las miradas posibles. Como le pasa al espectador teatral, nunca puede captarlo todo.

En *Annie Hall* tal vez lo más destacado sea el juego semiótico que proporciona al espectador al plantearse a sí misma como un juego teatral en el que los personajes son sujetos de recepción de sí mismos y del mundo (también en *Husbands and Wives* o *Mighty Aphrodite*), como el público lo es de la película y de su propia conciencia como espectador. Alvy y Annie se convierten en espectadores de sí mismos en múltiples ocasiones (cuando ella le muestra cómo eran sus novios trasladándose a momentos que vivió con ellos, o en la escena en que Annie se contempla haciendo el amor con Alvy, o Alvy presenciando escenas de su infancia y comentándolas con el público, o el momento que Annie fotografía a Alvy con las langostas y más adelante vemos que ella tiene esas fotos colgadas en su cuarto).

La autorreferencialidad a sí mismo se une a la condición de espectador de algo al tiempo que el receptor de la película, de hecho la película comienza bruscamente con Woody ante la cámara contando la idea que arrastra la síntesis de toda la película «Nunca pertenecería a un club que me admitiese como socio». Se establece así una relación muy personal con el público al dirigirse directamente a él, pero a la vez lo distancia en un intento bretchiano de interpelar su mirada. Esto no suele ser nada frecuente en los relatos fílmicos, en tanto supone una ruptura en la acción «a favor del reconocimiento de ficción y existencia de un espectador» (Guarinos 1996: 99). Así, esta conciencia recíproca de actores respecto a los espectadores resta unidireccionalidad al discurso fílmico y lo acerca al proceso de recepción teatral donde el público tiene conciencia de formar parte del espectáculo. El efecto conseguido es el estímulo de la conciencia del receptor hacia una postura crítica, pues al interrumpir la acción y la identificación con los personajes el espectador recapacita y cuestiona lo que está viendo.

A la mirada interpelativa se une la *mise en abyme*, cuando el final de la relación de ambos en una terraza de Beberly Hills nos aparece representado justo a continuación de vivirlo ellos como un ensayo de la obra que el propio Alvy acaba de escribir basándose en su vida, pero cambia el final y pide por ello disculpas mirando a cámara y

excusándose en que era su primera obra. Se produce por tanto una autorreferencialidad a partir del metateatro que luego será reiterativa en su obra, por un lado la cinematográfica: destaca *The Purple Rose of Cairo* [*La Rosa Púrpura del Cairo*, 1985] por el complejo entramado de triple *mise en abyme* de vida en el cine en un teatro dentro del cine, pero también en su producción teatral: en *God*, obra en un acto que recuerda a Pirandello, los personajes se revelan y al final tiene que aparecer el creador, el propio Allen, para arreglar las cosas. De este modo, invita continuamente a reflexionar

El influjo teatral es la constante que entrelaza obra y recepción, público y creador, pues aunque si bien es cierto que no puede negarse el «*texto fílmico como el inicio y el acabamiento de una mirada*» (Talens: 1995), frente al teatro que como dice Guarinos es siempre una huella en la nieve, parece que Woody Allen siempre trata de dar al espectador la posibilidad de luchar por convertir su mirada como creadora.

3. EL MUNDO DEL TEATRO EN SUS PELÍCULAS

«No deberías pedirme consejo. ¡En lo referente a las relaciones con mujeres me darían el premio August Strindberg!»[11]

El teatro en sus películas aparece como temática recurrente, sea en anécdotas o en personajes (Eugene O´Neill aparece en *Zelig*), o bien porque en la mayoría de sus películas algún personaje es actor o dramaturgo (por ejemplo en *September*, *Sturdust Memories* o *Interiors*), o por ser los espacios teatrales marcos ocasionales de alguna escena.

El mundo teatral llega incluso a ser eje mismo de la trama en *Bullets Over Broadway* [*Balas sobre Broadway*, 1994]. Toda la película es la experiencia fallida de un joven dramaturgo de afirmarse como artista. Con el viaje como excusa y el teatro de telón de fondo, Allen hace llegar sus reflexiones acerca del papel del teatro en la vida o los límites de la libertad creadora. «El teatro tiene el deber de transformar el alma humana» dice en la primera escena David (John Cusack) a su productor teatral y efectivamente, será el teatro quien le permita esta evolución al personaje.

El teatro está por todas partes. Cuando la escena no es un ensayo, es una conversación sobre el arte o la obra, o una cena que transcurre en un local donde también hay un espectáculo, un número musical que puede decirse que sirve de transición entre escenas al ritmo de la película. Incluso el personaje de la actriz principal de la obra que se va a representar, la vieja gloria del teatro Helen Sinclair (Diane West), sobreactúa fuera del escenario para seducir al joven director y sólo con su presencia impregna de reminiscencias teatrales toda la obra[12]. Ya es así desde que aparece en el primer ensayo: la cámara la sigue sobre el escenario desde el patio de butacas, hasta el proscenio donde absorbe toda la atención con un monólogo que centra en el teatro mismo: «Este viejo teatro… este templo… repleto de recuerdos…lleno de presencias. La señorita Julia. Tío Vanya. Ahí está Cordelia. Y más allá Ofelia…¡Clitemnestra!. Cada representación un nacimiento. Cada telón una defunción».

La narración fílmica de esta obra está hecha para que por un lado podamos entrar en ella, como una historia en la que poder colarse como si fuera teatro, y por otro lado no como teatro sino como vida en la que nos introducimos. Entramos en los

[11] Isaac (Woody Allen) en *Manhattan*, 1979.

[12] En *Alice* (1990) sucede algo similar con la madre de ella, que se comporta de un modo muy teatral y de hecho prácticamente se comporta como si estuviera actuando. También se comporta así la madre de Lane (Farrow) en *September*.

ensayos, que la cámara nos muestra desde el patio de butacas, entre bastidores o desde la mirada del director. Luego, además de en la obra, también entramos en la vida de los personajes, como sus vidas también entran en la obra. Al final de la película, por ejemplo, al confirmarse el éxito del estreno en Broadway, una de las críticas teatrales recoge como un gran acierto dramático de la obra haber introducido en el tercer acto el sonido de unos disparos, que en realidad no pertenecían a la representación, sino a una persecución real de gangsters entre bastidores.

La escena final de esta película tiene también mucho de homenaje al teatro. Tras el estreno, el joven autor decide ir a recuperar a su novia y desde en medio una calle grita al balcón del amante de ésta, en lo que se va construyendo en una clásica escena 'de balcón'. La cámara lo rueda todo en un plano secuencia desde una hipotética cuarta pared, moviéndose sólo el objetivo de abajo a arriba buscando al personaje que habla: desde la ventana donde está ella, al chico en medio de la calle, al edificio de enfrente (donde una vecina interviene haciendo de contrapunto cómico en la conversación), hasta que ella baja y acaba el plano en el abrazo de ambos en medio de la calle, que tiene también cierta apariencia irreal de decorado.

Broadway Danny Rose (1984) es otra película de Allen centrada en el mundo del espectáculo a partir de un típico agente de artistas de dudosa valía, Danny Rose. «Broadway Danny Rose estaba basada en la auténtica tradición, la auténtica historia, […] había un centro para el mundo del espectáculo […] donde iba a desayunar toda la gente del teatro de Nueva York después de la última función». (Björkman 1995: 230). Se mezcla el mundillo de la mafia con el del espactáculo, tal vez un primer esbozo de lo que diez años más tarde veríamos en *Bullets Over Broadway*. Además, el personaje principal no es del todo original, pues en su obra teatral *The floating light bulb* [*La bombilla que flota*, 1981] hay un representante teatral, Jerry, que cuenta con una peculiar clientela como la de Danny.

En una película como *Manhatan Mistery Murder [Misterioso asesinato en Manhatan*, 1993], aunque en principio no sería imprescindible para el desarrollo del argumento, los protagonistas hablan sobre la relación de la vida con el arte, van al teatro, tienen un amigo dramaturgo, y varias escenas son rodadas en un teatro (el casting por ejemplo). Pero de esta película, la escena más vinculada al teatro es la escena al final, la persecución entre las bambalinas del viejo teatro donde ahora hay un cine en el que se está proyectando *La Dama de Shangay*. Cuando Larry (Allen) logra salvar a Carol (Dianne Keaton), afirma «Nunca jamás diré que la vida no imita al arte».

Otra escena, ya clásica en el cine de Woody Allen, que transcurre en un teatro como escenario simbólico la encontramos en *Another Woman* [*Otra Mujer*, 1988]. Toda la película oscila entre realidad y metáfora, mientras Marion (Gena Rowlands) busca conocerse a sí misma al cumplir los cincuenta. Las revelaciones que le ayudaran a ello son a través de la ensoñación que la transporta a un teatro, donde verá reflejada su propia realidad sin los filtros que despeja el inconsciente. No hay técnicamente ninguna marca visual que lo identifique como irrealidad, porque el mosaico de miedos es más auténtico que nunca para ella. La parte de su sueño que se desarrolla en el teatro neoyorkino (la otra es en el diván del psicoanalista) muestra sobre las tablas episodios de su vida que ya olvidó o que no supo vivir, como sucediera en *Annie Hall* en la escena de la separación que luego escribe Alvy. Aquí es Marion quien ve sobre el escenario retales de su vida, más claramente que mientras los vivió.

Desde una butaca el espectador de Allen está abocado a reflexionar, y es en una butaca a menudo también donde los personajes llegan a conocerse a si mismos. Uno de los personajes más célebres de Allen, el Mickey de *Hannah and her sisters* [*Hannah y sus hermanas,* 1986], lo ilustra desde la butaca de un viejo cine. Con los Hermanos

Marx haciendo las veces de calavera, nos brinda un monólogo del más clásico estilo, lleno de dudas sobre si ser o no ser, pensando en suicidarse rodeado de público que ríe:

> …Y empecé a reflexionar: "¿Cómo es posible que pienses en matarte?. Vamos, ¿no te parece estúpido?. Fíjate en todos esos ahí en la pantalla. Vamos, tienen mucha gracia, y si lo peor es verdad qué importa. Y si no existe Dios y sólo vives una vez, qué importa.[…] Y…bueno…, después de todo, ¿quién sabe?. Quiero decir, quizá exista algo. Nadie lo sabe con certeza. Ya sé, ya sé que la palabra 'quizás' es una percha muy débil para colgar de ella tu vida entera, pero es lo mejor que tenemos"… Y entonces me puse cómodo en la butaca, y empecé a divertirme de veras».

Woody Allen a partir del teatro coloca un microscopio sobre la condición humana, por eso encaja tan bien como metáfora de la vida en todos esos ejemplos. Así, el teatro consigue magníficos resultados para explorar las luchas internas y los grandes temas humanos. Nada mejor para encarnar su visión y versión de la realidad en la ficción, donde incorporarse él mismo en cada fragmento de su obra.

El teatro, microcosmos del macrocosmos por excelencia, complementa el cine de Woody Allen para transmitirnos ese universo suyo, que afortunadamente, sigue en expansión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BJÖRKMAN, Stig, 1995, *Woody por Allen*. Madrid, Plot Ediciones S. A.

CANO, Pedro. L., 1999 [2002], *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa.

FRODON, Jean Michel, 2002, *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona, Paidós.

GUARINOS, Virginia, 1996, *Teatro y Cine*. Sevilla, Padilla Libros.

SÁNCHEZ NORIEGA, Jose Luis, 2000, *De la Literatura al Cine. Teoría y Análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.

SEGER, Linda, 1993, *El Arte de la Adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid, Rialp.

TALENS, Jenaro, 1995, «Práctica artística y producción significante», en AA.VV, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra.

Espacio dramático y espacio fílmico: la adaptación de *Breve Encuentro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945)

SUSANA PÉREZ PICO
Universidad de Vigo

«British films have got themselves into their present position on what audiences call their reality. *What they really mean is that the best British films have integrity, a very different thing. If one were to put real life on the screen, it would be really dull. Films are not real. They are dramatised reality»* (David Lean[1]).

El estudio del espacio en el teatro suele abordarse desde una perspectiva comparatista, que contrapone el género dramático al novelesco. De hecho, no es extraño encontrar las características definitorias del espacio dramático yuxtapuestas a aquéllas que definen el espacio en la novela:

> El lector de la novela debe acumular en su imaginación las informaciones y sugerencias para formar el cuadro completo que el texto describe por partes y en forma sucesiva; el espectador de un drama recibe de un modo simultáneo los signos no-lingüísticos (acústicos y visuales) que están en el escenario, y no tiene, por tanto, una labor de "composición", sino de "observación" (Bobes Naves 1988: 49-50).

Este tipo de definiciones subraya la naturaleza *cognitiva* del espacio literario[2] frente a la tangibilidad o *virtualidad* de los elementos espaciales en el teatro. El carácter audiovisual del medio cinematográfico acerca sus recursos sémicos a aquellos del teatro y, por tanto, podría parecer que la construcción del espacio se realiza de forma similar en ambos lenguajes. En efecto, tanto el cine como el teatro disponen de un conjunto de códigos de significación que actúan simultáneamente en el discurso, frente a la unicodicidad de la narrativa verbal. Disponiendo tan sólo del código verbal, lineal y sucesivo, la novela crea irremediablemente un espacio fragmentado, elíptico, indeterminado, que no existe más que en las palabras, es decir, en la imaginación del lector. El cine y el teatro disponen de sistemas sémicos como la iluminación, el decorado, la mímica y proxémica de los actores, y crean, por tanto, un espacio analógico (o más bien icónico, en el teatro) que está presente mientras la acción se desarrolla frente al espectador.

Sin embargo, es tan sencillo establecer estas semejanzas como apuntar las divergencias que separan definitivamente los dos modos de construcción espacial en ambas artes. Siguiendo a Anne Ubersfeld, el espacio en el teatro es «en gran medida un *no-dicho del texto*, una zona particularmente poblada de vacíos». Es decir, «lo que constituye propiamente la gran carencia del texto teatral» (1989: 109), el espacio, será la parte esencial de la representación teatral. Esta condición paradójica, que ofrece al director de escena tan amplia capacidad creativa, no se da en el lenguaje cinematográfico, ya que el guión por sí mismo no constituye una obra fílmica. De hecho, es imposible concebir el séptimo arte sin la noción de espacio, que constituye su

[1] Lean (1946: 31).
[2] Utilizo el adjetivo *literario* en este momento para referirme a todos aquellos géneros que sólo cuentan con el soporte verbal como medio de significación –novela, narrativa corta, poesía, etc. Este apelativo no pretende excluir la capacidad literaria del género dramático, sino más bien subrayar los otros medios sémicos de los que dispone en la representación.

medio de transmisión elemental (se trata, al fin y al cabo, de un lenguaje de origen fotográfico). El espacio escénico se construye mediante la información que proporcionan las didascalias y el diálogo de los personajes, mientras que el espacio en el cine es el soporte esencial de la imagen fílmica. El *status* del espacio está, por tanto, ligado a la naturaleza de cada lenguaje. Así, el espacio teatral es un lugar por construir, mientras que el espacio cinematográfico viene dado en la narración audiovisual[3].

Por otro lado, no es conveniente olvidar que el espacio dramático es, por definición, limitado y circunscrito, mientras que el espacio en el cine disfruta de posibilidades infinitas, cuyas únicas limitaciones las constituye la imaginación y los recursos del equipo técnico. El dramaturgo no puede obviar las limitaciones arquitectónicas y escenográficas con las que se encontrará el director de escena al llevar a cabo la representación[4]. Ha de adecuarse a unas medidas, a unas posibilidades técnicas, a una comunicación sala-escenario. Por tanto, los cambios espaciales y temporales en las obras dramáticas no pueden ser tan atrevidos como en la novela o el cine. Bobes Naves define esta limitación con las siguientes palabras: «el escenario constituye el límite y la ocasión final del texto dramático» (1994: 249). De hecho, los límites físicos del escenario teatral no pueden conseguir la continuidad dramática de la que hace gala el lenguaje fílmico. El dramaturgo ha de unir a unos personajes determinados en un determinado momento y en un espacio común. Este hecho, invariablemente, crea una fuerte tensión entre la imaginación del creador y las exigencias de la teatralidad. Sin embargo, esta *concentración espacio-temporal*, elemento esencial en el lenguaje dramático, es, al mismo tiempo, una de sus mayores fuentes de riqueza artística. El espacio, complejo sistema de signos, se convierte en el teatro en un potente instrumento semiótico de inusitada fuerza dramática, emocional y simbólica.

Por último, sería un grave error obviar la diferencia esencial que separa al cine del teatro, a saber: la irremediable mediación de un agente mediador en el primero (el tan discutido *meganarrador*[5]), y la poderosa inmediatez del discurso en el último. En el estudio del espacio también la condición narrativa del cine influye notablemente. El dramaturgo ofrece unos hechos en un tiempo paralelo al de la recepción y, por razones escénicas, lo hace de un modo global: «El autor del texto dramático compone un cuadro que se ofrecerá acabado en su conjunto a los espectadores y transfiere a éstos la posibilidad de establecer un orden en la captación de las partes» (Bobes Naves, 1988: 51). El cine puede ofrecer una visión global o fragmentada, puede comentar las imágenes o no hacerlo, pero en cualquier caso no puede evitar la mediación de la figura narrativa. La visión panorámica, obligada para el teatro, es tan sólo una opción para el lenguaje cinematográfico. La visión selectiva, focalizada y fragmentada propia de la novela constituye la otra opción, y es, de hecho, la más utilizada en cine. La combinación de ambas proporciona al séptimo arte un dominio extraordinario sobre los modos de creación y recepción del espacio. Incluso el posible contraste entre la visión

[3] Esta afirmación podría parecer superflua y, sin embargo, me parece de extrema importancia en el tema que nos ocupa. El texto teatral no está completo sin la representación. La articulación texto-representación es esencial para llegar a un análisis completo de la obra teatral, pero la representación a menudo no está disponible para el investigador –como en este caso, ya que la obra analizada disfrutó de una buena acogida durante el año de su estreno, 1935, y, posteriormente, tras la adaptación cinematográfica, cayó en el olvido.

[4] Puede darse el caso, por supuesto, de que el dramaturgo no contemple la representación como una posibilidad real y, por tanto, no tenga estas limitaciones en cuenta. Sin embargo, si la representación sí llega a producirse, habrá que *traducir* el texto a un lenguaje posible en la escena –como ejemplo al que se recurre con frecuencia, aludimos a las obras de Valle-Inclán.

[5] Cfr. André Gaudreault (1988).

global y la focalizada se convierte en un signo en sí mismo[6]. La capacidad semántica de la focalización, por otro lado inexistente en el teatro[7], sitúa al espacio fílmico en una posición privilegiada respecto al espacio teatral.

Para estudiar los modos de construcción del espacio fílmico nos interesa, efectivamente, el concepto de *focalización*, pero en su acepción diegética[8]. Un acto de focalización interna es el realizado por un personaje dentro de la historia, mientras que un acto de focalización externa[9] es el realizado por el *meganarrador* –instancia narrativa superior a los personajes-narradores. Mediante estos dos tipos de focalización, la construcción del espacio en el film resulta cargada por significados añadidos desde el primer fotograma. La sintaxis del montaje fragmenta el espacio del discurso y marca cada tipo de plano con connotaciones narrativas, psíquicas, e incluso simbólicas. Este mismo papel se ve cumplido en el teatro por el *espacio lúdico*, que es el creado por los gestos y movimientos de los actores: «Los acercamientos y alejamientos [de los actores] crean y cambian las distancias en unos espacios físicos que generalmente son icónicos y paralelos de las distancias psíquicas en las relaciones personales» (Bobes Naves 1994: 251). Sin embargo, no creo que la fuerza semántica de un primerísimo plano pueda compararse con ningún gesto, por muy elocuente que éste sea. La esencia del teatro radica en la palabra[10] y, por tanto, es en el discurso dialogado donde hemos de buscar la cima creativa de la obra dramática.

En este estudio, mediante un caso concreto de adaptación, pretendo acercarme a los diversos modos de tratamiento espacial de los que hacen uso ambos lenguajes y analizar las consecuencias narrativas y dramáticas de estas diferencias para la diégesis.

El actor, dramaturgo y director de cine Noël Coward había escrito en 1935 un conjunto de piezas titulado *Tonight at 8.30*, un ciclo de nueve obras de un acto cada una que se combinaban en grupos de tres. Este conjunto pretendía combatir el tedio que Coward encontraba en representar la misma obra una y otra vez durante meses. De aquel conjunto de piezas cortas *Still Life* fue la única que encontró el camino hacia la gran pantalla[11]. Él mismo escribe el guión, con la colaboración del director David Lean, el fotógrafo Ronald Neame y el productor Anthony Havelock-Allan (antiguos colaboradores, o quizá deberíamos decir co-creadores, de su *opera prima*, *In Which We Serve*, 1942, y fundadores de Cineguild[12]). El primer paso de los adaptadores fue la habitual apertura espacial que las obras dramáticas suelen sufrir al ser traducidas al lenguaje cinematográfico:

> In keeping with Lean's considerable drive to enlarge outwardly and escape the studio (that "dark hole" as he calls it), the film now spread beyond the railroad station tea room, which contained

[6] Piénsese en el contraste entre los grandes paisajes desérticos y los umbrales de las puertas en los *westerns* de la filmografía de John Ford.

[7] No niego que con determinados juegos de luz –un sistema de signos no-lingüístico– el director de escena puede dirigir la atención del público hacia un lugar concreto del escenario. Sin embargo, esta práctica no forma parte del texto teatral ni influye en su condición inmediata y global.

[8] Por tanto no tendré aquí en cuenta la tipología de Gerárd Genette, que hace referencia a la capacidad cognitiva de los narradores y personajes.

[9] Conceptos utilizados por Mieke Bal (1985).

[10] Excluyo de esta afirmación los espectáculos de mimo.

[11] No obstante, no fue la única obra de Coward llevada al cine. La prolífica producción del dramaturgo originó numerosas adaptaciones cinematográficas, como *The Vortex* (Alfred Hitchcock, 1927), *Private Lives* (Sidney Franklin, 1931), *Bitter Sweet* (W. S. Van Dyke, 1940), *This happy breed* (David Lean, 1942), *Blithe Spirit* (David Lean, 1943), etc.

[12] Cfr. la biografía de Lean de Alain Silver y James Ursini (1974), especialmente los capítulos dedicados a este período: pp. 9-52.

> almost all the action of the original, to the city streets, a train platform, woods, park gardens, and a picturesque countryside. (Silver y Ursini, 1974: 40)

En *Still Life*[13], el espacio dramático y el espacio escenográfico[14] coinciden casi en todo momento. Silver y Ursini se equivocan cuando aseguran que *la mayor parte* de la acción se sitúa en la cantina («Refreshment Room») de la estación de tren porque este habitáculo es, durante las cinco escenas de la obra, el *único* espacio representado. Como espacios latentes tienen una presencia muy marcada los andenes y los trenes, los primeros por su contigüidad espacial con la puerta de la cantina, y los segundas por el sonido de la campana que anuncia las llegadas y las salidas, y el ruido sordo de las máquinas. Por otro lado, los espacios narrados –espacios no representados, que conocemos de forma imaginaria por las palabras de los personajes– constituyen la necesaria apertura espacial de la diégesis. Los que llaman la atención inmediatamente en este tipo de análisis son aquellos que más tarde se verán representados en la adaptación fílmica, como la casa familiar de Laura (las cortinas del salón, su marido Fred, los niños, su calle), la clínica de Alec, los encuentros en la ciudad (almuerzo, cine, cafetería), la excursión en coche por el campo, etc.

Como apunta Anne Ubersfeld:

> Toda sintaxis narrativa puede ser entendida como la apropiación o expropiación de un determinado espacio por el personaje o los personajes principales [...]. En cierto sentido, la estructura de la casi totalidad de los relatos dramáticos se pueden leer como un conflicto de espacios o como la conquista o el abandono de un determinado espacio. (1989: 124)

En la obra que nos ocupa se trata del abandono del espacio conyugal –nunca representado en la obra, y por tanto, un espacio extra-escénico– y la conquista del espacio efímero de la estación de tren. La cantina de la estación adquiere significado en oposición a la estabilidad del hogar, lo establecido como respetable. Por ello, en este caso, quizá debido a que el dramaturgo ha decidido situar la totalidad de la acción en la estación, son los espacios narrados que pertenecen a la vida conyugal y cotidiana de los protagonistas los que cobran una relevancia simbólica. El espacio representado es el icono de una cantina, en sí misma un lugar de paso, situada, además, en una estación de tren, que añade todas las connotaciones de *tránsito*, *inestabilidad* y *fugacidad* asociadas a ella. A lo largo de toda la obra, los personajes protagonistas se sitúan en este espacio ilícito[15] y fugaz, un espacio que saben que no les pertenece, y finalmente lo abandonan por el espacio extra-escénico –Alec cogiendo el tren a casa y Laura sentándose, derrotada, junto a Dolly Messiter, epítome de la mujer casada y convencional.

---

[13] Podría ser útil introducir en este momento una sinopsis del argumento de ambas obras, para facilitar la lectura del estudio en caso de que no se haya visto ninguna. El argumento, en realidad, es casi idéntico. La heroína, Laura Jesson, es una respetable mujer casada, madre de dos niños, que conoce a un médico también casado en su visita semanal a la ciudad. Mientras espera por el tren para ir a casa se le mete un trozo de carbonilla en el ojo, y el doctor, Alec Harvey, le ayuda a quitárselo. Después de un encuentro casual en la ciudad empiezan a quedar cada jueves y mantienen una relación casi-adúltera (en la obra dramática durante casi un año, en el film durante unas semanas). Finalmente la presión de sus propios códigos morales no les permiten –especialmente a ella– seguir con la situación y Alec acepta un puesto de trabajo en Johannesburgo para poder poner fin a su relación.

[14] Para el análisis del espacio en el teatro seguiré la terminología de la semióloga Bobes Naves (1994: 241-268). El espacio dramático es aquél «creado por la fábula, es decir, la espacialización de las situaciones y estructuras dramáticas» (250), mientras que el espacio escenográfico está constituido por la decoración en el escenario, y viene determinado por las acotaciones escénicas.

[15] El espacio viene subrayado como *ilícito* desde un primer momento, mediante la caracterización grotesca de la otra pareja de personajes. El dramaturgo subraya este aspecto de la cantina, convirtiéndola en el escenario de los escarceos amorosos de la encargada del local (Myrtle Bagot) y el inspector de la estación (Albert Godby), dos personajes opuestos a la *respetable* pareja protagonista de clase media.

Las connotaciones morales que el espectador atribuye al espacio escénico son fundamentales, ya que se trata de

> el lugar de conjunción de lo simbólico y de lo imaginario, del simbolismo común a todos y de lo imaginario propio de cada uno. En ningún lugar se manifiesta tanto el trabajo del espectador como aquí, en el espacio, espacio necesariamente reconstruido que será poblado por los fantasmas de cada cual. (Ubersfeld, 1989: 127)

En este caso el espectador reconstruye una historia sobre la estirada moral británica. Encuentra en este espacio a «two sublimely improbable people, married, settled, middle-aged, [who] find themselves embarrassingly involved in a great romantic passion that they can do nothing about» (Taylor 1947: 11). En consecuencia, la única respuesta aceptable, es decir, *decente*, es que abandonen el espacio inestable y fugaz, y que vuelvan al espacio constreñido de la domesticidad y la fidelidad. Es muy significativo, por tanto, que se trate precisamente de una estación ferroviaria donde los protagonistas encuentran la libertad emocional necesaria para escapar de «the repressive conventions society has arrayed against them –the artificial sense of propriety, the duty to class and family, and the resultant sexual guilt» (Silver y Ursini, 1974: 41).

El guión del film, por su parte, extiende el espacio al ampliar el discurso al contexto familiar de Laura y sus encuentros con Alec en la ciudad. Esta apertura espacial se debe también a una necesaria ampliación temporal, ya que *Still Life* tan sólo consta de un acto, con una duración aproximada de cuarenta minutos. El guión también introduce una remodelación diegética, que consiste en un *flashback* de la protagonista que encuadra el discurso en un tiempo –el *después* de la historia que cuenta la obra dramática– y un espacio –el ámbito doméstico al que Laura decide finalmente regresar– diferentes a aquellos que se mostraban en la obra original. De este modo, la centralidad en la obra dramática de la cantina de la estación, no sólo como único espacio dramático y escenográfico sino como símbolo de la inestabilidad y frugalidad de la relación de los protagonistas, desaparece. En el film la fuerza simbólica del espacio vendrá de la mano de procedimientos narrativos, y en muchos casos exclusivamente fílmicos.

Dentro de la línea comparativa entre teatro y novela que abría este trabajo, Bobes Naves afirma que «el escenario y todos sus artilugios no pueden, por ejemplo, escenificar el recuerdo desde el presente, simultaneando dos escenografías, cosa que hace con toda facilidad, mediante la construcción imaginaria, la novela» (1994: 250). Pues bien, no sólo la novela tiene esta capacidad. El cine también disfruta de ella, y aún más, no ha de acudir a la imaginación del espectador, sino que puede simultanear dos escenografías en el espacio analógico propio de sus medios de significación. Aprovechando los recursos específicos del lenguaje cinematográfico, esto es precisamente lo que hacen los adaptadores de *Still Life*. En dos ocasiones se mezclan las dos escenografías, la del presente, desde el que Laura hace de narradora para sí misma, y la del pasado de la historia que cuenta. Cuando Laura empieza su *flashback* en la secuencia III[16], la escena que está contemplando sentada en su sillón de espaldas a la cámara –su marido Fred haciendo un crucigrama en el salón de su casa– se convierte en el escenario de su historia, mientras que ella permanece donde estaba, sentada en la esquina inferior derecha del plano. En este momento los dos espacios se representan en un mismo plano, que los aúna en la memoria y la realidad espacial de Laura. La cantina

[16] Utilizo en este trabajo la división en secuencias de la versión del 2001 en DVD de Carlton (The Rank Collection): I. Quite a stranger, aren't you?, II. A happily married woman, III. A piece of grit, IV. An ordinary GP, V. Flames of Passion, VI. Can I see you again?, VII. Bobby's accident, VIII. Fallen in love, IX. Silly dreams, X. You're only middle-aged once, XI. Stephen Lynn's flat, XII. The beginning of the end, XIII. Our very last together y XIV. You've been a long way away.

cobra así una presencia escenográfica añadida, que parece equipararla a la iconocidad de la cantina original. Durante el transcurso de la historia de Laura la peculiar duplicidad del espacio se vuelve a repetir en el momento de unión más íntima de los protagonistas, tras el beso en los túneles. El tono dramático viene acentuado por la aparición en escena del marido de Laura y ella misma en el sillón donde la habíamos dejado. De este modo, la narración viene a recordarnos que Laura no puede, en última instancia, sustraerse a su espacio doméstico, la realidad que su propia moral y los códigos sociales de clase le imponen.

El poder narrativo de Laura transforma la representación inmediata del espacio en varias ocasiones. El ejemplo más llamativo se da en la secuencia IX (Silly dreams), en la que Laura proyecta sus fantasías con Alec sobre la ventana del tren. En un instante, los contornos familiares del paisaje rural inglés en penumbra se convierten en un espacio imaginario en el que Laura realiza sus fantasías. La sombra de su cara permanece reflejada en el fondo, e incluso las vías del tren que van pasando, pero según las fantasías van avanzando ambos recordatorios del espacio real llegan a desaparecer: es el caso de la fantasía en Venecia, en el concierto y en el desierto.

Otro ejemplo de lo que podríamos llamar *espacialización interna* se da en la muy alabada escena del intento de suicidio (secuencia XIII). Mientras Dolly Messiter habla incesantemente de nimiedades domésticas la voz en *off* de Laura nos conduce a sus pensamientos y, al mismo tiempo, la iluminación nos remite a un espacio íntimo: el primerísimo plano de su rostro se acentúa con una aparente atenuación de la iluminación circundante. En dos ocasiones vemos cómo el espacio físico que la rodea se diluye en negro, siguiendo la evolución de sus pensamientos y emociones, que cada vez son más desesperadas. El momento de ruptura llega con la inclinación casi oblicua del plano cuando Laura sale corriendo hacia la vía, y hacia el tren («the express» o «boat train»). La construcción espacial de esta escena se basa en usos extremos de la luz y el sonido. El tren ruge al pasar, y aunque el espectador no puede verlo, siente la fuerza de la desesperación de Laura gracias al rítmico tatuaje de luz que las ventanas dibujan en su cara.

Sin embargo, el tipo de focalización que se utiliza en la mayoría de los encuadres es externo, y en realidad se encuentran pocos ejemplos de planos visualmente subjetivos[17]. Para marcar a Laura como fuente narrativa el meganarrador recurre a las posibilidades semióticas de la construcción del espacio, pero sin dejar de utilizar un discurso transparente, propio del estilo clásico al que pertenece el film. Nuevamente es en la secuencia IX donde encontramos un ejemplo del papel que cumple la organización del espacio en la disposición narrativa del discurso. Se trata de la escena en la que Laura, sentada frente al espejo de su tocador, miente por primera a su marido. La cámara está situada detrás de ella, y por tanto lo que muestra es el reflejo de su cara y parte de la habitación. Mientras Fred se pasea por el cuarto, y entra y sale del encuadre reflejado en el espejo, la cámara se mantiene en su posición inicial, negándose a abandonar el rostro de Laura, y cada una de las emociones que se muestran en él. En consecuencia esta limitación espacial resulta ser, en realidad, de índole narrativa.

Además de esta función narrativa, el espacio discursivo adquiere otras funciones, esta vez subjetivas y emocionales. Son, por tanto, habituales las metáforas espaciales que reflejan la angustia y el sentimiento de culpa de Laura. El ejemplo más obvio es el tipo de encuadre elegido para mostrar el *War Memorial*. Estos planos están recogidos desde un profundo picado que empequeñece la figura de Laura junto al enorme

[17] Dolly Messiter provoca uno de los ejemplos de inequívoca focalización subjetiva. Antes del *flashback*, que explicará al espectador el porqué de las reacciones de Laura, un primerísimo plano de los labios de Dolly delata el agitado estado emocional de la protagonista.

monumento. La estatua, en primer plano a la izquierda del encuadre, parece estar apuntándola con su bayoneta. Todo el peso de la culpa y la angustia que Laura lleva sobre los hombros se materializa en una amenaza real, tangible, tan oscura como el monumento, y tan fría como la calle mojada[18].

La carga emocional y dramática de la historia se crea en el nivel fotográfico, que ha creado una atmósfera, que se respira en la mayor parte de los espacios, pintada de humo y niebla, sombras y lluvia. Algún que otro crítico ha caracterizado el estilo del fotógrafo como «moody [...] chiaroscuro» (Taylor 1974: 12). Este estilo visual, unido a la recurrente melodía del Segundo Concierto de Piano de Rachmaninov, proporciona a cada rincón de la estación, a cada andén, a cada túnel, una dimensión trágica que eleva a categoría universal «the most ordinary place in the world» (*Brief Encounter*, secuencia II), palabras con las que la propia Laura describe el escenario de esta clásica historia de renuncia.

Por último, me ha parecido interesante pararme en un elemento del decorado que podría parecer meramente funcional en una estación ferroviaria: el tren. Este elemento cobra una interesante relevancia simbólica que se va construyendo a lo largo del discurso fílmico. Los dos tipos de trenes parecen simbolizar las dos posibilidades que se abren ante los amantes: la domesticidad del día a día con su pareja, reflejada en la fiabilidad de los trenes regionales, lentos, seguros, predecibles; y en contraposición, los trenes *express* que atraviesan sin detenerse la pequeña estación, veloces, intrépidos, pasión arrolladora e incontrolada sin destino conocido. Esta peculiar relación entre los trenes y las opciones vitales de los protagonistas llega a su máxima identificación en la escena de su primer beso. Quizá el momento más íntimo y pasional de todo el film, viene secundado por la potencia del rugido del *express*. La niebla y las sombras, los ladrillos y el cemento, los carteles, los periódicos con los que juega el viento... todos los elementos de este espacio marcan el momento como ilícito. Incluso la cámara se aparta, con un corte de plano y los deja en un plano general, abrazados en un punto al fondo en el que convergen todas las líneas del encuadre.

Este análisis no pretende en ningún momento ser exhaustivo. Al fin y al cabo el estudio del espacio resulta harto complejo y difícil de abarcar[19] en ambas formas de expresión. Tan sólo espero haber demostrado las funciones narrativas y simbólicas que cumple el espacio en la construcción de la diégesis, tanto en el lenguaje teatral como el cinematográfico.

---

[18] Este encuadre cobra especial relevancia si atendemos al momento histórico de producción del film. Se trata de 1945, y la guerra está constantemente presente, pese a que el tiempo diegético sea anterior. El monumento es un recordatorio para la sociedad de que los sacrificios de la población y, especialmente, las vidas perdidas, han de ser recompensadas con una vuelta a la normalidad, con un muy consciente esfuerzo para volver a ocupar los roles previos a la guerra. Un modo sutil de recordar a la mujer que se olvidase de la independencia emocional, social y económica que el trabajo en las fábricas y el campo le había proporcionado. Y, sobre todo, un llamamiento para que se retomase la vida conyugal que se había aparcado cinco años antes. La decisión final de Laura parece estar motivada tanto por este clima moral como por el desenlace de la obra original. La visión de Raymond Durgnat respecto de las relaciones emocionales en el cine británico añade un toque irónico a este planteamiento: «Marriage tends to be seen as a transcendent loyalty rather than as an expression of the erotic –the later tending to appear as, at best, a luckily irresistible bait, sometimes, a danger, and, more often, an aspiration which makes men heartbroken and women ridiculous» (1970: 177).

[19] El teatro muestra un obstáculo añadido en la diversidad de sus representaciones, cada una de las cuales depende del trabajo del escenógrafo (espacio escenográfico) y de los actores (espacio lúdico). El lenguaje cinematográfico, por su parte, depende de la dimensión espacial para existir y, por tanto, la función del decorado puede resultar difícil de dilucidar (¿meramente funcional o esencialmente simbólico?).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, 1997, *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela.

BAL, Mieke, 1985[1977], *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.

BARR, Charles (ed.), 1986, *All our yesterdays. 90 years of British Cinema*. Londres, BFI.

BOBES NAVES, Mª Carmen, 1988, *Estudios de semiología teatral*. Valladolid, Aceña.

_____ et al., 1994, *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus.

COWARD, Noël, 1979, *Plays. Three*. Londres, Methuen.

DURGNAT, Raymond, 1970, *A mirror for England. British movies from austerity to affluence*. Londres, Faber and Faber.

GAUDREAULT, André, 1988, *Du littéraire au filmique. Systéme du récit*. París, Méridiens Klincksieck.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, 1990, «El espacio y el tiempo teatrales: Propuesta de acercamiento semiótico». *Tropelías* 1, pp. 135-149.

HURT, James (ed.), 1974, *Focus on film and theatre*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall.

LANDY, Marcia, 1991, *British genres: Cinema and Society, 1930-1960*. Princeton, P.U.P.

LEAN, David, 1945, *Brief Encounter*. Londres, Pinewood Films.

_____, 1946, «*Brief Encounter*». *Penguin Film Review* 4, pp. 27-35.

MANVELL, Roger, 1979, *Theatre and film. A comparative study of the two forms of dramatic art*. New Jersey/Londres, Associated University Presses.

RHODE, Eric, 1976, *A history of cinema. From its origins to 1970*. Londres, Allen Lane.

SILVER, Alain y James Ursini, 1974, *David Lean and his films*. Londres, Leslie Frewin.

TAYLOR, John Russell (ed.), 1974, *Masterworks of the British Cinema*. Londres, Lorrimer Publishing.

UBERSFELD, Anne, 1989, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

Maximilian Goldman y el reino de la luz

FÉLIX MONGUILOT BENZAL
Universidad de Murcia

Maximilian Goldmann es posible que en un principio no venga a significar nada más que un nombre entre otros muchos. Suele ocurrir. Y también ocurre que este nominativo tan sólo sea un resquicio de un pasado que fue sustituido por otro en algún momento de su vida. Pues si nos desvelan que bajo ese nombre se esconde este de Max Reinhardt, enseguida, le individualizaremos de entre esos 'otros muchos' pues nunca, mejor dicho, se debe situar a Reinhardt detrás de otros muchos nombres que no eran el de su persona, pero que reconoceríamos inmediatamente en el ámbito del cine si pensamos en un Fritz Lang, un Murnau, en Leni Riefenstahl (por cierto, este año centenaria y aún viva) y, más generalmente en todo el cine alemán del periodo de la República de Weimar (1919-1933)[1]. Su importancia dentro de las corrientes filmográficas de aquella época ha sido puesta de manifiesto por autores como Kracauer[2] o Lotte H. Eisner[3] , pudiendo llegar a decir que no se podría hablar del mejor periodo del cine alemán (no sólo por el amplio imaginario que de él se desprende sino también por lo depurado de su técnica) y su fase más expresionista sin mencionar a Reinhardt. Pero si en realidad, debemos de situar a Reinhardt detrás de la pantalla, después de saber quien es Goldmann, ¿Quién es ahora Reinhardt?.

Maximilian Goldmann nació en Baden (Austria, 1873), tomando el nombre de Max Reinhardt, a partir de 1890. Propietario de grandes teatros en Berlín (Deutsche Theater), Viena (Theater in der Josefstadt), o París, además de creador del Festival de Salzburgo (1919) y fundador de grandes escuelas de interpretación y puesta en escena como el Reinhardt-Seminar de Viena (1929) o la que funda en Nueva York, tras emigrar a Estados Unidos, al mismo tiempo que director de teatro, pudo ser actor y productor, lo que le permitió desarrollar su genio y su convicción de artista, digamos que , en su totalidad, pasando por todas las piezas para crear una gran obra de arte, con un especial interés por reformar el teatro de la época hacia una vía más intelectual y cosmopolita.

Su carrera a nivel artístico la inicia como actor, relacionándose pronto con Otto Brahms, que por aquel entonces tenía una compañía de teatro bastante importante, y bajo cuya tutoría estudiará a partir de 1894. Gran número de sus representaciones fueron obras de Ibsen, conocido por sus oscuros dramas, dirigiendo además trabajos de Moliere, Schiller, Mann, Goethe o Wilder entre otros.

Se ha dicho que fue la figura que más influenció el movimiento del expresionismo dentro del cine, no sólo con la puesta en escena de sus representaciones, sino además encargándose del tirocinio de un considerable número de actores que empezaron sus carreras en el teatro, y que más tarde irían a parar al mundo del celuloide. Actores que antes que intérpretes de la pantalla, lo habían sido ya de su compañía, muchos de ellos dando el salto hasta la dirección. Así pues, hijos de

[1] A pesar de ser esta la cronología indicada para este periodo, debemos tener en cuenta los años 1913-33 como el marco estipulado para el cine expresionista alemán.
[2] Kracauer, Siegfried. De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán. Paidós, Barcelona, 1995.
[3] Eisner, Lotte H.La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Cátedra, Madrid, 1988.

Reinhardt serían Felix Bressart (*Shop Around the Corner* (Lubitsch,1939) , *Ninotchka* (Lubitsch, 1939), etc, Paul Henreid (*Casablanca (Curtiz, 1942), Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942) etc…), Emil Jannings (*Der Blaue Engel/El Angel Azul* (Stenberg, 1930), etc…) , Conrad Veidt (*Das Kabinett des Dr. Caligari/ El gabinete del Dr. Caligari (Wiene, 1919), Das Wachsfiguren Kabinett/El museo de las figuras de cera* (Leni, 1924), etc…), Ernst Lubitsch, Paul Wegener, Paul Leni, Werner Krauss, William Dieterle y algunos de los anteriormente mencionados, que se sintieron influenciados directamente por él. Con la llegada de Hitler al poder, contando con el precedente de ser de ascendencia judía y ante la expropiación de sus teatros por parte del estado, decidió unirse a la oleada migratoria de los grandes artistas, literatos y cineastas alemanes que abandonaron el país, con destino USA, en vista de lo que se avecinaba.

En 1935, un año después de su llegada a Norteamérica, codirigirá junto a su antiguo alumno William Dieterle *A Midsummer Night's Dream/Sueño de una noche de verano*[4], quedando como su única intervención dentro del ámbito cinematográfico en los Estados Unidos[5], pero como una de sus muchas adaptaciones de la obra de Shakespeare (*Romeo and Juliet, Merchant of Venice, Twelfth Night, Comedy of Errors...)*. A partir de entonces, y tras obtener en 1940 la nacionalidad americana, se dedicará a la escuela de arte dramático que fundará en Nueva York, siendo su última producción *Sons And Soldiers* de Irwin Shawn's en 1943 para el New York Morosco Theatre. Poco tiempo después, morirá a la edad de 70 años.

Las teorías de Reinhardt calaron hondo y tuvieron una fuerte repercusión dentro de un contexto favorable a la creación de nuevos estilos y abierto a nuevas ideas como las de Gordon Craig, Strinberg, Zola o Wagner, en el seno del ámbito del Arte. Y va a ser precisamente a través de este último de quien extraiga los elementos necesarios para ver cumplidos sus presupuestos. Fueron de gran influencia para él sus escritos acerca del drama musical, trasponiendo a la representación escénica la búsqueda de la perfección en la mezcla de las diferentes artes como la danza, la poesía, o la música, todas ellas primordiales para el hombre, en una especie de quimérica utopía de un ' Arte Total '.

Reinhardt, en la creación de su propio estilo, tendió hacia la progresiva anti-desnaturalización del drama que negaba la representación realista, en aras a una mayor atención por lo visual, lo escénico y lo musical, todo ello reunido en una complicada puesta en escena. Y esto ha llevado a decir que un elemento clave en su trabajo, vino del Expresionismo artístico. Todo estilo conlleva una estilización del género, de la obra, y eso pasa tanto en cine como en literatura, y es esa estilización la que precisamente impide el realismo en la representación. Unido a esto, y como factor importante, el eclecticismo, en la búsqueda de la obra perfecta. Precisamente es en este sentido donde la participación del público juega un papel fundamental, pues es el único que puede decir si acepta o no, ese nuevo modelo de 'mise en scene' que se le ofrece. De otro modo, no podrían explicarse el gran éxito conseguido por obras *como Das Kabinett des Dr. Caligari/ El gabinete del Dr. Caligari* (R.Wiene, 1920) o *Nosferatu* (Murnau, 1922), consideradas aún hoy como obras maestras de la historia del cine.

Centrándonos ya en ejemplos concretos, destacable de su puesta en escena es el uso y manejo de las multitudes, además del empleo de la luz. La luz jugó siempre un papel importante en sus figuraciones, la luz como reflejo del alma y evocadora de unas

[4] Es relevante el hecho de que Reinhardt ya hubiera llevado al teatro *A Midsummer Night's Dream* con anterioridad en Inglaterra para después trasladarse a los EEUU.

[5] Otras de sus incursiones en el cine, pero dentro del periodo alemán y según la internet movie data base serían: *Die Insel der Seligen/La isla de los bienaventurados* (1913) *Eine Venezianische Nacht/La noche veneciana* (1914) y *Richard III* (1919).

tensiones dramáticas. Todo esto acentuado a partir de 1914-1918, cuando la gran guerra estaba tocando a su fin, y la economía de medios hizo que optara por deshacerse de las grandes arquitecturas de sus escenarios, ocupando su puesto la luz, que fue reveladora como factor clave para la creación de ambientes y estancias, que variaban su disposición con el claroscuro. Ante esto cabe hacer dos aclaraciones, y es que el 'claroscuro' no fue una creación única de Reinhardt, pues este uso mediatizado de las luces y las sombras ya estaba presente en el cine danés que con anterioridad había penetrado en el país, junto a sus cineastas[6]. Lo cierto es que el estilo considerado expresionista, patente en la mayoría de las artes desde 1910, pensemos en pintura por ejemplo, no había aún mostrado una manifestación clara en el ámbito cinematográfico. Aunque como bien se refiere Lotte Eisner, Reinhardt, «profundamente impresionista, prescindía mucho de las experiencias de los expresionistas», pues el maestro ya contaba con un basto y depurado dominio del uso de la luz. Se ha hablado de una Alemania atraída por las tinieblas, lo lóbrego, por la penumbra[7], y serán varios los literatos que muestren dentro de ese espíritu alemán una seducción próxima a las sombras, como Hoffman[8], Jean Paul en *Titán* (1802) o el Nietzsche de *Zaratusthra* La distinción entre estos y Reinhardt está en que, a diferencia de los primeros, el segundo parte de la luz para dar vida a su mundo, valiéndose de la oscuridad únicamente como contraste. De todos modos podemos hallar algunos puntos en común, pues no debemos olvidar que se considera a *Der Bettler/El Mendigo* del escritor Reinhardt Sorge (1912), la primera obra expresionista en sí, donde el papel del claroscuro y su importancia están puestos de manifiesto en su páginas y que además, fue llevada al teatro en 1917 por mediación de Reinhardt, lo que demuestra una determinada inclinación por este tipo de lenguaje.

La preocupación por el elemento lumínico, se sitúa dentro de un interés por la recreación de una atmósfera o 'stimmung'[9] y el decorado. Atmósfera que envuelve el cine alemán de este periodo y que desde muy temprano se encuentra ya en películas *como Der Student von Prag/El estudiante de Praga*(1913) y *Der Golem/El Golem*(1920) de Paul Wegener, prolongándose durante el periodo a través de diversos ejemplos como *Das Weib der Pharao/La mujer del faraón* (1922) de Lubitsch, *Homunculus* (1916) de Otto Rippert o las películas *Der Müde Tod/Las tres luces*(1921) y *Metrópolis* (1926) de Lang, además de las obras de Murnau (*Nosferatu*, 1922), impregnadas de todo ello con trazos que este último supo asimilar en los 6 años que estudió y trabajó bajo las órdenes de Reinhardt en su teatro de París. El éxito de sus obras fue notable y su modo de realización alcanzó gran fama, desarrollándose y evolucionando a través de los diversos directores, que se valieron de él para llevar a cabo sus obras o partiendo de él para crear su estilo propio. Paul Wegener, lejos de imitar su puesta en escena, la convirtió, adaptando sus iluminaciones teatrales al medio cinematográfico. No en balde, Kracauer considera un presagio del verdadero cine alemán del expresionismo los films de este antiguo actor de la compañía. En *Der Golem/El Golem* conseguirá recrear una atmósfera turbadora entre lo mágico y lo inquietante, recurriendo a gran parte de los recursos de iluminación de Reinhardt, todo

---

[6] Ante esto la Nordisk Film Compagni, fundada en 1906 por Ole Olsen y con los años 1910-1914 como su época dorada, tuvo mucho que ver como gran distribuidora y exportadora de estas películas al resto de Europa, y en particular a Alemania.

[7] Ese 'romanticismo negro' se opondría tajantemente a una ilustración ansiosa por extinguir la obscuridad empleando la luz de la razón como único instrumento para llevar a cabo este fin.

[8] E.T.A. Hoffman fue uno de los autores que más se interesó por lo misterioso, oculto y lo nocturno. De entre sus obras más conocidas estaría el relato *Sandmann/El arenero,* perteneciente a los *Nocturnos*, en la que estas características vienen acentuadas por el entorno.

[9] «atmósfera sugiriendo las vibraciones del alma y que flota tanto en torno a los objetos como a las personas›› (EISNER. *La pantalla demoniaca.* Cátedra, Madrid, 1988).

ello combinado con una luz «a lo Rembrandt». De entre esos recursos, podemos, además del efecto escultórico de esta para esculpir los rostros, destacar la representación de las estrellas sobre un fondo de terciopelo para evocar una bóveda celeste, que junto a las antorchas y las linternas resaltarían en la noche. *Der Schatz/El tesoro* (1923), una obra de Pabst, contiene un tratamiento de la luz muy cuidado, pero para esta iluminación particular, debemos remitirnos mas bien a *Der Golem* que a las representaciones de Reinhardt.

Pero, será sin duda el cineasta Fritz Lang el que mejor demuestre la influencia y asimilación de la puesta en escena de su teatro. A este control de lo lumínico y lo oscuro, añadirá además, y como gran exponente de la cultura germánica, otros elementos como las arquitecturas góticas, dentro de un espíritu acorde al romanticismo alemán y a la época de las grandes construcciones en altura, que acentuaban ese paso de la luz por los arcos apuntados y bóvedas ojivales, materializado todo ello en obras como *Der Mude Tod/Las tres luces* donde Lang empleará la luz para crear espacio, del mismo modo que ya lo hizo Reinhardt. Su manipulación de los personajes también fue de gran repercusión para la pantalla alemana. Efectos como el dejar aislado al personaje principal y crear unos rasgos que dirijan hacia él la mirada del espectador y con ello al centro principal de atención de la obra, son suyos, destacando el cuerpo como figura en sí, como elemento estático decorativo que en el caso femenino podían evocar el estilo gótico en rememoración de los primitivos alemanes, y que se plasman en claros ejemplos de actrices cinematográficas del periodo en el que nos estamos centrando. Ese tratamiento escultural del individuo, despojado de voluntades o sentimientos autónomos, estaría reproducido en los personajes que tocan el cuerno en *Die Nibelungen/Los Nibelungos* (Lang, 1924) o en aquel cortejo que acompaña a Crimilda en el sepulcro de Sigfrido, dentro del mismo film.

Pero quizás lo más interesante sea, en este sentido, el uso de las masas, que Reinhardt para su teatro concebía como elementos compactos, sólidos y organizados que creaban al moverse una escenografía precisa que se va a transmitir en films como *Madame Dubarry* (1919), *Sumurun* (1920) o *Ana Bolena* (1920) de Lubitsch con referencias a representaciones anteriores del director en sus escenarios tipo Edipo Rey, Danton o Sumurun, siendo esta última la que más estigmatizó a Lubitsch, interpretando en ella el papel de jorobado. Lubitsch recurre a la masa como una unidad activa en potencia y con la propiedad de extenderse por grandes espacios. En las escenas de muchedumbre de sus películas, suele ocurrir que con la dispersión de la concurrencia, deja a la vista y como elemento central, un único cuerpo que permanece solo y que se convierte entonces en el protagonista absoluto de la imagen. Es esto pues, a lo que nos referíamos antes. Pero estos rasgos de la práctica teatral, son también evidentes en *Metrópolis* de Fritz Lang, en la entrada de los trabajadores en la fábrica o cuando estos, en procesión, se dirigen hacia el industrial o, en el caso de *Die Nibelungen/Los Nibelungos*, también de Lang, en el momento en que los guerreros se reúnen y ordenan a modo de grandes bloques geométricos, y que como señala Eisner, son parecidos a los que Leni Riefenstahl recreará en *Triumph des Willens/El Triunfo de la Voluntad* (1935) , en las tomas de los desfiles del partido nazi alemán dentro del congreso celebrado en Nüremberg en 1934. Riefenstahl, incluso mucho después de la posible influencia directa de Reinhardt, recuperará su estilo en *Olympia (1938)* a través de los cineastas que imitaban su modo de hacer teatro. Escenas de oscuridad desde las que se desprende la luz de las antorchas, y también esa multitud de la que venimos hablando, que acumulada en torno al Fuhrer, retoma formas ya vistas y marcadas, que en el caso del desfile inaugural, y como excusa, hablan de una clara preferencia por las composiciones de este tipo. Todo esto, cabría situarlo en clara contradicción a un modo de representar

realista, que relacionaríamos con las películas del cine soviético de aquellos años, donde Eisenstein o Pudovkin tenderían a un tratamiento de la muchedumbre más independiente y desbocado, de igual modo que las empleadas por el también director teatral alemán Piscator[10]. Por último, decir que fue creación de Max Reinhardt el impulsar un teatro dirigido a una serie reducida de espectadores, trescientos como máximo, que llegaría a ser denominado kammerspiele (teatro de cámara). Creando un ambiente vinculado en todo momento a una mayor intimidad de la obra y del sentido de la representación, se consigue un teatro mucho más próximo al receptor que el convencional. De aquí partiría el kammerspielfilm, con *Scherben/Raile*s (1921) de Lupu Pick como punto de inicio, con un limitado número de personajes pero dotados de gran carga psicológica, impregnando esta tendencia teatral a diversos films de la época como *Hintertreppe/Escalera de servicio* (1921) de Leopold Jessner.

Es por todo lo dicho, que Max Reinhardt debe ser considerado como elemento clave para la vinculación del teatro con el cine alemán del primer tercio del XX, repercutiendo sus presupuestos no sólo en el teatro de la época, sino también en el cine anterior al ascenso al poder de Hitler. Será a partir de este prólogo cuando, se irá desarrollando con autonomía propia uno de los capítulos más importantes de la historia del cine, valiéndose ya de nuevos nombres como Lang, Wegener o Murnau.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIETERLE, William, 1973, «Max Reinhardt in Hollywood», *Max Reinhardt 1873-1973: A Centennial*. Binghamton, NY, Max Reinhardt Archive.

DOERFLER, Goswin, 1974, «Max Reinhardt and the Cinema.» *Focus on Film* 17.

EISNER, Lotte H., 1988, *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid, Cátedra.

FÜHRICH-LEISLER, Edda, Gisela Prossnitz, 1976, *Max Reinhardt in Amerika*. Salzburg, Otto Müller.

HARRIS, Edward,1976, «Max Reinhardt.» *Exilliteratur seit 1933: Band 1: Kalifornien*. John Spalek and Joseph Strelka (eds.), Deutsche Bern, Francke, pp. 789-800.

Internet movie database (on-line), <http://us.imdb.com> .

JAHNKE, Eckart, 1973, «Max Reinhardt und der Film.», *Prisma, Kino- und Fernsehalmanach* 4, pp. 255-265.

KRACAUER, Siegfried. 1995, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.

VV.AA., 1991, *Historia de la literatura alemana.* Madrid, Cátedra.

VV.AA., 1973, *Max Reinhardt 1873-1973: A Centennial*. Binghamton, NY, Max Reinhardt Archive.

[10] Al igual que Reinhardt, Erwin Piscator concibió su teatro con un fin renovador, empleando para ello técnicas revolucionarias en sus representaciones como la proyección de imágenes o escenarios móviles aunque, a diferencia suya, destinado a un teatro de fines revolucionarios y de propaganda. A lo largo de su vida regentó el Central Theater (1923), el Piscatorbühne (1927) o el Berliner Volksbühne (1942), formando parte de su compañía actores como Tolstoi o Gorki que apoyaban la causa de este «teatro de obreros revolucionarios de Berlin y suburbios›› (*Historia de la Literatura Alemana*. Cátedra, 1991). Sus teorías tendrán especial relevancia, sobre todo a partir de 1919, fecha en la que su su modo de hacer 'teatro constructivista' pasará a ocupar progresivamente el lugar en el que en un principio se situó el de Reinhardt. Gran parte de sus ideas quedaron por escrito en obras como *Das Politische Theater* (1929-1964).

Cabrera Infante y sus comentarios de obras teatrales llevadas al cine

ERNESTO J. GIL LÓPEZ
Universidad de La Laguna

Corría el año 1981 y, tras finalizar una memoria de Licenciatura sobre *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, se nos planteaba la compleja situación de elegir tema y autor para una futura Tesis Doctoral, cuando se nos anunció que el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante acudiría, en fechas próximas, a visitar la isla de Tenerife. El motivo era el encargo de impartir la conferencia inaugural de un ciclo que se proponía analizar las relaciones entre el archipiélago canario y el continente americano.

En efecto, el 13 de octubre de 1981, Guillermo Cabrera Infante inauguraba las *IV Jornadas de Estudios Canarias-América* con una disertación que llevaba un título singular : «Del gofio al Golfo»[1], y aficionado como es este escritor a los juegos de palabras, planteaba allí, con sumo ingenio, su particular teoría sobre las relaciones que se habían establecido entre los habitantes de las islas Canarias, de las que, según él, había salido, junto con la emigración, el gofio, ese alimento que se realiza con harina de trigo, maíz o garbanzos tostados y molidos, que ha tenido y sigue teniendo una importancia decisiva en la alimentación de los habitantes del Archipiélago y que, tal como confesaba en esa charla, posee, también, un atractivo muy especial para Cabrera Infante y su esposa, como se deduce de sus propias palabras:

> Miriam Gómez a mi lado ama el gofio tanto que tiene ojos color de gofio tierno, galvanizante. Ella ha crecido con gofio, yo me malogré por el gofio, los dos padecemos el vicio del gofio, adictos al gofio, el gofio hace nuestra mutua sangre más espesa que el plasma. Somos gofiómanos.[2]

Pues bien, según él, este producto sirvió como excusa (en realidad fue más bien la base de su nutrición) para que tantos canarios se desplazaran, en ya olvidados tiempos de penuria, hasta el Caribe, concretamente hasta Cuba, a esas islas bañadas por la corriente del Golfo. Y desde allí, no sólo regresó a Canarias su abuelo, en una ocasión muy especial, sino que también, ahora, es decir en ese octubre de 1981, igualmente regresaba él a Tenerife desde ese Golfo (en realidad venía desde Londres), para hablarnos sobre el gofio. [3]

Como consecuencia de esta visita, y del conocimiento del escritor y de su esposa, y de la lectura atenta de sus obras y de sus críticas, verían la luz, primero nuestra Tesis Doctoral sobre este autor y sus obras y, más tarde, el libro *Guillermo Cabrera Infante, La Habana, el lenguaje y la cinematografía.*[4] Fue precisamente gracias a esta disertación que tuvimos la oportunidad de enterarnos de algo que hasta esa fecha desconocíamos, y aquí se desvela ese misterio que apuntábamos hace un momento, cuando decíamos que su abuelo acudió a Canarias "en una ocasión muy especial".

---

[1] CABRERA INFANTE, Guillermo, «Del gofio al Golfo». *Jornadas de Estudios Canarias-América (III; IV, V y VI)*, 1984. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. pp. 131-143.
[2] *Ibid.* p. 134.
[3] Vid. *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife), 14 de octubre 1981, p. 3.
[4] GIL LÓPEZ, Ernesto, *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*, 1991. Aula de Cultura de Tenerife. Cabildo Insular de Tenerife.

Resulta que, como supimos todos entonces, Cabrera Infante es hijo y nieto de tinerfeños. Según explicó, su abuelo, Francisco Cabrera, que era oriundo de la isla de Tenerife, trabajaba en el hierro, y, cuando se dio cuenta de lo mal que estaba la situación económica de las Islas a finales del siglo XIX, emigró a Cuba. Allí se casó y vivía, al parecer, felizmente. Pero, al quedar su mujer embarazada, sufrió un profundo ataque de nostalgia y se empeñó en que su último hijo naciera en el mismo sitio del que él procedía, así es que hizo embarcar a su sufrida esposa en un barco llamado *"La Pinta"*, de evidentes connotaciones colombinas, y que hacía el trayecto entre Gibara, en Cuba, que era donde ellos vivían, hasta Canarias. Y, en efecto, su padre, que también se llamaba, como él, Guillermo, nació en Tenerife, en 1902. Tras permanecer en la isla tres años, en 1905 regresaron de nuevo a Cuba, donde la familia quedaría seriamente dañada por una tragedia incomprensible: en una discusión familiar, Francisco Cabrera decidió un nuevo viaje, esta vez mucho más largo y decisivo: un viaje al otro mundo: víctima de un ataque de ira desmesurada, dio muerte a su esposa de un disparo y a continuación, en uno de esos gestos que con tanta frecuencia se repiten en la actualidad, se suicidó después. Fue un desenlace que, a no ser porque pertenece a la realidad más cruda, encajaría perfectamente en una de esas películas de cine negro a las que tan aficionado es el escritor.

Tendrían que transcurrir bastantes años hasta que el 22 de abril de 1929 viniera al mundo en Gibara, en la parte oriental de Cuba, Guillermo Cabrera Infante. No sabemos si con un pan debajo del brazo, pero seguro que con una entrada de cine en la mano, pues, como se irá viendo, el cine ha constituido desde siempre para él «un verdadero alimento» [5]

Prueba fehaciente de esto que se acaba de apuntar es que en esas memorias, confeccionadas por el propio escritor, y a las que puso como título «Orígenes» y subtituladas -como en las películas- «Cronología a la manera de Laurence Sterne»[6], señala Cabrera Infante como un acontecimiento trascendental en su vida el hecho de que su madre lo llevara al cine, a los 29 días de nacido, para ver *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Y desde entonces, como declaraba en una entrevista a Orlando Ricaurte, el cine ha sido esencial en su vida, hasta el punto de poder leer un argumento en el cine antes de poder leer un libro. [7]

Vendrían, después, tiempos de compromiso político por parte de sus padres y de problemas laborales derivados de su militancia, que propiciaron un traslado desde la Gibara natal hasta La Habana vital y allí, en esos momentos de estrecheces económicas, una pregunta decisiva y trascendente, reiterada, por parte de su madre, que, dados sus medios se veía en la necesidad de darle a escoger a sus hijos, a Guillermo y a Sabá (que con el tiempo acabaría dirigiemdo una polémica película, *Pasado Meridiano,* o *P.M.*) entre "cine o sardina", es decir, entre el alimento material para el cuerpo, o el espiritual, para el alma, para el disfrute, para el regocijo. Ni qué decir tiene que la respuesta a tan retórica pregunta para los que entonces eran dos niños era siempre la misma: cine, siempre cine, indudablemente. Y la constancia de cuán importante fue para ellos esta pregunta y esta elección la tenemos en que, rindiendo homenaje a su madre, a su pregunta, a aquellos momentos duros, pero felices, gracias al cine, uno de los últimos

[5] Vid. "Borrador" (al cuidado de Fernando Senante), en *Diario de Avisos*, 25 de octubre 1981.
[6] Vid. "Orígenes", en *G. Cabrera Infante*, 1974. Espiral/figuras. Ed. Fundamentos. Madrid., p.4
[7] RICAURTE, Orlando: «Conversaciones con Guillermo Cabrera Infante», en *Quimera,* nº 96 (1990), pp. 22-29.

libros publicados por este autor, lleva por título, precisamente, *Cine o sardina*[8], recopilación de comentarios acerca del ámbito cinematográfico.[9]

Los primeros años de la familia Cabrera Infante en La Habana, desde su llegada el 25 de julio de 1941, fueron, sin lugar a dudas, tiempos de penurias, es verdad, pero también una época de vivencias prodigiosas, como se puede apreciar en esas memorias *quasi* literarias que encontramos en *La Habana para un infante difunto.*[10] Ciertamente pródigas en anécdotas resultaron sus estancias en dos casas de vecinos, esas mismas que en Cuba recibían el nombre de *cuarterías,* como alusión a los cuartos conseguidos al dividir en pequeños habitáculos las espaciosas habitaciones de las grandes casas solariegas, unos cuartos en los que se alojaban familias enteras, como cuenta el escritor, hacinados unos con otros, compartiendo la cocina y los baños, y también experiencias vitales. De esos primeros momentos en la capital, recuerda Cabrera Infante en este libro a un personaje singular, a lo que allí, en Cuba, llamaban un "guagüero", esto es, a un conductor de guaguas (nombre con el que en Cuba y en Canarias se denomina al autobús). A este guagüero, llamado Eloy Santos (al que unía con los padres del narrador una buena amistad y camaradería, por ser cofundador con ellos del Partido Comunista clandestino) al que el escritor y su hermano Sabá iban a agradecer siempre que les hiciera el regalo de llevarlos a ambos al cine, pero a un cine que, a diferencia de aquel que los chicos conocían en el pueblo, era de sesión continua, y así nos explicaba el narrador este descubrimiento:

> Eloy Santos (...) nos llevó a mi hermano y a mí al cine y fue una inauguración: fui al cine de día, asistí al acto maravilloso de pasar del sol vertical de la tarde, cegador, a entrar en el teatro cegado para todo lo que no fuera la pantalla, el horizonte luminoso, mi mirada volando como polilla a la fuente fascinante de luz. Vimos un programa doble, esa es otra novedad: en el pueblo siempre exhibían una sola película. Pero hubo una revelación que fue un misterio. En un momento la película se repetía, obsesiva, y Eloy Santos murmuró: "aquí llegamos", y se levantó como si fuera el fin de la tanda. No entendíamos ni mi hermano ni yo. "Es una función continua", explicó Eloy Santos. "Hay que irse". "¿Por qué? Preguntó mi hermano casi fresco. "Porque la película se repite". "¿Y eso qué tiene de malo?", quiso saber mi hermano. "Son las reglas del juego", dijo Eloy Santos[11].

Así pues, aparte de otros muchos aspectos de carácter diverso, entre los que destacan los de carácter erótico y sociológico, hubo en aquellos días muchos descubrimientos, como éste de las sesiones continuas de cine, que conocimos algunos y que ya parece que prácticamente no existen. Y abundando en este ámbito, cabe mencionar una serie de estrategias de las que se valía el protagonista para entrar en los cines sin pagar, y de las que habla con delectación en este libro, al igual que todas esas cosas que, por salirse de lo normal, podemos considerar extraordinarias y que sucedían en los numerosos cines habaneros que conoció el escritor y a los que dedica un extenso capítulo de esa obra, titulado «Amor trompero» [12]

Hay que esperar algunos años, para reencontrar de nuevo a este niño convertido ya en adulto y casado, trabajando como secretario del director de una de las revistas más importantes de aquella época en Cuba y su entorno, *Bohemia,* que dirigía un republicano español exiliado, Antonio Ortega, que desempeñó para Cabrera Infante una

---

[8] CABRERA INFANTE, Guillermo, *Cine o sardina*, 1997. Alfaguara. Madrid.

[9] Véase sobre el mismo nuestra comunicación «Guillermo Cabrera Infante: *Cine o sardina.* O cómo convertir la crítica cinematográfica en arte». En *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas. Madrid, 1998.* Editorial Castalia. Madrid. 2000. 4 Vols. (Vol. IV).

[10] CABRERA INFANTE, Guillermo, *La Habana para un infante difunto*, 1979. Seix Barral. Barcelona.

[11] *Ibid.* p. 29.

[12] *Ibid.* pp. 203-206.

función semejante a la de un padre o tutor cultural. Fue precisamente en esa revista donde publicó su primer relato y donde saldría algo más tarde, en 1952, otro relato breve suyo, con el título de «Balada de plomo y yerro», y, tras la lectura de dicha narración, algún lector muy susceptible se sintió, al parecer, herido en su sensibilidad, hasta el punto de llegar a denunciar al autor de la misma. Un juez nada benévolo, lo condenaría por el delito de haber insertado en dicho relato *"English profanities"* a pagar una multa, a abandonar la Escuela de Periodismo, en la que estaba matriculado, y a no poder publicar durante bastante tiempo nada con su nombre.

En 1954, al comprar *Bohemia* la revista *Carteles,* que entonces era la segunda de Cuba, y nombrar director de la misma a Antonio Ortega, éste encargaría a Guillermo Cabrera Infante una sección fija de críticas cinematográficas para la revista, y, entonces, al no poder firmarlas éste con su nombre, optaría por un seudónimo que había utilizado ya previamente en un artículo en el que homenajeaba el XXV aniversario de la aparición de Mickey Mouse: G. Caín. Para construirlo, había echado mano de la inicial de su nombre y de las dos primeras letras de sus apellidos. Así pues, y bajo este nombre ficticio, comienza a publicar una serie de críticas semanales sobre cine, que años más tarde, tras una selección, publicaría en un libro especialísimo que tituló *Un oficio del siglo XX*[13].

Hay que advertir que este libro nació con un propósito muy particular, y es que, como dice el autor en «Orígenes», con él pretendía ofrecer «una pieza de ficción ligeramente subversiva».[14] Para ello, primero hizo una selección de entre todas sus críticas cinematográficas, luego a este conjunto de comentarios, le añadió un prólogo, un interludio y un epílogo en el que explicaba cómo había surgido la figura de G. Caín, cuál era, a su modo de ver, la mejor lista de películas, en general y por géneros, y, por último, y una vez que se habían modificado las condiciones que justificaron la aparición de ese personaje, el modo en que desapareció. Añadía al final un índice muy especial y adjuntaba una selección de fotos bajo el título «Réquiem por un alter ego».

A este libro seguiría, varios años después y asimismo, con ese mismo criterio de recopilación documental, *Arcadia todas las noches*[15], un librito en el que tenían cabida los textos de las conferencias que Cabrera Infante pronunció entre la primavera y el verano de 1962 en el Palacio de Bellas Artes de La Habana. En ellas aportaba el comentarista abundantes referencias, información y anécdotas sobre cinco directores de cine de los más famosos en aquellos momentos y cuyas películas eran proyectadas a continuación de sus charlas. Ahí hablaba de Orson Welles, de sus genialidades y de las sorpresas que daba a sus oyentes (recordaba la conmoción que produjo su versión radiofónica de *La guerra de los mundos*, basada en la novela de H.G. Wells) y sus singulares versiones de tantos y tantos clásicos, así como esa película magnífica, *Citizen Kane* (1940) [o *Ciudadano Kane,* si se toma el título traducido], que muchos, entre ellos el propio Cabrera Infante, han considerado y consideran la mejor película de la historia del cine. No menos interesantes eran sus opiniones sobre otros directores como Alfred Hitchcock, otro gran maestro, de cuya obra excepcional *Vértigo* o *Entre los muertos* (que ocuparía el quinto lugar en esa lista de las mejores películas de todos los tiempos), ofrecía un extenso comentario, analizando las conexiones de esta película singular con la leyenda de Tristán e Isolda y con la historia mitológica de Orfeo y Eurídice y su lucha contra la muerte. De Howard Hawks, tras aclarar que Hawks quiere decir halcón, destaca películas que supusieron un hito en su momento, como

[13] CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un oficio del siglo XX*, 1963. Ediciones R. La Habana. (y en Seix Barral. Barcelona, 1973).
[14] Vid. "Orígenes", año 1962.
[15] CABRERA INFANTE, Guillermo, *Arcadia todas las noches*, 1978. Seix Barral. Barcelona.

Caracortada (1932), *El sueño eterno* (1946), que fue traducida en Cuba como *Al borde del abismo,* y estaba basada en una novela de Raymond Chandler, o esa magnífica recreación de la vida en el antiguo Egipto que tituló *La tierra de los faraones* (1955), con guión de un genial maestro, William Faulkner, cuyo apellido asocia Cabrera Infante, siempre tan lúdico él, con el de Hawks, haciéndolos a ambos parientes de los halcones. Y está luego John Huston, el gran director, al que Cabrera Infante reprocha haber reducido el cine a la razón[16], pero eso no le impide subrayar el gran acierto que supuso su película *El halcón maltés* (1941), basada en una novela de Dashiell Hammett, que Cabrera valora como una obra maestra de la literatura y que constituyó la cabeza de un nuevo género, el de las películas policiales de serie negra[17]. Por último, del quinto director, Vincent Minnelli, destaca su faceta de "entretenedor", y su debilidad por introducir en sus películas unas fiestas sociales (Cabrera utiliza el término angloamericano *parties*) que el crítico cubano siempre condena porque niegan esa otra vida pagana que es la vida natural del campo, que Cabrera identifica con esa *Arcadia* ideal y soñada que es en la actualidad el cine.

Tras este libro, tendrían que pasar otros nueve años hasta que viera la luz una nueva recopilación de artículos de este mismo autor sobre el mundo del cine, y que esta vez llevaría por título aquella famosa pregunta que su madre les hacía a él y a su hermano cuando eran niños y era preciso elegir entre el alimento material y el alimento del espíritu: *Cine o sardina*. Ahí proporciona Cabrera Infante una amplia, minuciosa y peculiar información (que en algunos momentos roza el cotilleo) sobre un nutrido grupo de estrellas y personajes relacionados íntimamente con el mundo del cine, y sobre los que Cabrera Infante deja caer sus atinados comentarios, mordaces a veces, pero siempre certeros y bien respaldados por su conocimiento de este medio, que para él es la vida. Planteado como un libro en el que se acumulan, sin demasiado orden ni concierto, un abundante surtido de artículos periodísticos sobre el llamado Séptimo Arte, encontramos en él comentarios sobre directores plenamente contemporáneos, como Steven Spielberg, cuya taquillera película *Parque Jurásico,* no duda en emparentar con esa saga de monstruos a la que pertenece *King Kong*[18], o David Lynch, cuyas películas, *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*) o *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*) por su temática un tanto avanzada para algunas mentes ancladas en otros tiempos pretéritos, supusieron una auténtica provocación. Y no menos jugosos son sus comentarios sobre las películas de Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction,* en cuya concepción nada pacífica ni tranquilizadora, pudieron haber influido de alguna manera, deja caer sutilmente Cabrera Infante, sus vivencias como acomodador de un cine de porno "duro" o las de su etapa de dependiente en una tienda de venta y alquiler de vídeos.

Pero quizá sean sus comentarios acerca de las vidas privadas y los gustos y caprichos de muchos personajes del cine lo que aporte ese grano de pimienta que sazona pícaramente el contenido general de esta recopilación. Y antes de adentrarnos en concreto en los artículos críticos de Cabrera sobre el mundo del cine, no quisiéramos dejar de recordar que, además de todos estos libros que se ha mencionado, el escritor cubano posee, también, una faceta que lo asocia directamente con el mundo del llamado Séptimo Arte, y es su labor como guionista de cine. En efecto, tal como él confesaba en «Rompiendo la barrera del ruido»[19], su residencia en Londres está íntimamente ligada a la escritura de varios guiones en inglés para varias películas, que en algún caso no

[16] *Ibid.* p. 128.
[17] *Ibid.,* p.132,
[18] Vid. *Cine o sardina,* pp. 419-429. Vid. *Cabrera Infante* (ed. de Rosa María Pereda). Edaf. Madrid. 1979. Pp. 249-256.
[19] Vid. *Cabrera Infante* (ed. de Rosa María Pereda). Edaf. Madrid. 1979. Pp. 249-256.

llegaron a estrenarse; entre ellos cabe recordar los de *Wonderwall* (1967), *Vanishing Point* (1969) o *The Jam* (el atasco), basado en el cuento de Julio Cortázar titulado «La autopista del Sur». Y a esto hay que añadir, el encargo que le hizo Joseph Losey, en 1972, de que compusiera un guión para el cine a partir de la famosa novela de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán,* adaptación que, aparte de producirle un grave estado de postración psicológica, no llegó a plasmarse en el celuloide, porque John Huston estrenó antes su versión de esta novela, con gran éxito, por cierto.

Pues bien, dejando ya a un lado ese caudal de anécdotas y de menciones a una vida que se sale por todos lados de lo común, y a la que aún nos quedaría por añadir la presencia de este cinéfilo en varios certámenes cinematográficos como miembro de varios jurados, hora es ya de hablar de su papel como crítico de cine, y para ello vamos a concretar nuestro análisis especialmente en uno de sus libros: *Un oficio del siglo XX*. Cierto es que Cabrera Infante escribió muchas más críticas que las que hay recogidas en este volumen, pero hay más de un motivo para que nos centremos sólo en él. En primer lugar, porque se trata de un 'corpus' al que puede acceder sin excesiva dificultad cualquier persona interesada en dichos comentarios (y otro caso bien distinto sería si habláramos de todos los comentarios aparecidos en la revista cubana *Carteles,* cuyos ejemplares se encuentran hoy bastante difíciles de encontrar). Y, en segundo lugar, porque nos parece que la muestra recogida por Cabrera Infante en esta antología es por sí sola lo suficientemente representativa como para dar una idea muy aproximada del conjunto de los comentarios publicados en ese medio. Y, además, porque ni el tiempo ni el espacio permiten que nos extendamos mucho más en esta ocasión, así es que lo más apropiado será que ya nos adentremos en el análisis de *Un oficio del siglo XX*.

Y a este respecto no deja de resultar curiosa la valoración que hacía el propio Cabrera Infante de este libro, cuando, con motivo de la concesión del Premio Cervantes en 1997, decía que *Un oficio del siglo XX* es un libro que nadie comprendió, pero que era su favorito porque no es únicamente, como parece, una colección de críticas de cine. Es un pretexto para un juego en el que las críticas son el *corpus* del libro. Se trata de jugar con el autor y su *alter ego,* rivales y amigos a la vez que cuestionan mutuamente su existencia. Por supuesto que yo soy ambos, añadía el escritor cubano[20].

En efecto, *Un oficio del siglo XX* es mucho más que un libro de críticas de cine, porque, por la ingeniosidad de Cabrera Infante, resulta, además, una obra creativa, en la que existe un personaje, G. Caín, ese *alter ego* del autor, cuyo nacimiento como crítico se nos cuenta al principio de la obra, en unas hojas en color azul celeste, que llevan por título «Retrato del crítico cuando [era] Caín», y viene a continuación una serie de críticas, interrumpidas aproximadamente hacia la mitad del libro por una especie de 'intermedio', como los que partían antes las películas por medio, para que la gente consumiera en el bar del cine o se aliviara de sus necesidades más inexcusables, y que, por supuesto, nada tienen que ver son esas interrupciones que a veces sufrimos en la televisión, que a menudo destrozan las películas. Y este intermedio, en amarillo, y titulado humorística y alusivamente «Manuscrito encontrado en una botella... de leche», tenía cosas tan interesantes como una lista en la que Cabrera Infante daba la relación de las que entonces consideraba las doce mejores películas de la historia del cine hablado, a cuya cabeza se encontraba la famosa cinta de Orson Welles, *El ciudadano*, o *Ciudadano Kane*. A ella añadía los nombres de otras películas que consideraba exponentes notables de diversos géneros, tales como el cine del oeste (*Río Bravo*), el de violencia (*Soy un fugitivo*), de la comedia musical (*Sinfonía de París*), de la comedia (*Luces de la ciudad*) y terminaba con un expresivo final en color rosa, como el que

[20] Vid. *El Mundo,* 10 diciembre 1997. P. 53.

tanto agrada al gran público que haya en las películas, titulado «Réquiem por un alter ego», donde se justifica la desaparición de este crítico que era y no era Cabrera Infante. A esto se añade un índice que no indica y que confunde bastante, pero que divierte, al menos al autor, y una serie de fotos del escritor, en diversas poses y disfraces, que atestiguan, no sólo su sentido del humor, sino su afición histriónica y sus dotes interpretativas.

Pero centrándonos ya en las críticas, podemos decir que *Un oficio del siglo XX* alberga críticas de 130 películas, distribuidas en dos bloques: un primer bloque, que corresponde a las que vieron la luz en la revista *Carteles* entre el 24 de agosto de 1954 y el 17 de julio de 1960, y que son la mayoría, puesto que se refieren a 110 películas; y un segundo bloque, de 20 películas, que fueron publicadas en otro rotativo, *Revolución,* del que fue director Cabrera Infante y que, como su nombre indica, tenía una línea claramente revolucionaria y próxima al castrismo, y que comprende comentarios fechados entre el 18 de marzo de 1959 y el 21 de junio de 1960.

Llama, ante todo, la atención la diversidad de temas de estas películas y los géneros que tratan, de manera que hay aquí muchas basadas en textos novelísticos, algunas en obras teatrales, otras tienen temática negra o policíaca, hay reportajes, documentales, biografías y hay casos en los que la crítica no trasluce siquiera cuál es su tema principal, porque Cabrera Infante es sumamente transparente en cuanto a sus gustos, y así despacha alguna crítica de película que no le gusta en una línea y media (como es el caso de *Adán y Eva*[21]), mientras que, cuando se trata de comunicar sus impresiones sobre una película de su gusto, no limita sus comentarios y proporciona hasta cuatro o cinco páginas de texto (tal es el caso de *De entre los muertos o Vértigo,* conocida película de Alfred Hitchcock que califica de 'obra maestra' y a la que dedica ocho páginas[22]; o en el caso de *Los 400 golpes,* de François Truffaut, a la que dedica un comentario de cinco páginas, y poco después añade un segundo comentario con dos más [23]).

Como decimos, la mayoría de esas película están basadas en novelas, y entre ellas hay exponentes tan representativos como las versiones de *Anna Karenina,* de Tolstoi por Clarence Brown, *Al Este del Edén,* basada en una novela de John Steinbeck, por Elia Kazan, *Nazarín,* que ofrece la particular interpretación que hizo Luis Buñuel de la novela de Pérez Galdós del mismo nombre, o la (mala) versión que sobre *El viejo y el mar* de Hemingway hizo John Stuges, aparte de otras muchas novelas menos conocidas, como las de *Lo que el viento se llevó,* de Margareth Mitchell, *Diario de un cura rural,* de Georges Bernanos, los relatos de Chesterton sobre el padre Brown, las aventuras de Arsenio Lupin en *La aguja hueca,* de Maurice Leblanc y muchas otras.

Y en lo que respecta al teatro, vemos que de este conjunto de 130 críticas, sólo 15 tratan sobre obras teatrales: 4 acerca de obras de Shakespeare (*Romeo y Julieta, Otelo, Ricardo III* y *El sueño de una noche de verano*); 2 sobre películas basadas en textos de Tennessee Williams (*Baby Doll, De repente, en el verano*) 1 sobre un texto de Arthur Miller, *Las brujas de Salem;* otra sobre el famoso mito de don Juan, según la versión de Zorrilla, en *El irresistible;* y las restantes corresponden a obras y autores menos conocidos, como Arthur Laurents, cuya novela *The time of the cuckoo* sirvió de referencia a David Lean para su película *Locuras de verano; The big knife,* una obra de Clifford Odets serviría a Robert Aldrich como base para su película *Intimidad de una estrella,* en la que reflejaría el espectacular, pero difícil y sórdido mundo de Hollywood, que conoció bien por su propia experiencia; o las dos versiones cinematográficas sobre

[21] *Un oficio del siglo XX,* p. 137.
[22] *Ibid.* pp. 364-372.
[23] *Ibid.* pp. 447-452 y 457-459.

la famosa heredera de los Romanoff, *Anastasia,* una americana y otra alemana, de las cuales una sigue el texto de la obra teatral de Marcelle Maurette. Hay, también, una película, *El general del diablo,* dirigida por Helmut Kautner, basada en una obra teatral, compuesta a partir de un hecho biográfico, vivido por su autor, el dramaturgo judío Carl Zuckmayer, en el contexto de la Alemania nazi; por otra parte, en su comentario sobre *Té y simpatía* (1956), película que se basa en un texto teatral de Robert Anderson, cuyo guión para el cine escribió él mismo, destacaba Cabrera Infante la habilidad con que Vincent Minnelli había acertado a exponer el tema de la homosexualidad en una versión expurgada del original, de manera que nadaba como pez en el agua en esas aguas entonces turbulentas, y en un panorama tan conservador como era el de la sociedad estadounidense de aquellos momentos, sin mojarse en absoluto. Y, precisamente en relación con este mismo tema, el de la homosexualidad, hay que hablar de la versión que hizo Joseph Mankiewicz a partir de un texto de Tennessee Williams, *De repente, en el verano.* Juega Cabrera Infante con una peculiar interpretación de esta película al plantearla como una muestra de la lucha de clases, en la que la clase explotadora estaría representada por el protagonista de la obra y de la película, Sebastián Venable[24], y su madre. Este personaje es un joven rico, con aficiones poéticas, que posee un jardín tropical en su casa, en el que destaca la presencia de una planta carnívora, que, al modo de ver del crítico cubano, es una alegoría de cómo las clases pudientes 'se comen' a los obreros. Privilegiado económicamente como para permitirse realizar un crucero por países exóticos, alcanzará la muerte en uno de los enclaves en los que recala, a manos de unos niños hambrientos, a los que pretende acallar con unos billetes que nada les sirven para saciar su hambre. Con buen tino, destaca Cabrera, en cambio, el papel heroico del médico, un hombre que no se deja comprar por las tentadoras limosnas de la madre del fallecido, y que, en su labor científica humanitaria, al tiempo que vela por la hermana oligofrénica del fallecido, negándose a practicarle una operación que haría de ella un vegetal, descubre cuál es la auténtica verdad de la historia de Sebastián Venable. La otra película con texto de Williams que comenta Cabrera es *Baby Doll,* dirigida por Elia Kazan, en cuyo guión colaboró el propio Tennessee Williams, basándose en sus dos piezas teatrales *Veintisiete vagones de algodón* y *Una cena poco satisfactoria.* Se planteaba allí el tema del triángulo amoroso, formado en esta ocasión por una joven esposa, rubia y sensual, virgen aún, al parecer, esta *Baby Doll* que interpreta Carroll Baker, casada con un marido arruinado, violento y posesivo, pero que, según parece, no la posee, interpretado por Karl Malden, y a ellos hay que añadir la presencia, conmocionadora y emocionante, para la mujer, de un siciliano próspero, representado por el actor judío Eli Wallach, recién mudado a la vecindad, cuya desmotadora será quemada por el virtuoso marido, para recuperar la clientela perdida. Pero, cosas de la vida, no gana lo uno, es decir, la clientela perdida, y pierde lo otro, es decir, a su mujer, pues el astuto, sagaz y encantador italiano, se vengará del nuevo Nerón incendiario, llenando de su fuego personal el corazón de la afligida y desconsolada esposa, a la que él no tiene ningún problema en consolar, al contrario, como se dice, es un placer.

Otra película que consideramos interesante es la de *Las brujas de Salem,* basada en la obra *El crisol,* de Arthur Miller y dirigida por Raymond Rouleau, que refiere un suceso singular acaecido a fines del siglo XVII, en un minúsculo lugar, fundado por descendientes de los peregrinos del 'Mayflower' en un reducto, antiguo asiento indio, del cacicazgo de Massachussets. Allí, un pastor anglicano había encontrado a su hija y a su sobrina bailando desnudas en medio del bosque, al son de la música de un tambor que tocaba una esclava procedente de Barbados. Temiendo las iras del clérigo, a las

[24] *Ibid.* pp. 404-408.

muchachitas no se les ocurrió nada mejor que decir que estaban poseídas por el diablo y que todo era debido a los hechizos de unas vecinas, que, por otro lado eran unas respetables señoras. Pero, aquella explicación, oída por unos fanáticos como eran los habitantes de aquel reducto perdido, lejos de ser tomada como lo que era, una solemne sandez, tuvo como consecuencia una encarnizada persecución o 'caza de brujas', que se asemejaba sobremanera a las que en España había desarrollado el tribunal del Santo Oficio, más conocido popularmente como la Inquisición. Como resultado, 19 personas fueron ahorcadas y un anciano murió a consecuencia de las torturas que sufrió en una sala de suplicios construida expresamente para este fin. A propósito de esta cinta, recuerda Cabrera Infante en su comentario que Arthur Miller había estrenado su obra *The Crucible* (El crisol), en 1953, justamente en el momento en que estaban en pleno apogeo las investigaciones anticomunistas en el Senado norteamericano, promovidas por el senador MacCarthy y el Comité de Actividades Antinorteamericanas del Congreso de los Estados Unidos. Numerosos actores fueron perseguidos y separados de su trabajo y hubo también algunas muertes como resultado de estas pesquisas y procesos –se recuerda en el comentario que los esposos Rosenberg fueron electrocutados-. En medio de este trágico ambiente, como señala Cabrera Infante, la obra de Miller –que también tuvo que declarar cinco años más tarde ante el senado- quiso aportar un mensaje de humanismo y democracia y una fe ilimitada en la verdad. Y concluye el comentarista destacando el carácter catártico de la obra, porque *Las brujas de Salem* es una de esas películas de las que el espectador sale reflexionando y con la sensación de que el simple comentario de un fanático puede dar al traste con la libertad humana.

Y concluyendo ya, cerraremos esta panorámica con los comentarios de Cabrera Infante sobre obras teatrales de Shakespeare. El primero trata de la versión que de *Romeo y Julieta* hizo en 1954 el director italiano Roberto Castellani, un antiguo ingeniero, que entonces tenía 42 años, que trabajó durante dos años para realizar esta película, calificada por algunos de neorrealista. Destacaba el crítico la belleza y sensualidad de la actriz que interpretaba a Julieta, Susan Shentall, descubierta por el director en un café londinense y la apostura de Romeo, Laurence Harvey, un joven actor de origen lituano, así como la preocupación de Castellani por filmar su obra en los escenarios reales de la historia, de manera que su *Romeo y Julieta* viene a ser así una tragedia renacentista filmada en escenarios barrocos, casi una obra de arte, que hace que el crítico concluya que este "*Romeo y Julieta* no es Shakespeare, pero jamás Shakespeare ha sido traicionado por más bella causa"[25].

Otra de las grandes tragedias del dramaturgo inglés de las que se ocupa Cabrera Infante es *Otelo,* a propósito de un ciclo de cine soviético que se proyectó en La Habana en marzo de 1960. Y su comentario sobre esta versión, dirigida por Serguéi Yutkevic no deja de ser paradójica, en cuanto que comienza diciendo que es «otro film inútil», para añadir a continuación que es «de veras hermoso», «uno de los films más bellos que ha hecho el cine soviético en por lo menos veinte años». Tras insinuar una posible relación entre esta obra y la versión que hizo Orson Welles de *Otelo,* desarrolla su propia interpretación de cómo Yutkevic ha conseguido transplantar su versión de un clásico isabelino al panorama del realismo soviético[26].

Mucho menos favorable es su comentario a la versión que de la famosa tragedia *Ricardo III,* hizo Laurence Olivier en 1955, pues, tras señalar que se trataba de una obra escrita por Shakespeare en su juventud, y de constituir una furibunda diatriba contra el último descendiente de los Plantagenets, que se caracterizó por su villanía, perfidia y

[25] *Ibid.* pp. 63-66.
[26] *Ibid.* pp. 394-395.

maldad, al acabar con todos sus parientes y posibles herederos, recuerda que ésta es la tercera película de Laurence Olivier sobre obras de Shakespeare, y la consiedera abiertamente, la peor de las tres.[27]

Por último, y para que se nos quede un buen sabor final de boca, recordaremos una crítica un tanto curiosa, y es la que se ocupa de una versión de *El sueño de una noche de verano* realizada en 1959 por un director checoslovaco llamado Jirí Trnka [trenka] con marionetas, de manera que ha obtenido una pantomima acompañada de música y narración. Cabrera Infante no escatima elogios, ni al director, al que califica de «uno de los pocos poetas naturales que tiene el cine», ni a la obra, que es, a su modo de ver, una obra maestra para Trnka, un orgullo para Checoslovaquia y una fiesta para el espectador. ¿Alguien da más?[28]

Así pues, y por medio de este panorama de críticas, hemos podido apreciar la capacidad de este crítico cubano para valorar un conjunto de obras tan diversas en sus procedencias, como en sus contenidos y direcciones, variedad que repercute en su nivel de calidad, en su relación con los originales y en su mayor o menor proximidad al mundo en el que se inscriben. Pensamos que, por muchas razones, este conjunto de críticas que se agrupan en *Un oficio del siglo XX* constituyen un documento histórico de un medio, el cinematográfico, y de una época, la de la Cuba en los antecedentes y momentos inmediatos a la Revolución, y Cabrera Infante ha sabido dar buena cuenta de ambos, con genial agudeza y fina sensibilidad.

[27] *Ibid.* pp. 434-438.
[28] *Ibid.* 445-446.

La literatura como coartada. Adaptaciones literarias, legitimación cultural y libertad de expresión

JUAN FRANCISCO CERÓN GÓMEZ
Universidad de Murcia

El superior prestigio cultural de la literatura con respecto al cine ha obrado en contra de este último casi siempre. De este modo, cada vez que se estrena una película que se basa en una adaptación literaria, se repite el aburrido debate sobre su grado de fidelidad a la obra original o, empleando un término que también es usual, se habla *de traición* en el caso de que la película no sea del agrado de los críticos desde este punto de vista. Sin embargo, en mi opinión, una película sólo tiene que ser fiel a sí misma y el director es muy libre de reelaborar los materiales de partida con los que cuenta para el argumento aunque estén extraídos de una novela o de cualquier otra fuente. De hecho, este mismo debate en torno a la fidelidad con respecto al material de partida no existe cuando una película está basada en un cómic o una serie de televisión, puesto que su consideración entre las elites culturales es aún menor que la del cine (otro caso de comparación permanente y desfavorable ocurre con las películas de ambientación histórica, pero un filme no es una clase ni un tratado de historia sino un espectáculo que, además, puede tener categoría artística aunque esto no está siempre garantizado). Esta situación de inferioridad se manifiesta en el propio tratamiento que los medios todavía otorgan al cine: en algunos casos, las informaciones cinematográficas no se ofrecen en las páginas de cultura (donde sí aparece la literatura o la pintura, como, por otro lado es natural) sino en otra más difusa de espectáculos donde se comparte espacio con la tauromaquia, por poner un ejemplo. Así, el cine aparece en *Tentaciones* pero no en *Babelia,* suplementos ambos de *El País,* pero con orientaciones diferentes: mientras que el primero va dirigido a un público juvenil y el cine se codea con la música o el cómic, el segundo se reserva fundamentalmente para las artes plásticas y la literatura. No obstante, esta misma superior consideración social de la literatura también ha sido aprovechada por el cine en su favor y éste es el asunto al que quiero dedicar estas líneas.

Una mirada a los orígenes: la literatura como vía de legitimación cultural

En su nacimiento, el cine es un espectáculo ambulante destinado a locales infectos cuyo público natural son los trabajadores, los niños y las mujeres, considerados todos ellos en los albores del siglo XX, como menores de edad a efectos intelectuales. Este es el motivo por el cual la crítica (si se puede llamar así) de principios de siglo tiene un carácter abiertamente moralista, sosteniéndose sobre unos criterios pedagógicos y educativos. El cine es considerado un mal menor, rechazado como forma de cultura, pero que hay que tolerar y, sobre todo, domesticar puesto que su presencia es inevitable y ejerce su magnetismo sobre esos sectores de población ya mencionados y que se consideran menos preparados intelectualmente y, por tanto, más vulnerables. Frente a él, el teatro es la forma de espectáculo recomendable por excelencia y por supuesto la novela la gran forma narrativa digna de imitación.

Sabedores de esta situación, los artífices del cine de los orígenes, buscarán en la literatura un modo de legitimar sus actividades y de darles el brillo y categoría que se les niegan. No tiene por tanto nada de extraño que en los primeros años del cine abunden las llamadas *Pasiones*, que ilustran la vida, milagros y muerte de Jesucristo. El recurso es perfecto porque nada se puede objetar a llevar el mensaje religioso a un público que mayoritariamente no frecuenta la iglesia sino la taberna haciendo bueno el dicho de "*Si Mahoma no va a la montaña...*" (y de hecho, son muchas las películas

contra el alcohol en los primeros años: así que, por un lado, el cine previene sobre aquello que es condenable –el hábito de la bebida, por ejemplo- mientras que por otro, se propone la vida ejemplar por excelencia, ajena a cualquier vicio o defecto –la de Jesucristo-). Llamar a estas películas (*las Pasiones*) adaptaciones literarias en razón de que estén basadas en los textos evangélicos puede parecer una exageración, pero si lo que de que se trata es de constatar cómo la palabra vino en auxilio del cine y le sirvió como coartada cultural, qué duda cabe que los textos bíblicos son la Palabra, con mayúsculas y por excelencia. Por otro lado, uno de los grandes detractores del cine era la Iglesia no sólo en razón de los contenidos de las películas sino de la propia naturaleza del espectáculo cinematográfico, cuyos salones eran un lugares a oscuras donde convivían promiscuamente hombres y mujeres (y donde, además, solían presentarse espectáculos de baile con mujeres insinuantes y ligeras de ropa). Tales películas pretendían también congraciarse con esta institución, lo que sólo se consiguió parcialmente.

Por otra parte, algunos de los grandes títulos del cine de los orígenes se vinculan a obras literarias que sirven para definir las diferentes identidades nacionales como es el caso de *La cabaña del Tío Tom* (Porter, 1903) en Estados Unidos con la glorificación de la figura de Abraham Lincoln, o de *Locura de amor* (Alberto Marro y Ricardo Baños, 1909) en España con las referencias al periodo en el que se conforma el Estado nacional tras el fin de la Reconquista y los avatares que conducirán al país a convertirse en la mayor potencia universal. En casos como éstos, la literatura vino en auxilio del cine para congraciarlo con el Estado. Por fin, cuando el cine pretenda abandonar los barrios populares, recurrirá al teatro como soporte. Es el llamado *Film d'art* que nace en Francia con *El asesinato del duque de Guisa* (1907) y que tendrá sus equivalentes en otros países del mundo. La lógica de esta operación es la siguiente: si el público burgués prefiere el teatro hagamos un cine que lo imite a pies juntillas. Estas películas adaptan piezas prestigiosas del repertorio clásico con atrezzo y decorados de esa naturaleza y con actores reconocidos en el mundo de la escena que llevan a la pantalla unos modos de interpretación grandilocuentes y pomposos. La intentona se saldará con el fracaso pues el público popular abandonará las salas mientras que el burgués no lo reemplazará porque prefiere la versión original antes que el torpe remedo, mudo, poco imaginativo y pobre técnicamente, que le ofrece la industria.

La vía de reconciliación con este tipo de público llegará de la mano de Griffith, que revolucionará el mundo del cine, estableciendo una gramática y sintaxis que aún se utilizan y que, adaptándolas al mundo de la imagen, extraerá en buena medida de la novelística del siglo XIX. Es más, las dudas que sus productores le plantean antes sus audacias serán resueltas con ese "argumento de autoridad": es conocida la anécdota de cómo acalló las protestas de su productor diciéndole que no pretendía hacer en sus películas sino lo que Dickens había hecho ya en sus novelas. Los ejecutivos de la Biograph le reprocharon la acción paralela de *Después de muchos años* (1908), que trasladaba al espectador desde la isla desierta en que se halla el náufrago protagonista al hogar inglés en que vive su acongojada esposa:

> Bien –dijo Griffith-. ¿No escribe Dickens de ese modo?
> Sí, pero aquello es Dickens, son novelas; esto es diferente.
> No tan diferente, son historias en imágenes; no es tan diferente.[1]

[1] GRIFFITH, Linda Arvidson, *When the Movies Were Young*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1969 (se trata de un testimonio transcrito por su ex esposa en 1925).

En todos los casos mencionados (que no dejan de ser más que meros ejemplos), la literatura vino en auxilio del cine para garantizar su misma existencia o, al menos, para proporcionarle un lugar al sol de la cultura de su tiempo, plataforma indispensable desde la que poder decir algo a la sociedad y ser escuchado por sus sectores más influyentes (lo que no podía hacer desde la barraca de feria u otros locales de categoría semejante con un público de extracción popular). Pero dejemos los orígenes y veamos cómo los directores han usado hablar con voz de otro (los escritores) para poder decir aquello que en ciertos momentos a ellos les estaba negado.

Las adaptaciones literarias como modo de burlar la censura

El recurso a la literatura ha servido también para poder llevar a la pantalla argumentos, problemas, situaciones y personajes que no hubieran sido tolerados de no ser por su extracción literaria. La censura ha existido en todo el mundo hasta los años sesenta (y sigue existiendo en según qué países), aunque no con la misma virulencia. España, durante el franquismo, fue uno de los lugares donde se padeció con mayor rigor y me quiero referir a ello.

Como todos sabemos, el rigor de la censura es directamente proporcional al grado de difusión de un medio. De este modo era máxima en el cine o el cómic, media en el teatro y mínima en la novela (siempre hablando en términos relativos). Argumentos que hubiesen sido rechazados de plano si hubiesen sido propuestos directamente para el cine, podían pasar la criba (aunque convenientemente esquilmados) si tenían un origen literario: así *Nada* de Carmen Laforet fue llevada al cine en 1944 por Edgar Neville, constituyendo una rareza fílmica del periodo, y también accedió a la gran pantalla *Historia de una escalera* (1950), de Ignacio F. Iquino, aunque sufrió cortes de diálogos y situaciones presentes en la obra estrenada en los escenarios.

Hablar del presente con argumentos basados en el pretérito y con la coartada culturalista que prestaba la literatura fue otra vía elegida por el cine. Así el comunista Juan Antonio Bardem utilizó muy libremente las *Sonatas* de Valle Inclán en 1959 para contar una parábola de lucha por la libertad en la que los apóstolicos (absolutistas) y los liberales eran el trasunto de los franquistas y sus opositores (en realidad en la novela los perseguidos eran los carlistas y los perseguidores los liberales, pero el director no podía colocar como héroes a uno de los grupos que apoyaba el franquismo). Para ello hasta dio el salto mortal de convertir en el final de la cinta al indolente y hedonista Marqués de Bradomín en un militante revolucionario, contagiado por el entusiasmo y la coherencia del capitán Casares, personaje añadido por el propio Bardem. La crítica le reprochó la consabida traición a Valle Inclán pero la censura transigió con un discurso que no hubiese tolerado de otro modo. Cabe interrogarse desde un punto de vista cívico qué era más importante si la sujeción literal a una obra de partida o el intento de hablar con mediana libertad de asuntos políticos en el marco de un régimen autoritario y contrario a la libertad de expresión.

Otro ejemplo es de *La Tía Tula* (1964) de Miguel Picazo que adaptó la novela de Miguel de Unamuno pero trayéndola al presente. El canto a la maternidad como destino natural de la mujer más allá de los condicionantes biológicos fue convertido en un alegato contra la represión sexual femenina en la España franquista. La película se benefició del clima relativamente aperturista de los años sesenta pero también influyó en su buen fin el nombre interpuesto de Unamuno que justificaba la película en razón de su categoría intelectual.

Lo que se llevó a la práctica en las películas citadas (y en otras muchas) respondía a un programa teórico diseñado por los cineastas disidentes. En las célebres y discutidas Conversaciones de Salamanca (1955) donde el cine español alzó su protesta

colectiva para librarse de los corsés que le imponía el régimen con el propósito de que las películas fuesen un testimonio creíble del país, se acudió a poner como ejemplo la tradición realista de la literatura española citando, entre otros, a Cervantes, Mateo Alemán o Lope de Vega. Los disidentes reunidos en Salamanca antepusieron como coartada a figuras venerables de la tradición y glorificadas por el franquismo en sus delirios imperiales aunque en realidad no fueran más que el Caballo de Troya destinado a alojar los principios del neorrealismo italiano, movimiento nacido con la caída del fascismo, de clara vocación popular y democrática, cuando no abiertamente revolucionaria.

Desaparecida la censura jurídica, no se han acabado las diferentes formas de censura, que siguen vigentes. La más importante es la que imponen el capital que no financia aquellos proyectos que estima peligrosos o que amenazan el *statu quo* aunque hay que reconocer que el sistema ha demostrado ser un especialista consumado en domesticar cuanto le molestaba, de modo que los símbolos revolucionarios de toda laya han acabado por convertirse en iconos de moda para pegatinas, *posters* y demás fruslerías.

Otras veces, hay asuntos que es mejor no tocar porque ponen en riesgo elementos cruciales de un sistema político, como es el caso del famoso consenso que hizo posible la Transición democrática y que se basa en buena medida en un pacto de silencio sobre el pasado. Así en la España de finales de los setenta y de los primeros gobiernos socialistas hubo una porción importante del cine español que se dedicó a rescatar la memoria olvidada de los perdedores de la Guerra Civil, ya que era el momento de oponer a la visión del franquismo, única durante décadas, la de aquellos que nunca la compartieron. De este modo, se multiplicaron los títulos que hablaban de la Guerra Civil y del primer franquismo, con la peculiaridad, eso sí, de que en su mayor parte eran adaptaciones literarias. Se unían así los dos factores mencionados en esta ponencia: la legitimación cultural del cine mediante el recurso a obras literarias de prestigio y el uso de la voz de otro (el escritor) para hablar con el parapeto que ofrece su autoridad. Cabe citar: *Retrato de familia* (1976), de Antonio Giménez-Rico; *Pascual Duarte* (1976), de Ricardo Franco; *La colmena* (1982), de Mario Camus; *La plaza del Diamante* (1982), de Francesc Betriu; *Valentina* (1982) y *Crónica del alba* (1983), de Antonio Betancort; *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus; *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Jaime Chávarri; *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francesc Betriu; *Tiempo de silencio* (1986), de Luis Martín Santos. Y aún podrían citarse otras películas que no se centran en ese periodo histórico pero cuyas consecuencias o lecturas se proyectan sobre el presente: *Extramuros* (1985), de Picazo (sobre textos de Fernández Santos), *Esquilache* (1989), de Josefina Molina adaptando a Buero Vallejo o *La casa de Bernarda Alba* (1987) de Camus.

También se ha dado el caso, distinto pero próximo a la adaptación literaria, de utilizar la biografía de un escritor para hablar de la guerra y sus crímenes: es el caso ejemplar de *Lorca, muerte de un poeta* (1987, serie de televisión de Juan Antonio Bardem). La narración de la vida del granadino era, ante todo, el pie forzado para hablar de toda una época de España y de arremeter contra la intolerancia desatada con la Guerra Civil y el franquismo. De hecho, todos los capítulos se iniciaban con el asesinato del poeta, que coincidía también con los últimos metros de la serie (y en la versión para su estreno en salas cinematográficas sólo se contaban los últimos días del poeta en julio de 1936, desapareciendo el resto de su biografía que ocupaba 4 de los seis capítulos de la emisión televisiva).

Nuevamente, un motivo literario (en este caso la biografía de un celebrado poeta) vino en auxilio del cine para hablar de un tema espinoso y comprometido: la

represión franquista durante la Guerra Civil. Lorca es el símbolo de todos los asesinados por los nacionalistas durante la contienda y su presentación es una acusación global contra el franquismo y sus métodos, máxime cuando el asesinato se perpetró contra un hombre pacífico, vitalista y genial, símbolo de los mejores valores que podía representar la II República y, en general, la izquierda española. Aún así la serie generó una intensa polémica en la prensa (en el *ABC* sobre todo, que le dedicó dos editoriales, además de las reseñas de los críticos televisivos, algunas columnas y las cartas al director), centrándose en la intervención de la Guardia Civil en los hechos o la autorización del crimen por parte de Queipo de Llano a través de una llamada telefónica (extremos ambos que no se consideran probados), aunque en general la serie fue calificada como una operación revanchista, apelando a que era mejor guardar silencio sobre estas cuestiones. Si la serie causó este revuelo a pesar del aval de Lorca, cabe imaginar lo que hubiera ocurrido si no hubiera habido tal coartada.

Los ejemplos citados no dejan de ser más que unas pinceladas de un fenómeno que podría hacerse extensivo a otras épocas y países pero creemos que son suficientemente ilustrativos para justificar el título y objetivo de esta intervención.

<< Anterior Siguiente >>

La imaginaría mítica de un actor total: Francisco Rabal

PEDRO GUERRERO RUIZ
Universidad de Murcia

Paco Rabal y Pedro Guerrero Ruiz

Dice Mitry que la novela es un relato que se organiza como mundo y el film es un mundo que se organiza como relato. Desde esta concepción, podemos obtener la variabilidad en relación con novela y cine, y en este orden, por la organización que de la novela llega al cine en forma de adaptación, una organización que recoge del relato lo que tiene de desplazamiento para el lenguaje fílmico. En este sentido, también podríamos entender a Béla Daláes cuando nos dice que todas las artes practican la adaptación, ya que el arte siempre adapta, aunque sea de la realidad.

Lo que quiero significar es la perspectiva de relación literaria con el cine y con el mito que de él surge, que es tanto como el deslizamiento excepcional de la transformación de la novela al cine y al mito, entendiendo la adaptación como una operación transgresora, en relación con las teorías de Antonio Monegal, que se articula desde el momento en que se ejecuta un desplazamiento entre lenguajes y se somete al texto literario a un código distinto. Pero ¿qué ocurre con el cine cuando mitifica a un personaje literario, qué es lo que lo hace realmente mítico? En este sentido, la imaginería tiene mucho de influencia en la conformación del mito desde que se inventó el cinema.

Si el cine contiene la imagen como código sígnico y también a él se le atribuye el signo analógico compuesto es porque el director del film tiene materiales suficientes para ello. Pero los medios sígnicos no son nada más que formas escriturales, fórmulas de la presencia de un sistema complejo que, encontrándose, pueden dar el efecto transgresor de encontrar la realidad del mundo que les sustenta como relato. Esto es sólo cine, pero no es todavía mundo relatado. Para ello se hace necesaria la presencia del personaje.

En este sentido, las buenas películas, en opinión de Ángel Fernández Santos, o al menos muchas de ellas, son, ante todo, de sus intérpretes y no de sus directores. Francisco Rabal es de esa estirpe aristocrática de creadores de cine. He aquí la organización del discurso que pretendemos: de la literatura, al cine y al mito se pueden vencer los modos operatorios del relato, haciendo mito el personaje literario por el paso del actor en la credibilidad e imaginería del mismo.

En el análisis de la literatura del cine y de los mitos a través del actor Francisco Rabal (que es también la historia social y cultural de los últimos cincuenta años en España) encontramos una lectura de orígenes (1929-1936) que irá conformando el mito Rabal desde sus propias raíces. El mito, en este caso, tiene un pasado verdaderamente enraizado, popular, en una antropología histórica que, como ya sabemos, le hace creíble como actor de raza en su comienzo histórico.

Le ayudan en esa conformación mitológica la Cuesta de Gos (Águilas, en Murcia), lugar de nacimiento en donde su padre trabajaba como minero, hasta su llegada a Madrid, el paso por la Guerra Civil y la condición proletaria de su familia, para entender desde cualquier análisis su personal ascensión popular como mito. Como mayor anécdota de lo que aquí se dice basta recordar que la primera salida a escena del actor aguileño fue en el film *La pródiga,* de Rafael Gil, haciendo un personaje de "cateto", así le llamó el director y así era el figurante.

Su ascensión como actor, a partir de los primeros años del final de la Guerra Civil en España, le viene de la mano de Luis Escobar (quien lo contrató primero) de José Tamayo y de

Rafael Gil. La censura durante aquellos años (*Edipo* estuvo censurado) hasta el final del franquismo le llevan por un cine discreto, aunque Rabal ya era un hombre de izquierdas (Partido Comunista de España), donde militará hasta concebir la política fuertemente idealizada pero no exenta de verdadero vigor, humanismo y compromiso social.

Rabal era, en el contexto social, un galán, un magnífico actor, ya premiado en *Un camino a la derecha*, de Rovira Veleta, en 1953, donde realmente comienza su carrera como actor total, como actor de raza, sin más método que el trabajo a conciencia de sus personajes, verdaderamente interiorizados hasta hacerlos creíbles. En estos años cincuenta es importante subrayar su encuentro, para siempre y como compañera ineludible en la vida del actor, con María Asunción Balaguer, primera actriz que ya trabajaba con José Tamayo en el teatro cuando él era sólo obrero electricista de la compañía.

El mito Rabal se desencadenará unos años después, en 1958, con su presencia física en *Nazarín,* de Luis Buñuel (su tío adoptivo, ya que Buñuel le llamará sobrino desde que lo conoce en México hasta su muerte, en 1983). Nazarín, personaje que da título a la novela de Galdós, cambiará la vida de Rabal. Su imaginería es tan extraordinaria que desde que se proyecta la película se convierte en un mito popular y no sólo en México. Es muy curiosa la interpretación del actor de Águilas en *Nazarín*, que tan sólo con sus ojos y su voz nos hace variar la solución del personaje en la novela. Veamos dos ejemplos.

El primero de ellos se refiere al momento en que el protagonista se va a otros pueblos a redimir miserias y penurias. En el film nos deja la perspectiva de que el cura Nazario se da por vencido y decepcionado, y no sólo por el cambio textual ("Aquí no hacemos falta ya", dice en la novela, después de que el sacerdote haga una labor eficaz en el pueblo y para emprender el camino hacia otro lugar que padecía la misma epidemia del que abandonaba), sino contrastada con la versión de la película en los ojos, la imagen y la voz del actor ("Aquí ya nada tenemos que hacer", como resultado de un fracaso, significando que su misión espiritual ha sido rechazada por una enferma, y los enfermos van a ser curados por los médicos por lo que ya no necesitan "tratamiento espiritual" del padre Nazario).

El otro ejemplo deviene del final de la película. Son los ojos de Rabal los que muestran que la relación cine-literatura trasciende el ámbito del concepto por el del procedimiento: en la carretera por donde va el Padre Nazario, una vendedora de fruta le da piña; él la rechaza, piensa un momento, y vuelve a por ella; entonces suenan los tambores calandeses, coge la piña... Y sus ojos nos dejan la decepción, nos preocupan, nos añaden una extraña ¿antirreligiosidad?, ¿duda? Son los ojos del actor los que cambiarán el significado final. He aquí el trasplante de ideas a través del actor, que ha hecho de este papel un mito popular existente aún hoy para los que conocen el cine de Buñuel, mexicano y universal.

Francisco Rabal hace también *Llanto por un bandido*, de Carlos Saura, película que experimentó muchos cortes de censura también. Un film de enorme resonancia popular que va modelando el mito cinematográfico llamado Francisco Rabal. Después, la movilización intelectual y obrera en España frente al franquismo le llevan a firmar manifiestos contra el régimen fascista que le quita el carnet de actor (sin documento acreditativo estar afiliado al Sindicato, de lo que se llamaba entonces el Sindicato Vertical, no era posible hacer cine en España). Rabal no puede trabajar sin él y tiene que abandonar España.

Se autoexilia y viaja a Francia y a Italia, fundamentalmente, siendo ya uno de los actores españoles más conocidos en el extranjero. Hace cine con Visconti, con Antonioni, Pontecorvo, Montaldo, Chabrol, Damiano Damián, Francoise Villiers, Agosti..., y años después con Torre-Nilson, William Friedkin... Sus cicatrices, derivadas de accidentes de automóvil y su decisión de quitarse la peluca en *Cabezas cortadas*, de Glauber Rocha, van a cambiar totalmente su vida como actor. Al mismo tiempo, la muerte del dictador hace que en España se empiece a realizar un cine en libertad aunque ya Rabal era un actor muy conocido internacionalmente.

Ya de vuelta a España hace varias películas, tales como *Sal gorda, Epílogo, Padre Nuestro*..., aunque el mito Rabal en el cine se ensancha con una serie de trabajos que alcanzan también al mito cinematográfico en los papeles que desarrolla. En este sentido, el crítico cinematográfico Carlos Boyero llegó a decir que a sus sesenta y seis años Paco Rabal había traspasado la categoría de comediante para ingresar en la mitología popular más sólida.

Es en esos momentos cuando el actor sobrepasa el modelo de actor galán para incorporarse, por méritos propios y en los distintos papeles que interpreta, al "actor total" que dijera José Tamayo y a la mitología popular, en películas como *Truhanes* (1983), el paradigma de un pícaro que terminará siendo un mito en la memoria colectiva; *Los santos inocentes* (1984), la historia de una España maltratada, adaptación de la novela de Miguel Delibes, donde Rabal hace un enorme papel de Azarías, un inocente de los campos extremeños; *El disputado voto del señor Cayo* (1988), también de la novela de Delibes del mismo nombre, en un papel excepcional: *Juncal* (1989), el torero jubilado, entre la picaresca española y la idealización de los modelos; o *Goya en Burdeos* (2000), una de la películas mas modernas del cine español con la combinación de Saura y Storaro, donde Rabal nos muestra a un Goya (su tercer Goya en el cine) de los últimos días de su vida (curiosamente Goya, Buñuel, Burdeos, Rabal, todo se mezcla en la escena y en la vida real, porque el actor imita en la película la voz de Buñuel y viene a morir en Burdeos, como el genial pintor aragonés)...

Repasemos alguna de las películas nombradas. *Truhanes*, de Miguel Hermoso, en donde el papel de un pícaro, Ginés el de Bullas, de una inocencia desmedida, y con un lenguaje propio del pícaro moderno (trabajado por Rabal en cárceles, entre gentes que eran del perfil del personaje) y que se lanza, con muy pocos medios al mercado nacional, y viene a resultar de una verdadera popularidad. *Los santos inocentes*, de Mario Camus, con un trabajo de campo del actor que, durante varios meses antes de empezar a rodarse ya estaba creando el actor de Águilas en la imaginería de un deficiente (compra la ropa a un inocente, busca e interioriza maneras, modos, motricidad, lenguaje, gestos...), obteniendo portan colosal actuación el Premio Cannes al mejor actor. *El disputado voto del señor Cayo*, de Jiménez Rico, un personaje sacado de Delibes, con una sabiduría popular que a Rabal le recuerda la de su propio padre; el actor conoció a gente que había vivido con el señor Cayo (un castellano de Burgos), se puso su ropa e imitaba a su padre. *Juncal*, que primero fue película para convertirse, depués, en una serie para televisión española: extraño Quijote de Jaime de Armiñán, otro pícaro torero en decadencia, pero con el honor de ciertos personajes pintorescos venidos a menos, en un concierto de recuerdos para Rabal, que imita a su tío Paco Valera, el Renco y que certifica la credibilidad de un personaje muy popular, un verdadero trabajo de actor.

Según Boyero, *Juncal* ha sido un fenómeno sociológico: la gente repetía sus diálogos, convirtiéndose en un personaje mítico. Sobre las actuaciones de Francisco Rabal, ha dicho Armiñan: "Muchas veces, con Paco Rabal, me ha ocurrido un fenómeno de curiosa transposición: al verle interpretar un personaje me he sentido en su sitio, como si yo fuera el personaje mismo, olvidándome, como un espectador interesado, de que yo era el director de la película y estaba allí trabajando. No es oficio, no es talento, ni es inspiración, son muchas cosas juntas, como si un sólido edificio estuviera en pie sin un solo tornillo y alcanzara al mismo tiempo solidez e inesperada fragilidad."

Y como final de una carrera trepidante de éxitos, *Goya en Burdeos*, de Carlos Saura, el Goya de *Los desastres de la guerra*, el Goya exiliado, atormentado, una magnífica combinación de interpretación en la que recordaba a "su tío" Luis Buñuel para imitar la voz del genial pintor, un Goya anciano que Rabal conforma, el Goya el Goya genio enloquecido, una actuación que sobresale y toma terreno en el mito cinematográfico, en este sentido conviene señalar que sin Rabal (sin su presencia y su trabajo) *Goya en Burdeos* no hubiese sido una iconografía paradigmática; sin Rabal, esa cabeza de Vicente López que era Rabal, sin su voz, sin su puesta en escena, no habría sido posible el éxito de esa película que el propio Saura pensó para él. Y es curioso: es en Burdeos donde Rabal viene a morir, después de bajar muy enfermo de un avión que le traía desde Montreal, vía Londres, hacia Madrid, un año después del enorme éxito conseguido con el film.

Para que el mito cinematográfico no desaparezca nunca la muerte de Francisco Rabal es también parte de esta historia de un hombre bueno, enorme actor y extraordinario compañero de rodaje, al decir de quienes han trabajado con él; un mito popular, aguileño, resultado de su propia fisonomía quebrada y aumentada cada día para mayor gloria del cine español.

Las cenizas de Francisco Rabal son traídas por su familia desde Madrid hasta La Cuesta de Gos, en Águilas, su pueblo. En la carretera por donde pasa, la gente espera en silencio; llega a su pueblo entre llanto popular y emoción contenida. Es velado en la Casa de Cultura que lleva

su nombre y al día siguiente enterradas sus cenizas junto a la Ermita de la Cuesta de Gos. Las muchas personas que subieron para despedirse del actor y los numerosos recuerdos que se suceden en la tierra donde reposan sus cenizas hacen imposible el olvido. Así, Francisco Rabal Valera resurge como mito, en el cine y en la vida.

Aquel Segismundo, Azarías, Edipo, Cayo, Goya, Ginés el de Bullas o Don Juan, que vivió en la pobreza familiar un día, que fue un hombre solidario y justo, trabajador infatigable y mítico protagonista de inolvidables películas, ha vuelto a su tierra, a donde él quería. "En su temple, en su risa, en su disposición, abierta a la vida, en su carácter, en suma, se trasluce antes que la necesidad, la gracia y la ternura del Rincón de los Rencos, el esplendor de esta tierra", en palabras de Miguel Delibes. Quien añade: "Así las cosas, tal vez fuera oportuno revisar la sentencia de Ortega en el sentido de que no es tanto el paisaje en que se vive el que conforma al hombre, como el paisaje que se vivió de niño, esto es, el medio ejerce como determinante, como factor premonitorio: dime en qué paisaje se desarrolló tu infancia y te diré cómo serás de adulto."

"El novio de la vida", como le llamaba Fernán Gómez, llega finalmente a su tierra, como cuando era un niño: pura inocencia, verdadera honestidad, trabajo realizado, para mayor honor y gloria de su pueblo, como el mito popular en el cine de los últimos cincuenta años.

Por eso, Francisco Rabal, pervive siempre en un primer plano, que es consecuencia de una verdadera vocación fundamentada después en la literatura y en los muchos rostros que dieron presencia a los personajes que él ha hecho tan creíbles y tan nuestros porque, en casos como éste, como el de Francisco Rabal, la literatura deja de ser de quien la escribe para consagrarse en quien la usa, y él nos la confirma en esos rostros, en esa imaginería deslumbrante, sólida, inclemente, creíble, que forma ya parte de la memoria colectiva.

Relaciones entre la obra fílmica y literatura de Arturo Pérez-Reverte

JOSÉ BELMONTE SERRANO
Universidad de Murcia

La adaptación en estos últimos años de una buena parte de la producción novelística de autores españoles, desde escritores consagrados como Galdós, Cela, Delibes, Torrente Ballester y Marsé, hasta narradores recién llegados a la literatura, aún jóvenes como Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Almudena Grandes, Martín Casariego o José Ángel Mañas, ha traído consigo el que se estudien con cierto detenimiento las relaciones existentes entre cine y literatura; un tema al que ya se había referido, a mediados de la década de los ochenta, Pere Gimferrer en su libro, ya convertido en una obligada referencia dentro de este campo, titulado, precisamente, *Cine y literatura* donde se habla de ese "efecto *boomerang*" que se estaba produciendo entre ambas artes, transmitiéndose mutuamente, de manera continuada, sus respectivas técnicas.

En la década de los noventa la bibliografía ha aumentado considerablemente en todas las lenguas empujado por el hecho concreto de que las relaciones entre el cine y la literatura se han convertido en motivo de análisis y debate en los distintos medios de comunicación, fuera, incluso, de las revistas especializadas. En los nuevos trabajos sobre determinados escritores resulta imposible obviar las conexiones del autor y de la propia obra con el séptimo arte. Sirva de ejemplo el libro de Susana Pastor, aparecido en 1996, en el que el objetivo principal es el estudio de la vinculación de Jesús Fernández Santos con el mundo cinematográfico, así como las huellas del cine en la prosa narrativa de este mismo escritor español ya desparecido y perteneciente a la llamada generación del Medio Siglo.

Las indudables posibilidades didácticas del cine y su ya definitiva incorporación al mundo de la pedagogía, desde las clases de educación infantil hasta la propia universidad, pasando por primaria y secundaria, ha obligado al profesorado a conocer con mayor profundidad las técnicas de los productos audiovisuales y a estudiar el fenómeno de la imagen en cuanto a manifestación cultural. La proyección de una película o un documental en el aula no es un fenómeno aislado, sino que da lugar a una expectación sin precedentes entre el alumnado y a una inmediata participación para desvelar el significado de las imágenes a partir de la propia experiencia. El texto fílmico puede ser utilizado para ponerlo en relación con los temas transversales como la educación moral y cívica, la educación para la paz, educación ambiental, etc., al tiempo que puede servir de punto de partida para llevar a cabo ejercicios de autoestima y habilidades sociales; todo ello dando por hecho, lo que está fuera de toda duda el valor intrínseco de la propia película de la que se podría comentar desde el argumento hasta los personajes pasando por la crítica personal, diálogos que podemos destacar, la música, la fotografía, etc. dependiendo del nivel del auditorio al que vaya destinada esta actividad.

En este sentido, para Norberto Mínguez, autor de uno de los libros más interesantes publicados recientemente sobre este mismo tema, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, "el análisis comparativo de dos textos, novelesco y fílmico, que cuentan la misma historia resulta un excelente laboratorio para analizar con precisión y desde el punto de vista narrativo cómo se producen las relaciones entre cine y literatura. Se podría haber elegido para explicar cada aspecto de

esas relaciones una novela y una película distintas en cada caso, sin embargo, al elegir dos textos que relatan a grandes rasgos la misma historia, podemos llegar a conclusiones no sólo respecto a cómo alcanzar determinados fines narrativos a partir de los mismos o distintos medios, sino también respecto a qué fórmulas o recursos narrativos son más propios de la novela o del cine" (15-16).

En el libro de Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine* (1996:90-91) se hace referencia a una obra de F. J. Albersmeier donde se plantea, del modo siguiente, las relaciones entre ambas artes:

1. Influencia de la literatura sobre el cine: abarcaría el análisis de los préstamos recibidos en la elección de temas, de la intriga y de las técnicas literarias, así como del problema de la adaptación, las trasposiciones de géneros literarios, formas narrativas, etc.
2. Influencia del cine sobre la literatura: es el caso de los préstamos y procedimientos cinematográficos recibidos por la literatura. Se investigarían, además, los contactos que los autores mantienen con el cine, sus opiniones sobre dicho medio, sus trabajos como guionistas, adaptadores, etc.
3. La interdependencia literatura-cine: estaríamos ante una serie de obras, ya literarias, ya cinematográficas, en las que se produce una "fusión" de los dos lenguajes. Es lo que Robbe-Grillet ha denominado "ciné-romans".

En los años sesenta fue muy difundida la teoría de Pío Baldelli (1966:34), quien propone cuatro posibles relaciones entre una adaptación cinematográfica y el texto literario que le sirvió de base. La primera posibilidad es lo que él denomina el saqueo de la obra literaria, de la que se extraen la trama y los personajes con el objeto de vender más. A menudo este procedimiento va unido a procesos de simplificación como la reducción del diálogo y del número de personajes o la supresión de todo el conflicto social, político y económico. La segunda posibilidad consigue que el cine esté al servicio de la obra literaria al difundir su conocimiento. El director registra escrupulosa y fielmente el texto en lenguaje cinematográfico, evitando intrusiones en la medida de lo posible. La tercera opción es lo que el investigador italiano denomina la aparcería entre cine y literatura, en la que el director intenta completar el texto literario con añadidos cinematográficos. La última posibilidad corresponde a la plena autonomía del film respecto al texto literario; es decir, estaríamos ante aquellos casos en los que el director impone su signo personal al texto literario, consiguiendo subordinar o distanciar la obra literaria del film. El texto escrito sólo es el punto de partida.

En este último apartado, precisamente, habría que situar la labor de adaptación llevada por Luis Buñuel, quien, según indica Antonio Lara, "emplea la literatura como punto de partida, un detonador de sus propias ideas, pero casi nunca como almacén de recursos narrativos o personales (...) Nunca encontramos una simple ilustración plástica de la obra, sino una recreación integral de la materia novelesca, sin vanos intentos de transponer estilos o recursos específicamente literarios" (246).

No todos los escritores han mantenido una postura común ante la adaptación de obras literarias propias o ajenas. Susana Pastor dedica un amplio capítulo a desentrañar las relaciones de los escritores -fundamentalmente narradores- con el cine; relaciones que la propia autora de estas páginas califica de "tortuosa", si bien admite que los hay que manifiestan la más desatada admiración y los que expresan su desprecio más absoluto. Así, mientras que en el resto de Europa autores como Gorki o Chesterton lanzaron sus acusaciones contra el cine por considerarlo un arte escasamente realista y falto de verosimilitud, en España, en cambio, por las mismas fechas, escritores como

Baroja, a pesar de su recelo, aceptaba que se trataba de un arte distinto al de la literatura, pero un arte al fin y al cabo.

En este mismo sentido, según Carmen Peña-Ardid, "el acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas y (...) ha sido mucho más importante, cualitativa y cuantitativamente, en unos dominios culturales -Francia, Italia, E.E. U.U.- que en otros como España. Los escritores norteamericanos como Faulkner, Hemingway, Dreiser, Steinbeck, Scott Fitzgerald, Hammett, James T. Farrell... son la mejor prueba de esa mezcla de fascinación y rechazo..." (38).

A pesar de todo, Susana Pastor niega el tópico del generalizado desinterés de los intelectuales por el cine, "ya que, si, por un lado, los del noventayocho no le prestaron excesiva atención, los escritores de los movimientos de vanguardia, por otro, sintieron gran atracción por el medio, que se agudizó con los miembros del veintisiete" (19). Ahora convendría preguntarnos, una vez que la industria cinematográfica goza de un insospechado desarrollo y de un evidente prestigio, cuál es la postura de los escritores actuales en lo referente a las adaptaciones y sobre el fenómeno fílmico propiamente dicho. Las opiniones de Miguel Delibes, Vargas Llosa, Juan Marsé y Arturo Pérez-Reverte, autores que han tenido, por razones diversas, amplios y continuados contactos con el cine, puede servir de ejemplo generalizador. Según se recoge en la obra de García Domínguez, para Delibes, del que se han llevado a cabo las versiones cinematográficas de novelas como *El camino*, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *Las ratas*, *La sombra del ciprés es alargada* y, entre otras, *El diputado voto del señor Cayo*, opina que "cine y novela se proponen contar una historia. A partir de aquí las diferencias prevalecen. La novela nos cuenta una historia con palabras y el cine lo hace con imágenes. Pero, por debajo de esta diferencia radical, hay algo coincidente: la manera de contar esa historia, de disponer los materiales, de graduar la tensión emocional" (46).

Por su parte, para el escritor hispanoperuano Mario Vargas Llosa, correalizador de su propia novela *Pantaleón y las visitadoras*, que había comenzado siendo un guión cinematográfico, en declaraciones realizadas a Antonio Lara en el diario *El País*, afirma que entre cine y literatura "las diferencias son, probablemente, mayores que las similitudes. Creo que la narración cinematográfica tiene sus propias leyes, sus propias limitaciones y que la palabra y la imagen son, realmente, dos medios independientes del todo. El cine tiene, desde luego, sobre la literatura, el gran privilegio de trabajar sobre lo vivo, aunque están los condicionamientos de tiempo, técnica y presupuesto (...) que limitan y a veces frustran tremendamente a un creador. En literatura eso no ocurre. Uno tiene libertad prácticamente infinita" (21).

Han sido muchas las ocasiones en las que, a través de la prensa o en comparecencias públicas, Juan Marsé ha expresado su disconformidad con la mayoría de las versiones cinematográficas de sus novelas, especialmente con las adaptaciones de sus obras *Últimas tardes con Teresa*, llevada a cabo de modo verdaderamente desastroso por Gonzalo Herralde, *La oscura historia de la prima Montse*, *Si te dicen que caí* y *El amante bilingüe*. Salva, en cambio, por la magistral actuación de Victoria Abril, *La muchacha de las bragas de oro*, novela con la que había obtenido el premio Planeta. Para Marsé la técnica y el instrumental utilizado por el realizador y el escritor son completamente distintos, y, en todo caso, esto le lleva a que, en su opinión, se deba contar otra historia, "por mucho que ésta arraigue en el texto original... En definitiva, la película será conveniente no por su *fidelidad* al argumento o al *espíritu* de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas" (34).

En esta misma línea se manifiesta Arturo Pérez-Reverte quien, al margen de lo expresado públicamente en conferencias y ruedas de prensa, no ha escrito en exceso

sobre las adaptaciones cinematográficas de sus novelas. En la revista *Qué leer* cuando la entrevistadora, Almudena Solana, le pregunta si está contento con las versiones fílmicas de sus novelas, recordándole que a Almudena Grandes le parece muy bien que *Malena es un nombre de tango* haya sido llevada al cine porque se gana más con el cine que con la literatura, Pérez-Reverte contesta: "No lo sé. Probablemente no, pero tampoco estoy descontento de todas ellas. El cine es el cine" (38).

Hay, sin embargo, un documento que resulta fundamental para conocer en profundidad la opinión de Arturo Pérez-Reverte sobre el significado de las adaptaciones y las relaciones entre cine y literatura. Durante el verano de 1994, en el diario *El País*, fueron publicados cinco relatos, a modo de novelas por entregas, pertenecientes a los escritores Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez-Reverte. Se trataba de conmemorar el primer centenario de la muerte de Robert Louis Stevenson, con la selección de cinco autores que habían declarado su admiración por este autor. Poco tiempo después esta iniciativa del diario *El País* era recogida en un volumen titulado *Cuentos de la isla del tesoro*, aparecido en Alfaguara ese mismo año, en 1994. Al año siguiente, en 1995, este mismo relato es recogido en el volumen titulado *Obra breve/1*, junto con otros títulos de Pérez-Reverte como *El húsar*, su primera novela, *La sombra del águila* y el cuento "La pasajera del San Carlos". Ese mismo año se estrena la película de Enrique Urbizu titulada *Cachito*, basada en *Un asunto de honor*, y durante los meses siguientes, aprovechando la presencia de este film en las pantallas aparece nuevamente este relato con el título de la película y conservando en el subtítulo su antigua denominación. En la portada figura un fotograma de la película con Amara Carmona (Cachito) en primer término y Jorge Perugorría (Manolo) al fondo, apoyado en su camión. La novedad de esta nueva edición reside en el hecho de que se incorporen unas páginas finales en las que Pérez-Reverte, con toda suerte de detalles, con el lenguaje ágil y desenvuelto que caracterizan a sus textos periodísticos, cuenta, como se indica en el título, "Cómo *Un asunto de honor* se convirtió en *Cachito*". Se trata, en suma, del documento más importante y extenso sobre Pérez-Reverte y el cine contado por el propio autor, en primera persona. La experiencia de *Cachito* se une aquí a experiencias anteriores, dentro de este mismo apartado como se comprueba en la siguiente cita:

> Si hay algo que aprendí en el rodaje de *El maestro de esgrima* es que los autores sólo servimos para incordiar en los rodajes, salvo que seas expresamente requerido para resolver tal o cual situación. Hasta tal punto llega la desconfianza de los directores respecto al padre de la criatura, que algunos incluso ven con malos ojos que sus actores lean el texto original; prefieren que se limiten a la visión de la historia que viene en el guión, a salvo de perniciosas influencias exteriores (...) De todas formas, como suelo decir siempre, uno corre esos riesgos cuando le vende una historia al cine. Y cuando vas de remilgado y estrecho, siempre queda el digno recurso de no dejar que nadie haga películas con ella. Así nadie te macula la cosa" (120-121).

Pérez-Reverte, como expresa en estas mismas páginas, procuró, en el caso de *Cachito*, no mezclarse para nada, "limitándome a discutir las posibilidades de ampliación de los personajes y de la estructura" (121). El productor Antonio Cardenal encuentra poco cinematográfico el título original del relato, su autor sugiere el de Trocito, nombre de la chica de la novela, y "por fin la cosa quedó en *Cachito* a instancias de Imanol [Uribe], por aquello de la canción. Me pareció un buen título" (122). Lo que no pudo evitar Arturo Pérez-Reverte es que su historia, convertida en un guión para filmar inmediatamente, tomara unos caminos imprevistos para él:

> La tierna historia de amor del camionero y su yogurcito se convertía allí en una sórdida y confusa historia de racismo y puterío, de hijas ocultas, de abuelas y de madres, con fantasmas incluidos, que terminaba con un camión cayéndose -lo juro- desde lo alto del peñón de Gibraltar. Para más inri, la tierna Trocito se había convertido en una pequeña zorra maliciosa con muy mala leche y mi ingenuo héroe Manolo no sólo no era ingenuo, sino que estaba a punto de casarse con una novia a la que tenía preñada y, no contento con eso, se calzaba a la niña protagonista la noche antes de su boda, y además borracho (124-5).

Después del consiguiente enfado -el novelista, en un principio, llegó a prohibir que utilizaran su nombre en los créditos- y de una serie de transformaciones en el guión, que fue reescrito en toda su integridad, la película pudo llevarse a cabo. Antes, Pérez-Reverte recibió el nuevo guión y sólo hizo una mínima sugerencia: "Hay una cosa -dije-. Un chorizo que ha estado en la cárcel no diría nunca 'me cago en la sota de oros', sino 'me cago en la puta de oros'". (131).

Hasta la fecha han sido cinco las obras de Arturo Pérez-Reverte llevadas al cine. En 1992, bajo la dirección de Pedro Olea y con los actores Omero Antonutti, en el papel de Jaime Astarloa, y Assumpta Serna en el de Adela de Otero, fue estrenada la película, homónima de la novela, *El maestro de esgrima*, que obtuvo tres premios Goya y fue seleccionada, además, para representar a España en los Óscar de ese mismo año. La película de Olea pasa por ser la que más ha satisfecho a Pérez-Reverte, la más fiel al texto narrativo, si bien este aspecto nunca fue una condición para vender los derechos de sus obras para el cine. Todo lo contrario sucedió cuando dos años después, en 1994, fue estrenado el film de Jim MacBride, homónimo asimismo de la novela, *La tabla de Flandes*. Una coproducción hispano-británica en la que, junto al propio MacBride, participó Imanol Uribe y Michael Hirst en el guión de la misma. En el apéndice de *Cachito (Un asunto de honor)*, Pérez-Reverte nos recuerda que el guión de *La tabla de Flandes* "convertía la segunda mistad de la historia de mi restauradora de arte, el anticuario César y el ajedrecista Muñoz, en un tebeo barato con una trama infantil propia de un telefilme de sobremesa norteamericano" (121).

Cachito fue llevada al cine en 1995 bajo la dirección de Enrique Urbizu, con guión del propio director, Jesús Regueira e Imanol Uribe. Aunque, en un primer momento, se había pensado en Javier Bardem para el papel de Manolo, fue finalmente el cubano Jorge Perugorría quien desempeñaría esta función, acompañado de Amara Carmona, desconocida por entonces, y otros actores y actrices como el veterano Sancho Gracia, Elvira Mínguez y Sara Mora. Al año siguiente, en 1996, fue el estreno de *Territorio comanche*, dirigida por Gerardo Herrero y con guión de Salvador García y Arturo Pérez-Reverte, con la participación en el reparto de Imanol Arias, Carmelo Gómez y Cecilia Dopazo, entre otros. La última película basada en una de las novelas de Pérez-Reverte es la de Roman Polanski titulada *La Novela Puerta*, que utiliza como punto de partida la novela *El club Dumas*. El guión pertenece a Enrique Urbizu, John Brownjohn y el propio Polanski. En la ficha artística figuran Johnny Deep, en el papel de Lucas Corso, Emmanuelle Seigner, Lena Olin y Frank Langella. La película fue acogida con cierto entusiasmo por la crítica y los espectadores, si bien no tuvo la repercusión que, en un principio, se esperaba de ella, teniendo en cuenta la dirección, los actores y el alto presupuesto con el que se contaba.

Las colaboraciones de Arturo Pérez-Reverte en el cine se cierran, por el momento, con la autoría de la historia original de las películas *Gitano*, de Manuel Palacios, y *Camino de Santiago*, de Robert Young, con la presencia en la misma de Charlton Heston, Anthony Quinn, Juan Echanove, Imanol Arias y José Luis Gómez.

En una reciente edición crítica de la novela *La sombra del águila*, Andrés Amorós señala con todo acierto que "para las gentes de la edad de Pérez-Reverte, el

sueño de la aventura no se fraguó en los libros; la educación sentimental (...) tuvo lugar, ante todo, en los viejos cines de sesión continúa. Por eso, el mundo del cine está detrás de muchos de sus relatos" (27). Amorós indica a continuación la inequívoca relación existente entre algunas de las novelas de Pérez-Reverte y ciertas películas con las que mantiene una evidente semejanza. *El húsar*, la primera novela publicada de Pérez-Reverte, evocaría las películas *La carga de la brigada ligera*, *La última carga*, y el final de este relato trae a la memoria la patética soledad de Burt Lancaster en *La venganza de Ulzana*. Por su parte, en *El club Dumas* "se evocan los vídeos sentimentales de *Sissi*, con Romy Schneider; a Gregory Peck con su foca, en *El mundo en sus manos*; al replicante moribundo de *Blade Runner*; a Marcello Mastroianni, enamorado, en *Ocho y medio*; a *Lord Jim*, con el semblante de Peter O'Toole; a Henry Fonda, en *Pasión de los fuertes*, antes del duelo en el corral O.K.; a Errol Flynn, otra vez, como heroico general Custer, en *Murieron con las botas puestas*; a John Wayne y Maureen O'Hara peleándose, por los verdes campos irlandeses, en *El hombre tranquilo*..." (27). Finalmente, en *La piel del tambor* se altera la conocida frase de Casablanca cuando se dice en la obra que "De todos modos, siempre le quedaría Sevilla". Y en cuanto a los personajes, para Andrés Amorós Lucas Corso, el protagonista de *El club Dumas* es un héroe cansado, "un *tercer hombre* fatalista -como el personaje de Orson Welles- que disimula su romanticismo, como los detectives que interpretaba Humphrey Bogart. Por eso, de fracaso en fracaso, se apoya en la amistad y sigue soñando, pese a todo, *el sueño eterno* del amor total" (42).

En nuestro trabajo titulado "Un paseo por Revertelandia: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte", ya tuvimos ocasión se señalar que la cultura audiovisual de este escritor, que, recordemos, ha sido durante más de veinte años reportero de guerra en prensa, radio y televisión, se ve reflejada no sólo en las alusiones al cine -actores, títulos de películas, intertextualidades, etc.- que hallamos en la mayor parte de sus novelas, y muy especialmente en *El club Dumas*, *La piel del tambor* y *Territorio Comanche*, sino también en el empleo indiscriminado de ciertas técnicas que nos recuerdan los resortes más comunes empleados en conocidas series televisivas o en los largometrajes cuando la acción queda momentáneamente interrumpida y aparece un fundido en negro justo en el momento de mayor misterio y expectación.

En *El club Dumas*, Pérez-Reverte, al igual que sucede con las alusiones a los numerosos libros y ediciones que hacen aquí acto de presencia, parece proponer al lector un juego adivinatorio a través del cual da la sensación de querer poner a prueba la cultura libresca y audiovisual de quien se acerca a estas páginas: "En el televisor había una película sin sonido: Gregory Peck entre focas, pelea en una sala de baile de un hotel, dos goletas navegando borda con borda, con el trapo desplegado y el agua saltando sobre la amura, rumbo al norte, hacia la verdadera libertad que sólo empieza a diez millas de la costa más próxima" (280). En esta misma obra, el cine es motivo de discusión entre los distintos personajes. Se habla, por ejemplo, de cómo una película nacida para el simple consumo, como *Casablanca* y *Goldfinger*, puede convertirse, como ya sucedió con el folletín, en una obra exquisita, "relatos llenos de arquetipos a los que el público acude para gozar, consciente o inconscientemente con la estrategia de las repeticiones argumentales y sus pequeñas variaciones; con la *dispositio* más que con la *elocutio*" (446).

En *Territorio comanche*, obra de tono autobiográfico en la que aparece reflejada fielmente la difícil y arriesgada vida de un reportero en medio de un conflicto bélico, se compara el ruido de los tiros y las bombas de verdad, las del campo de batalla auténtico, sin trucajes ni extras, que el reportero Barlés sufre en ese mismo instante, con los sonidos, "falsos y apagados", del cine. La ficción nada tiene que ver, en esta ocasión,

con la realidad. Existen asimismo alusiones a películas como *Blade Runner*, de la que, en cursiva, se reproduce un párrafo dejando que el lector adivine su origen: "Aguardaron la llegada del siguiente mortero. Cuarenta y dos segundos. No ha sido una mala vida, se dijo Barlés. ¿Cómo era aquello...? *He visto cosas que vosotros no veréis jamás... He visto arder naves más allá de Orión, y ponerse el sol en la puerta de Tannhaüeser...*" (140). En *Territorio comanche* el narrador describe minuciosamente, con todo detalle, identificándose así con la propia cámara, instrumento que está presente a lo largo de toda la obra, el cuerpo sin vida de un soldado:

> El muerto estaba boca arriba, en la cuneta, a unos cincuenta metros del puente. No lo habían visto morir, porque cuando llegaron ya estaba allí; pero le calculaban tres o cuatro horas: sin duda uno de los morteros que de vez en cuando disparaban desde el otro lado del río, tras el recodo de la carretera y los árboles entre los que ardía Bijelo Polje. Era un HVO, un jáveo croata joven, rubio, grande, con los ojos ni abiertos ni cerrados y la cara y el uniforme mimetizado cubiertos de polvillo claro. Barlés hizo una mueca. Las bombas siempre levantan polvo y luego te lo dejan por encima cuando estás muerto, porque ya no se preocupa nadie de sacudírtelo. Las bombas levantan polvo y gravilla y metralla, y luego te matan y te quedas como aquel soldado croata, más solo que la una, en la cuneta de la carretera, junto al puente de Bijelo Polje. Porque los muertos además de quietos están solos, y no hay nada tan solo como un muerto. Eso es lo que pensaba Barlés mientras Márquez terminaba de hacer su plano (14).

En su novela siguiente, *La piel del tambor*, Pérez-Reverte emplea con mayor insistencia aún algunas de las técnicas cinematográficas más conocidas como los efectos de iluminación y la elipsis. Las luces y las sombras, la combinación, muy efectista, de primeros planos -e incluso planos de detalle- con planos generales, así como determinados y muy significativos efectos sonoros, juegan un papel determinante en esta novela en donde tanta importancia e interés cobran los silencios y las miradas. Así sucede cuando, al inicio de la obra, monseñor Spada y el cardenal Iwaszkiewicz conversan con el padre Quart en Roma en torno a una misteriosa carta que se ha recibido en el Vaticano donde se da cuenta de una iglesia sevillana que "mata para defenderse":

> Sobrevino un silencio mientras la silueta permanecía inmóvil, recortada en el cielo de nubes y de lluvia que caía sobre el jardín del Belvedere. Después el cardenal se apartó de la ventana, y la claridad gris, diagonal, se deslizó sobre su hombro para desvelar la huesuda mandíbula, el cuello púrpura de la sotana, el reflejo de una cruz de oro sobre el pecho, el anillo pastoral en la mano que, dirigida hacia monseñor Spada, cogía el documento y lo entregaba, ella misma, a Lorenzo Quart (26).

En *El club Dumas*, acaso la obra más destacada, completa y ambiciosa de cuantas ha publicado hasta ahora Pérez-Reverte, se anuncia la definitiva desaparición del lector inocente. Estaríamos, pues, ante un lector cómplice; un lector excesivamente informado, rodeado de muchísimas referencias que le vienen dadas a través de todos los medios que hay a su alcance. Para Arturo Pérez-Reverte este lector de la postmodernidad, que en nada se parece a esa imagen arcaica y arcana que nos habíamos forjado, es "lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto" (457).

OBRAS DE ARTURO PÉREZ-REVERTE LLEVADAS AL CINE

El maestro de esgrima (España, 1992)

Ficha técnica:
Director: Pedro Olea
Guión: Antonio Larreta, Francisco Prada, Arturo Pérez-Reverte y Pedro Olea
Fotografía: Alfredo Mayo
Música: José Nieto
Productor ejecutivo: Antonio Cardenal
Duración: 85 minutos.
Ficha artística:
Omero Antonutti (Jaime de Astarloa), Assumpta Serna (Adela de Otero), Joaquim de Almeida (Luis de Ayala), José Luis López Vázquez (Jenaro Campillo), Alberto Closas (Álvaro Salanova), Miguel Rellán (Agapito Cárceles).

Premios y nominaciones: 3 premios Goya. Seleccionada para representar a España en los Óscar 1992.

La Tabla de Flandes (España-Reino Unido, 1994)

Ficha técnica:
Director: Jim MacBride
Guión: Michael Hirst, Imanol Uribe, Jim MacBride y Jack Baran
Fotografía: Alfonso Beato
Música: Philippe Sarde
Productor ejecutivo: Antonio Cardenal
Duración: 101 minutos.
Ficha artística:
Kate Beckinsale (Julia), John Wood (César), Sinead Cusak, Art Malik, Paudge Behan, Helen MacCrory, Peter Wingfield, Michael Gough, Anthony Milner, James Villiers, Edmund Moriarty, Roxanne Tynan.

Cachito (España, 1995)

Ficha técnica:
Director: Enrique Urbizu
Guión: Francisco Pino, Jesús Regueira, Imanol Uribe y Enrique Urbizu
Fotografía: Alfredo Mayo
Música: Bingen Mendizábal
Producción: Ricardo García Arrojo
Duración: 100 minutos
Ficha artística:
Jorge Perugorría (Manolo), Sancho Gracia (Rafael), Amara Carmona (Toñi), Elvira Mínguez (Nati), Aitor Mazo (Porky), Sara Mora (Aurora).

Territorio Comanche (España-Alemania-Argentina, 1996)

Ficha técnica:
Director: Gerardo Herrero
Guión: Salvador García y Arturo Pérez-Reverte
Fotografía: Alfredo Mayo
Música: Ivan Wyszogrod
Producción: Gerardo Herrero y Javier López Blanco
Duración: 90 minutos
Ficha artística:
Imanol Arias (Mikel), Carmelo Gómez (José), Cecilia Dopazo (Laura), Gastón Pauls (Manuel), Bruno Todeschini (Olivier), Mirta Zecevic (Jadranka), Natasa Lusetic (Helga), Ecija Ojdanic (Jasmina).

La Novena Puerta (España-Francia-Estados Unidos, 2000)

Ficha técnica:
Director: Roman Polanski
Guión: Enrique Urbizu, John Brownjohn y Roman Polanski
Música: Wojciech Kilar
Fotografía: Darius Khondji
Producción española: Antonio Cardenal e Iñaki Núñez
Ficha artística:
Johnny Deep (Lucas Corso), Emmanuelle Seigner, Lena Olin, Frank Langella.

Otras participaciones en el cine de A. Pérez-Reverte:

-Autor historia original de ***Gitano***, de Manuel Palacios (con Letitia Casta y Joaquín Cortés).
-Autor historia original de ***Camino de Santiago***, de Robert Young (con Charlton Heston, Anthony Quinn, Juan Echanove Imanol Arias y José Luis Gómez).
-En la actualidad se prepara un "remake" de ***El maestro de esgrima*** y la filmación de ***La piel del tambor***.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDELLI, Pío, *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966.
BELMONTE SERRANO, José, «Un paseo por Revertelandia: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte». *Murgetana* 101, 1999, pp. 115-129.
GARCÍA DOMÍNGUEZ, R., *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Valladolid, Seminci, 1993.
GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.
LARA, Antonio, «Vargas Llosa, entre el cine y la literatura», *El País*, 10-VI-76.
_____, «Lectura de *Tristana*, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós», *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*. Ed. Antonio Lara. Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 99-256.
MARSÉ, Juan, «El paladar exquisito de la cabra. La literatura en la gran pantalla», *El País*, 13-XI-1994.
MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.
PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra, 1996.
PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 1993.
_____, *Territorio comanche*, Madrid, Ollero & Ramos, 1994.
_____, «Un asunto de honor», *Cuentos de la isla del tesoro*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 211-261.
_____, *La piel del tambor*, Madrid, Alfaguara, 1995.
_____, *Obra breve/1*. Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 303-339.
_____, «Cómo *Un asunto de honor* se convirtió en *Cachito*». *Cachito (Un asunto de honor)*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 109-140.
_____, *La sombra del águila*. (Ed. Andrés Amorós), Madrid, Castalia, 1999.
SOLANA, Almudena, «Arturo Pérez-Reverte. El quinto mosquetero», *Qué leer* 3, ,1996, pp. 34-38.

<< Anterior