

Rosana LLANOS LÓPEZ reseña a : VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (ed.), *Teatro y Cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Vol. 26, issue 1 (2001, 401 págs.) y vol. 27, issue 1 (2002, 283 págs.).

En los números referidos de la prestigiosa revista ALEC se recogen los trabajos presentados en el Seminario Internacional "Teatro y Cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos", que tuvo lugar en Jaén, entre los días 27 de noviembre y 1 de diciembre de 2000, encuentro patrocinado por la Diputación de Jaén, la Fundación Federico García Lorca y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, junto con la Universidad de Jaén. Se trata de un total de 28 artículos que ocupan unas 60 páginas, de las que cuatrocientas son para los 18 estudios que componen la primera entrega, publicada en el 2001, y doscientas para los 10 restantes que, junto con un acertado grupo de reseñas sobre publicaciones recientes (entre 1998 y 2001) que conjugan la preocupación por el teatro con el interés por los siglos XX y XXI, dan forma al segundo de los volúmenes, publicado en el 2002.

A la polifonía crítica del conjunto, otorgada por el amplio número de especialistas que en él participan así como por la diversidad de procedencias y orientaciones de los mismos, se añade el interés y actualidad del tema elegido, las relaciones

entre el teatro y el cine, dos artes de distintas edades, una con más de tres mil años de historia y la otra con poco más de un siglo de vigencia, que desde su primer encuentro hasta la actualidad se han mantenido siempre en contacto. Sin duda, era necesario dedicar un espacio y un tiempo para la reflexión científica sobre estas relaciones que, si bien se vienen dando desde el origen del cinematógrafo, no han suscitado hasta este momento, al menos no de modo monográfico, la atención de la crítica especializada en España, detenida fundamentalmente en el estudio de las relaciones del cine, dentro del ámbito literario, con la narrativa.

Para dar a conocer el contenido de sendos volúmenes y sus valías más importantes se ha tratado de dar respuesta a los dos intereses más inmediatos que esta obra puede suscitar, el particular de cada trabajo y el general del conjunto; por un lado, se ha contemplado el contenido de cada artículo a través de sus resúmenes individuales, y por otro, se destacan las cuestiones en las que coinciden todos los estudios sobre el tema de las relaciones entre el teatro y el cine, a través de la agrupación de los artículos en líneas temáticas que responden a preocupaciones generales dentro del objeto de estudio, al margen de su distribución y orden en la publicación (de ahí que siempre que se haga referencia a un trabajo, se cite entre paréntesis el volumen y páginas que ocupa).

En este sentido, considero que se pueden agrupar todos los trabajos en torno a tres grandes temas que van desde las relaciones entre el teatro y el cine a lo largo de la historia, pasando por la constatación de su interrelación a través del estudio de la presencia y el grado de la misma del teatro en el cine y del cine en el teatro, hasta llegar, por último, a las prácticas de transducción que se dan entre ambos lenguajes, mediante el estudio de las adaptaciones.

1. RELACIONES ENTRE EL TEATRO Y EL CINE A LO LARGO DE LA HISTORIA.

1. 1. *El teatro y el cine en el primer tercio del siglo XX.*

El estudio de las relaciones que se dan a lo largo de la historia entre el teatro y el cine se lleva a cabo en la obra de cuatro modos distintos. En primer lugar, están los artículos que se han centrado en el análisis de sus relaciones en el origen mismo del cine y sus primeros años de existencia, que estudian aspectos diversos de la dialéctica entre el teatro y el cine en el primer tercio del siglo XX.

En este lugar se sitúa, como apertura de este bloque temático, así como de los dos volúmenes, el trabajo de Dru Dougherty, "Pensándolo bien: el teatro a la luz del cine (1914-1936)" (vol. I, pp. 9-25), en el que el autor propone pensar el teatro "a la luz" del cine, como lo habían hecho ya entre 1914 y 1936 muchos de los intelectuales de la época, tales como Walter Benjamin —quien destacaba "el aura de la obra de arte" como rasgo del teatro frente al cine (p. 12)—, los hermanos Machado —un Antonio que veía el "aura del teatro" en su propia tradición y, en la pérdida de la acción y el diálogo en favor del cine, una de sus más problemáticas ausencias (pp. 13-14), y un Manuel que insistía en la continuidad de la acción cinematográfica como una de sus armas (p. 14)—, Manuel Bueno —quien no considera al cine igualmente capaz al teatro para transmitir y llegar al espíritu, de ahí que diga: "no veo las almas al través de las imágenes" (p. 16)—, Enrique Lafuente —para quien el espectador del cine es "más frío que el habitual del teatro" (p. 15)—, Miguel de Unamuno —quien vaticinaba, precisamente por la deshumanización del cine, que el camino de renovación del teatro debía ser el de "volver [...] a su primitiva severidad de desnudez clásica" (p. 17)—, Pérez de Ayala —quien, en *Las Máscaras*, pedía la "reteatralización del teatro" como reivindicación de su carácter espectacular, rasgo que en ese momento

parecía atribuirse al cine (p. 18)— o Antonio Espina —quien, en opinión de Dougherty, ya oponía el cine al teatro utilizando conceptos que se recuperan en la crítica actual, tales como la “estética horizontal del tablado / estética vertical de la pantalla” o los “conceptos literarios / conceptos visuales”, y valoraba las virtudes y defectos del arte escénico siempre desde la comparación con el cine (pp. 10-12)—. Reflexiones, todas ellas, que, pensando el teatro a la luz del cine, no hicieron, según Dougherty, sino producir “una nueva conciencia de las antiguas estructuras miméticas del teatro al tiempo que dio enorme impulso a la apasionada exploración de sus nuevos signos plásticos” (p. 22).

En la misma línea, José María del Pino, en “Poéticas enfrentadas: teatro y cine en Antonio Espina y *Revista de Occidente*” (vol. I, pp. 91-112), ofrece una imagen del debate entre cine y teatro en los inicios del siglo XX a través del análisis detallado de dos artículos de Antonio Espina, “Las dramáticas del momento” y “Reflexiones sobre cinematografía”, de 1925 y 1927 respectivamente, publicados ambos en el marco de la *Revista de Occidente*, fundada en 1913 por Ortega y Gasset, y cuya línea editorial cae del lado de la estética vanguardista y con ella, del arte nuevo del cine y no del teatro burgués que ocupaba las tablas en aquel momento. Antonio Espina expone en los dos artículos mencionados, una teoría del cine que toma cuerpo desde la comparación y contraste con el teatro, surgiendo así lo que José María del Pino ha llamado expresivamente “poéticas enfrentadas”, y que Espina caracteriza a partir de la siguiente serie de oposiciones binarias donde el primer término se corresponde con el teatro y el segundo con el cine, a saber, “estética horizontal / estética vertical”, “conceptos literarios / conceptos visuales”, “público oye” / [público ve], restringe la fantasía artística con su “verismo metonímico” / “exalta la fantasía por mecanismos metafóricos” (p. 93). En este contexto, parece lógico que Espina presente el cine como la forma artística “más apreciada por todos los que defienden el proyecto de

la modernidad estética y cultural de España" (p. 92) y vea en esta forma artística "el producto más singular de su momento", con "unas posibilidades creativas extraordinarias" (p. 92), un arte en "estado incipiente" que aún tiene mucho que ofrecer y no cuenta con el peso de la tradición del teatro (p. 93) y como un arte que "va a servir para crear un nuevo público", preocupación clave del pensamiento de Espina y tesis central de "Las dramáticas del momento", donde se plantea y desarrolla la necesidad de "crear un público sensible al nuevo fenómeno artístico a partir del espectador sentimental" (p. 98). En "Reflexiones sobre cinematografía" continúa con ese asunto y con otros de los ya mencionados, como por ejemplo el distinto estatuto ontológico de la ficción teatral y fílmica, el tratamiento del tiempo y del espacio o la construcción de los personajes en uno y otro lenguaje. J. M. Del Pino pone de relieve cómo Antonio Espina supo ver que el peligro del futuro del cine pasaba por tomar del teatro "precisamente aquello que le impedía su autonomía artística y su plenitud como arte visual", el público que entonces tenía el teatro burgués, y proponía como público "encargado de dar al cine su estatus como arte central del siglo XX" a "la minoría selecta" (p. 107).

Dentro de la misma preocupación, aunque desde una perspectiva más puntual, C. Brian Morris y Julio Enrique Checa Puerta dedican sendos trabajos a estudiar la vivencia directa que algunos personajes de aquel momento tuvieron de esa dialéctica entre el teatro y el cine. Así, en "Los Quintero ante los "Cambios y Mudanzas" de su época" (vol. I, pp. 175-197), C. Brian Morris presenta, en un atinado examen, la aparente paradoja que suponen las actitudes que pasan de un extremo rechazo al cine a una posterior dedicación al arte cinematográfico, y la justifica a través del estudio detallado del caso de los hermanos Quintero, quienes si bien utilizaban a sus personajes dramáticos para introducir críticas al cinematógrafo —ya sea por la "exageración" y "desmedida" con la que se suele presentar todo en el cine (p. 179) o por lo que significa de "degradación

de valores y gustos hasta un nivel superficial" (p. 194)—, similares a las que hicieron A. Machado o Miguel de Unamuno al desconfiar del cine como respuesta artística, en un determinado momento, como destaca Brian Morris, se subirán a la industria del cine, "adaptándose a los *cambios y mudanzas* [...] indispensables a la vida misma" (pp. 195-196) que tanto habían reflejado en los 50 años de sus obras dramáticas. Los hermanos Quintero, conscientes de la superioridad del teatro sobre el cine, consideran que de dedicarse alguien al cine debían ser los dramaturgos, de ahí que se introdujesen en la industria cinematográfica, como también hicieron otros tantos dramaturgos del momento (tales como Benavente, Linares Rivas, Arniches, Muñoz Seca, Marquina, Luca de Tena, etc.), al ceder a la Sociedad CEA "la exclusiva total de su producción inédita, dramática o lírica, para el cinematógrafo [...], comprometiéndose a redactar o a componer, a petición de la misma, originales de índole cinematográfica" (p.177).

Por su parte, Julio Enrique Checa Puerta, en "Gregorio Martínez Sierra y el cine: de Madrid a Hollywood" (vol. II, pp. 45-67), hace lo propio con la figura de Martínez Sierra, en su opinión "fundamental para ahondar en las relaciones, todavía insuficientemente estudiadas, que se establecieron entre el teatro y el cine en el período comprendido entre 1896 y 1936" (p. 64). En un momento en el que la traslación de gentes del teatro al cine con diferentes funciones era tan frecuente, Martínez Sierra destaca por haber transitado por todas ellas hasta encontrarse en los años 30 en la meca del cine, en Hollywood, camino que rastrea Checa Puerta. De todos modos, la llegada de Martínez Sierra al cine podría considerarse tardía, pues hasta que no se introduce el sonoro el empresario teatral no considera que las condiciones del cine sean las apropiadas, si bien antes de 1929 el cine ocupó un papel importante en su trayectoria vital y profesional: desde la incorporación de elementos cinematográficos a su teatro como medios fundamentales de renovación teatral, tales como las pantomimas o la "nueva con-

cepción del ritmo, de la interpretación o de la visualidad" (p. 48), pasando por la proyección de películas interrumpidas con la representación de obras propias del mismo tema, hasta un claro interés por adaptar sus comedias al cine, revelado por tomar ciertas medidas como la de "incluir cláusulas en sus contratos que salvaguardasen los derechos de propiedad intelectual" (p. 49) para proteger sus obras o "evitar que fuesen filmadas en unas condiciones que él no considerase ventajosas" (pp. 40-50).

Pero su momento en el cine llegó en 1931, después del fracaso de las llamadas "versiones", películas de éxito en EEUU, rodadas de nuevo en otro idioma, en este caso español, con actores de otras nacionalidades pero con directores y técnicos norteamericanos; Checa Puerta analiza el fracaso de estas producciones y cree que a los pobres resultados de las taquillas españolas debiera sumarse "una lucha intestina que se desató entre artistas de habla hispana, principalmente mexicanos, argentinos y españoles", denominada la "batalla de la z", por lograr que cada acento gozase de la máxima hegemonía en Hollywood. La entrada de Martínez Sierra en la industria americana se relaciona, precisamente, con este episodio, pues fue recomendado por Edgar Neville a la Metro para "intervenir como árbitro entre los actores de origen hispano y que les ayudase a "reorientar" el programa de producción de cintas en español" (p. 55), sistema que el propio Martínez Sierra rechazaba porque no producía películas, "sino una obra de teatro fotografiada", resultando "más bien teatro que cine" (p. 56). Su segunda experiencia fue con la Fox, donde con el rodaje de una adaptación fílmica de su comedia *Mamá*, en palabras de Checa Puerta, abrió "brecha en la producción de películas originales en español destinadas a todos los públicos de habla hispana" (p. 55) y demostró que la adaptación de obras dramáticas, con la actualización necesaria del argumento y del lenguaje dramáticos al cinematográfico, podría ser una fórmula de éxito asegurada. Su tercera etapa, marcada por el paso en 1935 de la Fox a

la 20th Century Fox, que decide cancelar la producción en español y adoptar la técnica del doblaje, así como por la Guerra Civil, que impidió a su vez que esta situación fuese aprovechada por el cine español, se desarrollará en Argentina, donde hizo guiones y dirigió varias películas, entre ellas *Canción de cuna* (1945), de la que Checa Puerta reconoce al menos cinco adaptaciones.

Si empezamos este apartado con trabajos que incidían en las diferencias entre las dos artes, lo cerramos con el artículo de Carmen Senovilla, "Cine y teatro en la cartelera jiennense (1925-1930): Aspectos Sociológicos" (vol. II, pp. 175-200), que además de completar el especial panorama del primer tercio del siglo e incidir en cómo el cine entró a competir con el teatro en tanto que alternativa de ocio de la época, al pasar revista a la cartelera del cine y teatro en Jaén, entre 1925 y 1930, pone de manifiesto cómo lo habitual era la convivencia pacífica entre el viejo arte y el nuevo, "opciones complementarias en la oferta de ocio de la ciudad, en convivencia más o menos feliz a pesar de que paulatinamente se observe el asentamiento del cine en detrimento del teatro, hecho aún no muy acentuado en el período que nos ocupa" (p. 176).

Si concretamos un poco más, el artículo se convierte en un repaso, desde perspectivas sociológicas, de las relaciones entre el cine y el teatro en sus más variados términos. En cuanto a los espacios de representación, el cine se instala en los recintos teatrales, como el Teatro Cervantes y el Teatro Norte, adaptados a las nuevas necesidades que reclama la proyección del cine, si bien se llegó a crear una sala exclusiva para las películas. También se introducen las estrategias comerciales y publicitarias más visitadas por los empresarios para atraer el público al cine, tales como el cuidado en la selección de la oferta de la cartelera, que solía hacerse en función de los géneros de la película o de sus intérpretes; la creación de una especie de "días del espectador", como *los jueves de moda* o *los viernes aristocráticos*;

las distintas sesiones al día, a saber, la *matinée infantil*, la sesión *vermouth* y la *selecta*; los precios fijos y razonables, 60 céntimos, pues el cine “amplió el espectro socio-económico del público asistente” (p. 181), etc. Incluso analiza Carmen Senovilla cómo el cine sonoro “viene a romper la monotonía que iba llenando de bostezos las salas de proyecciones” (p. 197) y reflexiona sobre el papel desempeñado por el cine al ofrecer, como el teatro, aunque en el cine quizá de un modo más inmediato, la posibilidad de soñar, “de creer lo que no existe y aprehender a vivir su vida recreando otra” (p. 186), lo que justifica la vigilancia moral y social que se ejercía sobre ambas artes, y de manera especial sobre el cine, por la enorme influencia que tenía en distintos ámbitos de la sociedad, la educación, el trabajo, las costumbres, etcétera, y su valor como vehículo transmisor de propaganda ideológica” (p. 188). Al mismo tiempo la autora del trabajo hace notar cómo se valoraban de modo diverso las producciones extranjeras de las españolas, destacando en las primeras “los aspectos técnicos del lenguaje cinematográfico, la duración y el costo del rodaje, los recursos humanos, el equipo de dirección, etc.” y, en las segundas, en cambio, tan sólo “el contenido”, para concluir que además de nutrirse de la literatura, el cine también se ha servido de las zarzuelas.

1. 2. Teatro y cine en el siglo XX.

En otros casos, las relaciones entre el teatro y el cine han sido abordadas por los especialistas desde una óptica temporal más amplia, como una constante que se da en todo el siglo XX y no sólo en sus primeras décadas; de este modo procede Ángel Luis Hueso, en “El referente teatral en la evolución histórica del cine” (vol. I, pp. 45-61), trabajo en el que se hace un repaso por los momentos fundamentales de la historia del cine para demostrar cómo en todos ellos ha existido alguna relación con el teatro y más concretamente algún referente puntual del

mundo dramático: desde las Pasiones de Cristo —que inspiran una parte importante del cine primitivo y del origen del lenguaje cinematográfico—, pasando por el melodrama —forma dramática de éxito en la época del cambio de siglo, que influyó decisivamente en la concepción visual del primer cine—, o por cualquiera de las formas de espectáculo conocidas hasta entonces, como el circo, la prestidigitación, el teatro de variedades, e incluso el teatro en general —que ofrecieron una concepción espectacular de la que el cine fue partícipe—, hasta llegar a las teorías dramáticas que a partir de los años 20 definieron la evolución teatral y que Ángel Luis Hueso liga también al desarrollo del cine —tales como el Expresionismo, de la mano de Max Reinhardt, o el Teatro Comprometido y Social, con Erwin Piscator y, en un grado mayor, con Bertolt Brecht—; e incluso, a partir de los años 50, se menciona la estrecha relación entre el teatro y el cine al observar una gran cantidad de adaptaciones de obras dramáticas al cine y de reinterpretaciones de clásicos teatrales en la gran pantalla, con gran éxito comercial.

Por su parte, Óscar Cornago Bernal, en “Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: de la categoría del montaje al acto performativo” (vol. I, pp. 63-89), aunque parte de las mismas premisas que en el caso anterior, la idea de que el cine y el teatro son dos lenguajes distintos, que siempre han estado en relación, estudia este contacto desde una concepción de teatro y cine no tanto como productos acabados, sino como procesos de producción de significados, perspectiva desde la que el cine podría definirse a partir del montaje, y el teatro, a partir del acto performativo. Desde este planteamiento, la tesis principal de Cornago Bernal, que no la única, pues el artículo está lleno de sugerentes reflexiones, podría sintetizarse, usando sus propias palabras, como sigue: “si la técnica del montaje había unido a estas dos expresiones en un mecanismo básico de construcción, elevado a principio estético, luego será la estética de lo performativo la que establecerá un amplio campo de contacto” (p. 86), lo que supone, en mi opinión, una apreciación com-

prensiva, además de descriptiva, de las relaciones entre el teatro y el cine.

Otro panorama general de las relaciones entre ambas formas artísticas lo establece Rafael del Cerro Malagón en "Una arquitectura para el espectáculo. Herencia y cambios del palacio teatral en el cine (1900-1939)" (vol. II, pp. 23-43), pues si bien se centra en el período acotado en el título, lo excede para abordar las relaciones generales entre el teatro y el cine desde una óptica poco transitada, la que ofrece la evolución de sus respectivos espacios. El cine, cuando pasó de la entidad nómada de las barracas a un emplazamiento fijo en los núcleos urbanos, se acerca a los teatros, ya sea para realizar en él las proyecciones o bien para construir edificios autónomos similares. Los cambios que se irán gestando en los lugares cinematográficos a lo largo del siglo XX respecto a los teatrales pasan por cuestiones funcionales tales como la supresión de los pórticos teatrales por los amplios vanos dintelados; el acceso más directo del espectador del cine a la butaca; la supresión o racionalización de las abundantes zonas que en el teatro se disponían para la tertulia, para el guardarropa o para el café; el aumento del aforo interior de las butacas al desaparecer los lugares destinados para la maquinaria, el almacenamiento o camerinos; el regreso a las disposiciones rectangulares y la eliminación de los palcos o graderías, desde las que la visión de la pantalla no era la apropiada; la equiparación de los espacios del cine y sus precios; incluso la denominación de los edificios destinados al cine cambiaba respecto a la del teatro, adoptando nombres del medio urbano o topónimos de calles, barrios, etc. El autor del trabajo finaliza su estudio observando cómo la irrupción de la televisión en el panorama espectacular supone otro momento relevante en la configuración espacial del ámbito cinematográfico, pues se aumenta el tamaño de la pantalla en los cines para competir con la imagen de la televisión; del mismo modo, reflexiona sobre la importancia posterior de la crisis del cine en los años 60 y 70, primero a causa de la televisión y después por el

“asalto de las grabaciones videográficas” (p. 38), que fragmentarán el espacio cinematográfico de las salas en “minicines” que permitían ofertar varios estrenos al mismo tiempo.

1. 3. *El dúo teatro y cine en una trayectoria profesional.*

Otros especialistas eligen alguna figura sobresaliente del mundo del espectáculo español para ahondar a través de su trayectoria profesional en las relaciones entre el teatro y el cine, como sucedía en los trabajos de C. Brian Morris y Julio Enrique Checa Puerta, dedicados respectivamente a los hermanos Quintero y a Gregorio Martínez Sierra, ahora bien, en este caso trascendiendo las fronteras temporales de los primeros años de vida del cine. Tal es el caso del trabajo de Emeterio Díez, quien bajo el título “Miguel Mihura: *Yo no soy la Mata-Hari*” (vol. II, pp. 69-87), se ocupa de mostrar en la primera parte de su texto cómo la trayectoria profesional de Mihura se define por sus continuos trasvases del teatro al cine y viceversa: de una infancia y juventud muy ligadas al teatro por su familia y luego también por llevar la contaduría del teatro Rey Alfonso, pasa en 1933 a ser contratado por los estudios CEA como “adaptador de diálogos de la compañía norteamericana Columbia e interviene en los doblajes de las películas de los Hermanos Max, de gran influencia en su escritura (p. 72); tras la Guerra Civil se refugia de nuevo en el teatro, escribiendo en el verano de 1939 dos obras en colaboración, una con Joaquín Calvo Sotelo y otra con Tono, que no tendrán muchos éxito, pasando de nuevo al mundo del cine, en el que ya alcanza una gran consideración como dialoguista y adaptador; otros fracasos en el teatro le llevan al cine por tercera vez, donde, de 1947 a 1950, escribirá nueve guiones originales, entre los que se encuentra *Yo no soy la Mata-Hari* (1949); coincidiendo con el éxito que su obra *Tres sombreros de copa* obtiene en 1951 en el TEU y con la crisis del cine español, Miguel Mihura se dedica al teatro desde 1952

hasta 1968, etapa en la que escribe 19 comedias y recibe en tres ocasiones el Premio Nacional de Teatro, si bien hace algunas incursiones en el cine, nada desdeñables, como son los diálogos de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* o la adaptación para la gran pantalla de sus comedias.

De entre todas las posibles relaciones entre teatro y cine que ofrece la producción y trayectoria profesional de Mihura, Emeterio Díez desarrolla en la segunda parte del artículo, con gran acierto, el caso de *Yo no soy la Mata-Hari*, texto dispuesto en dos columnas, la izquierda para las indicaciones que solían aparecer en los guiones del cine mudo, y la derecha para incorporar la banda de sonido, que recoge desde los diálogos hasta la música o ruidos de ambiente, lo que explica para el autor del trabajo su naturaleza de guión cinematográfico. Tras repasar el proceso de su rodaje, con duras críticas por la dirección de B. Perojo, Emeterio Díez entra a valorar el guión de Mihura, salvado ya en su momento por la crítica, y que en su configuración evasiva esconde un tratamiento paródico no ya de un género como el policíaco, sino de una de sus concreciones en el cine, *Mata-Hari*, protagonizada por Greta Garbo.

Por su parte, Pilar Nieva de la Paz elige la figura y trayectoria profesional de Pilar Miró como muestra de la estrecha relación entre el teatro y el cine. En "Pilar Miró ante el teatro clásico" (vol. I, pp. 239-253), tras remitir a la experiencia de Miró en la televisión, en el cine y en el teatro, se insiste en la continua presencia de este último, y especialmente el de orientación clásica, en los medios anteriores: así, se recuerdan sus adaptaciones teatrales para televisión, que daban a conocer los clásicos a un público más amplio —una de sus mayores preocupaciones—; y en el caso del cine, se hace referencia a su habitual uso de un texto literario de orden narrativo como punto de partida de la película, y sólo en *El perro del hortelano*, su última producción de 1996, lleva al cine una obra de teatro, además clásica y manteniendo el verso. Pilar Nieva de la Paz analiza esta pelícu-

la desde dos experiencias teatrales de Miró con dos obras clásicas áureas, una previa, *La verdad sospechosa* de Alarcón, en 1991, y otra posterior, *El anzuelo de Fenisa* de Lope, en 1996. En los tres casos, los montajes teatrales y fílmico, se saldaron con un gran éxito que Nieva de la Paz relaciona no sólo con la acertada elección por parte de Miró de las obras —textos que admitía lecturas muy actuales, como la mentira, la corrupción y el engaño, que calaban muy bien en el público, y con personajes femeninos muy fuertes que reflejaban el cambio del papel de la mujer en la sociedad—, sino también con el manejo inteligente que hace Miró de los dos lenguajes, el fílmico y el teatral: “los montajes de teatro de Pilar Miró se vieron positivamente impregnados de su bagaje cinematográfico, mientras que en el cine su adaptación del teatro clásico estuvo marcada por una inteligente “teatralidad” que la crítica alabó sin ambages” (p. 258). Así, por ejemplo, en sus montajes teatrales Pilar Nieva destaca la presencia de aspectos cinematográficos como el fuerte ritmo y movimiento de la acción, el uso de un escenario desnudo por el que “los actores se mueven con total libertad” o la elección cinematográfica de los colores, gris y blanco en la escenografía del primer montaje, y el negro y azul grisáceo de los trajes, o los tonos sepia y pastel, en el segundo. Por otro lado, si bien en la versión fílmica de *El perro del hortelano* se insiste en los elementos del cine que aportan un especial enriquecimiento al texto teatral, tales como “los magníficos escenarios exteriores”, “el ritmo dinámico de las imágenes que propicia un logrado ejemplo de montaje paralelo”, “las transposición “narrativa” de los bellos y líricos monólogos teatrales” con un montaje rítmico que recoge las reflexiones íntimas de los personajes a través de la “voz en off” o el uso de los primeros planos o planos generales, también se destaca en este trabajo, como una gran virtud de la película, su gran teatralidad, la misma que hace que el crítico Eduardo Haro Tecglen haya escrito de ella —y Pilar Nieva así lo recoge— que “es curioso que la mejor realización teatral de Pilar Miró fuese en el cine” (p. 265).

1. 4. *Reacciones en el teatro y en el cine ante un mismo hecho.*

Por último, existe también un espacio para aquellos artículos que estudian las relaciones entre ambas manifestaciones artísticas desde el análisis de sus reacciones ante un mismo asunto, como sucede por ejemplo en los trabajos de Wilfried Floeck, sobre la interpretación en el teatro o en el cine de la verdad historiográfica de las Crónicas, o José A. Sánchez, que aunque centrado más en la escena, analiza la presencia del cuerpo y de la imagen en ambos lenguajes.

El primero, en "El conquistador como tráfuga cultural en la película *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echeverría" (vol. I, pp. 357-381), sugiere una clara relación entre el teatro y el cine actual al reaccionar de modo similar ante la reconstrucción de la realidad histórica de la Conquista, que tanto en sus configuraciones literarias como cinematográficas se inclina por "la revisión crítica del discurso oficial y triunfalista", lograda al adoptar un "pluriperspectivismo" que surge de la integración de la perspectiva indígena, por una clara intención intercultural y por "una reflexión metaficcional sobre los problemas que plantea la reconstrucción de la realidad histórica" (p. 358). Se observa este cambio, primero, en las representaciones dramáticas de la Conquista, que han pasado de la revisión crítica y satírica a una reflexión metahistórica que Floeck ejemplifica con *Yo, maldita india*, de Jerónimo López Mozo (1990) y la *Trilogía Americana* de José Sanchís Sinisterra (1992). Luego, valiéndose de una de las obras de la trilogía de Sinisterra, *Nafragios de Alvar Núñez* (1991) y de la película del director mexicano Nicolás Echeverría, *Cabeza de Vaca* (1990), Wilfried Floeck muestra la relación entre la expresión teatral y cinematográfica al elegir la perspectiva intercultural en la relectura de una figura como Núñez de Arce, Cabeza de Vaca, interculturalidad que en el primer caso se refleja en la visión de Núñez como "peregrino a caballo entre dos mundos y marcado por la *herida del otro*",

mientras que en el segundo Echeverría va más allá al convertir en “tránsfuga cultural que ha transformado su identidad de cristiano español en la de un chamán indio y que se ha adaptado completamente a la alteridad radical del mundo mágico de la realidad americana” (p. 365). El autor del trabajo, tras analizar con detalle la lectura ofrecida por la película, cuestiona la veracidad de la interpretación al señalar que “personalmente, no estoy convencido de que la interpretación de Cabeza de Vaca como tránsfuga cultural nos revele la verdad histórica. El subtexto de los *Naufragios* no nos da suficientes indicios para esta interpretación” (p. 379), pero justifica su validez artística en el contexto problemático de las Crónicas de Indias, en las que resulta difícil conocer la verdad histórica.

En “Cuerpo e imagen en la creación escénica contemporánea” (vol. II, pp. 137-157), José A. Sánchez elige un tema crucial en las relaciones entre el teatro y el cine, sobre todo cuando se alude a sus diferencias, la presencia corporal del actor en la escena frente a las sombras de la imagen cinematográfica; es precisamente esta oposición la que se relaja tras el recorrido que J. A. Sánchez hace por la evolución de la escena contemporánea, al observar cómo hay momentos en los que el teatro opta estéticamente por la imagen y el cine por el cuerpo, aunque cada uno con los medios que su lenguaje permite. Así sucede en el Teatro de Vanguardias, descrito desde los textos de Gordon Craig y su teoría de la “supermarioneta”, donde, mientras el cine se decantaba por la corporeidad del actor como máximo recurso del movimiento cinematográfico y de lo cómico, el teatro de los cubistas, futuristas, expresionistas y constructivistas optaban por la imagen, ocultando el cuerpo del actor al integrarlo “en un conjunto plástico organizado” (p. 146); no ocurre lo mismo en el Teatro profesional del momento, paralelo a las Vanguardias, descrito en este caso a partir de los textos teóricos de Adolphe Appia, que veía en el cuerpo el “verdadero dramaturgo del teatro contemporáneo” (p. 141), ya fuese a través de su voz o su gesto, como sucedía en propuestas

tan variadas como las de Reinhardt, Copeau, Teirot, Meyerhold o Brecht. Desde estas nociones previas, José A. Sánchez analiza el teatro vanguardista de los años 60, donde lo gestual, y con ello el cuerpo, siguió siendo fundamental en el teatro pero con una diferencia respecto a la primera vanguardia, “lo fue no por la necesidad de hacer hablar visualmente al cuerpo, sino por la necesidad precisamente de encontrar medios de comunicación que evitaran en mayor o menor medida la representación (verbal o visual)” (p. 142). Por otra parte, en el Teatro de Imágenes de los años 70 y 80, derivado de fórmulas como el Living Theatre, se sustituye la tradición propia de la Vanguardia europea, donde la imagen se imponía al cuerpo, por “una tradición del gesto donde la imagen surge del cuerpo” (p. 143), opción estética que ocupa el resto del trabajo de José A. Sánchez, quien analiza las propuestas de creadores españoles que se suman a esta tradición, tales como Els Joglars y Comediants —que relaciona con la tradición del mimo y por tanto con el lenguaje del cuerpo—, La Cuadra —cuyo origen sitúa “en la danza y el cante flamenco, eminentemente somático”—, la Fura dels Baus —en la que su tratamiento del cuerpo “permite conexiones con el arte corporal (body art) de los setenta o el accionismo europeo”— o Arena Teatro —que se vincula con “la danza repetitiva europea de los 80” (p. 143).

2. GRADOS DE PRESENCIA: EL TEATRO EN EL CINE Y EL CINE EN EL TEATRO.

Después del panorama general que ofrecen los doce artículos comentados, el estudio de las relaciones entre el teatro y el cine que ofrecen estos dos volúmenes se orienta hacia el análisis de las presencias concretas del teatro en el cine y del cine en el teatro. Por atender a las dos direcciones, “El teatro en el cine y el cine en el teatro en la España contemporánea” (vol. I, pp. 299-315), puede mencionarse el trabajo de Peter L. Podol como

introducción a este segundo bloque temático. Postula el autor del artículo que no cree que la relación entre el teatro y el cine en la España contemporánea sea de una única dirección, la que va del cine al teatro, como dice señalar Susan Sontag (p. 299), sino que se pueden observar presencias del cine en el teatro y del teatro en el cine. Para ejemplificar la primera posibilidad elige dos obras dramáticas en las que reconoce una importante presencia del cine, *Esta noche gran velada*, de Fermín Cabal (1982), donde analiza una clara intertextualidad con los filmes de boxeadores norteamericanos, y concretamente con *Champion*, y *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero (1987), donde el cine en blanco y negro de la época de Bogart y Lauren Bacall aparece a modo de homenaje. Y para demostrar que en el cine actual español también influye el teatro, Peter L. Podol elige *¡Ay, Carmela!*, de Saura, en la que analiza sus distintos niveles teatrales, y *Todo sobre mi madre*, de Almodóvar, en la que revela multitud de intertextualidades teatrales y también cinematográficas. Para el autor del trabajo, "las cuatro obras consideradas en este estudio demuestran las posibilidades de una continua influencia mutua entre el cine y el teatro" (pp. 312-313).

2. 1. *El teatro en el cine.*

En cuanto a la presencia unidireccional de aspectos concretos del teatro en el cine, han de mencionarse cuatro artículos, de signo muy distinto. Así, por ejemplo, José F. Colmeiro, en "Metateatralidad y Psicodrama: los escenarios de la memoria en el cine de Carlos Saura" (vol. I, pp. 277-298), elige una estructura propiamente teatral, la metateatralidad, como vehículo de indagación de la presencia del teatro en el cine de Saura, en el que este aspecto supone para Colmeiro uno de sus rasgos persistentes y característicos; tanto es así que le permite ordenar su producción fílmica en torno a dos grandes momentos. En el primero, que se corresponde con películas menos

estudiadas como *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *Los ojos vendados* (1978) y *Dulces horas* (1981), la metateatralidad tiene cuatro funciones: como autorreflexión sobre la condición real o ficticia de los representado, como representación alegórica de lo que no puede decirse en los momentos de censura franquista, como expresión metafórica del pasado, de los recuerdos, o con “la función añadida de moderno exorcismo dramático de los demonios del pasado, como escenificación catártica purificadora que intenta trascender los fantasmas del pasado a manera de simbólico psicodrama colectivo” (p. 279). En cambio, el cine de Saura en los años 80 —la trilogía flamenca compuesta por *Bodas de Sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*— y en los 90 —*¡Ay, Carmela!*, *Tango* y *Goya en Burdeos*— tenderá a explorar la metateatralidad como espectáculo total que busca la integración de artes plásticas y visuales, que para Colmeiro también favorecen “nuevas formas más efectivas de catarsis colectiva y exorcismo de los fantasmas del pasado” (p. 296).

Por su parte, José Antonio Pérez Bowie, en “Teatro en verso y cine: una relación conflictiva” (vol. I, pp. 317-335), analiza el complejo paso al cine de una de las estructuras expresivas más exclusivas del lenguaje literario y en concreto de un determinado teatro, como es el verso. Pérez Bowie sitúa el origen de esa problemática en el lugar más acertado, el atentado que supone la incorporación del verso a la pantalla al agredir la máxima pretensión del cine, “dotar a la representación de un alto grado de realismo”, conjunto en el que el verso sería percibido por el espectador en general “como una ruptura de la verosimilitud, como un ruido que dificultaría el proceso de comunicación” (p. 317). Sin embargo, y a pesar de esta dificultad, el autor del trabajo pone de relieve cómo el teatro en verso no se ha dejado de llevar nunca a la gran pantalla, quizá porque ofrece “un filón de argumentos nada desdeñable para el cine” (p. 321), si bien siempre se ha actuado sobre el verso. En unos casos se ha optado por su prosificación y por tanto haciendo que el discurso de los personajes sea adecuado “a una dicción que el espectador

sienta próxima a la cotidiana" (p. 321) —como sucede en la mayor parte de las escasas adaptaciones del teatro clásico español (p. 321), en las versiones fílmicas del teatro histórico en verso (p. 322) o en adaptaciones cinematográficas de obras donde se representan realidades próximas al espectador, como sucede con los dramas tardo románticos de Echegaray o con los contemporáneos (p. 323)—. En otras ocasiones se conserva el verso pero "dentro de un contexto de teatralidad explícita" (p. 325), en el que en lugar de "eliminar las convenciones inherentes a la puesta en escena" —procedimiento conocido como "airear"— "las subraya con especial énfasis consiguiendo que el espectador sea en todo momento consciente de que no asiste al desarrollo en directo de las acciones que constituyen la fábula sino a su representación" (p. 325). En este supuesto Pérez Bowie reconoce dos modalidades de películas: en primer lugar, las que consisten en la filmación de representaciones teatrales, ya sea en directo o bien grabada *a posteriori* en un plató, y ya sea con cámara fija y visión frontal o con un proceso de realización con varias cámaras que dan una visión múltiple, que no pasan de ser en todos los casos un documento de la representación teatral, y que el autor ejemplifica con la filmación de Alejandro Perla en 1952 del *Don Juan Tenorio* en versión de Luis Escobar; y en segundo término, el cine voluntariamente teatral o artificial, donde las convenciones teatrales y en concreto el verso se convierten en uno de los recursos fundamentales para la parodia y la comicidad, como sucede por ejemplo en la versión de *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca, realizada por Fernando Fernán-Gómez en 1961, donde se parodia el teatro histórico en verso, o también en la versión cinematográfica de la comedia de Enrique Jardiel Poncela, *Angelina o el Honor de un Brigadier* (1935), dirigida por Louis King, parodia del melodrama versificado al estilo de Echegaray. Y la última modalidad que Pérez Bowie reconoce en el paso del verso al cine es la "naturalización" del mismo (p. 329), que consiste en "conservar la expresión versificada del texto teatral mediante

la creación de un contexto en el que resulte creíble”, que es lo que sucede por ejemplo en las versiones actuales de los clásicos teatrales, como la del *Cyrano de Bergerac* de Jean Paul Rappenu en 1990 sobre el texto dramático de Edmond Rortand, como las versiones de Shakespeare hechas por Kenneth Branagh o como *El perro del hortelano* que Pilar Miró llevó al cine. Para llegar a esa naturalización del verso Pérez Bowie insiste en la necesidad de un duro trabajo que pasa por la depuración del texto de elementos digresivos o construcciones sintácticas y léxicas que problematicen la comunicación, por conseguir un tono lúdico al contextualizar la trama en coordenadas cronotópicas en las que el verso se sienta natural y por el esforzado trabajo de los actores.

En el trabajo de Jesús Torrecilla, titulado “La modernización de la imagen exótica de España en *Carmen*, de Saura” (vol. I, pp. 337-356), se estudia otro elemento asociado a lo teatral, como es el de los mitos, en este caso el de Carmen, en su paso al cine; el autor del artículo analiza los cambios sufridos por el personaje de Carmen desde su configuración original por Mérimée hasta la versión en 1984 de Saura y Antonio Gades, quienes lejos de cuestionar el uso de la gitana ideada por el viajero francés como representación de lo español, lo aceptan aunque modifican algunos de sus rasgos para acercarse a la nueva realidad social del país. En opinión de Jesús Torrecilla, cambian de este modo el concepto de libertad russonian que caracteriza a la Carmen de Mérimée por un concepto de libertad ilustrado, el de la lucha por la igualdad social entre hombres y mujeres. La espontaneidad, ingenuidad y comportamiento fuera de toda ley de la Carmen de Mérimée se transforma en la independencia, liberación y modernidad de una mujer que actúa desde la ley para cambiarla. Jesús Torrecilla no cree, por tanto, que la reinterpretación del mito de Carmen hecha para el cine por Saura y Gades sea la más adecuada, primero, porque admite como imagen de lo español actual la ilusión que un francés tuvo en un determinado momento de España y segundo, por-

que se convierte un mito de lo primitivo en un mito de la modernidad.

Por su parte, Juan A. Ríos Carratalá, decide estudiar las relaciones entre el teatro y el cine en un determinado período, el Franquismo, a través de las autobiografías, memorias y reflexiones de los verdaderos protagonistas de ambas artes, los actores, perspectiva normalmente olvidada en este tipo de estudios. Si bien en "Relaciones entre el teatro y el cine en la España del Franquismo: la perspectiva del actor" (vol. II, pp. 121-136), podrían haberse atendido las dos direcciones que se reconocen en las relaciones entre ambas artes, el propio Carratalá lamenta tener que ceñirse especialmente a la que va del teatro al cine, sobre todo por la escasez de memorias de actores en España, por la ausencia en ellas de opiniones especializadas y porque los actores, por elección propia, por edad, por implicación y vivencia, etc., suelen hablar más del teatro que del cine. No obstante, el autor del trabajo, tras el repaso de estos materiales, agrupa sus conclusiones en torno a cuatro afirmaciones generales, que se inician con el reconocimiento unánime por parte de los actores del teatro como la verdadera escuela en la formación del actor, actividad que no se aprende tanto en centros reglados como a través del "autodidactismo y el meritoriaje en las compañías profesionales" (p. 124), de ahí que sea frecuente en los actores expresar su desconfianza hacia aquellos que llegan al cine sin pasar por el teatro. En segundo lugar, también se aborda, aunque menos de lo deseado, el tema de las distintas técnicas de interpretación en el teatro y en el cine, que se resuelve con la afirmación de que el buen actor puede hacerlo bien en el teatro y en el cine si se adapta a los diferentes lenguajes que implica cada arte y con algunos consejos que se recuerdan de otros actores para pasar del teatro al cine: "marcar menos los gestos, evitar la declamación enfática" (p. 124). En cambio, se le dedican más páginas, en tercer lugar, a las distintas condiciones de trabajo en el teatro y en el cine, reflexiones de las que se infiere que en los años 20 y 30 los actores apenas se tomaron en

serio el cine, sobre todo porque ganaban más en el teatro, mientras que en los años 40, "aunque sentimentalmente suelen preferir el medio teatral, todos confiesan que siempre han intentado triunfar en un cine que les daba más seguridad, comodidad, beneficios económicos y popularidad" (p. 127); así, a partir de este momento, habrá actores de teatro que se pasen al cine y se queden por diferentes razones en este medio, como Fernando Rey, Paco Rabal o Fernando Fernan-Gómez, y por otro, actores que habiendo probado en el cine, regresan al teatro, como María Luisa Ponte y María Asquerino. En cuanto a la distinta proyección de los intérpretes que han trabajado en el teatro o en el cine parecen coincidir en que mientras que el actor de cine obtenía de inmediato la popularidad, el del teatro quedaba en el anonimato, aunque gozase del prestigio de público y crítica. Sirvan unas palabras de Antonio Ferrandis que Carratalá utiliza como ejemplo de esta opinión: "yo lo aprendí todo en teatro, el cine me dio prestigio y la televisión popularidad como el Ariel, más o menos" (p. 130). Por las distintas exigencias del cine, no es de extrañar, por tanto, que los primeros actores del teatro, en el cine no pasasen de ser actores secundarios, si bien constituían el grupo de los "secundarios de lujo" que a menudo salvaban las producciones.

2. 2. *El cine en el teatro.*

En la otra dirección, la que versa sobre la presencia del cine en el teatro, hemos de señalar el estudio de Marion Peter Holt, "Jardiel Poncela's Dark Hollywood Comedy: anticipating post-modernism" (vol. I, pp. 199-211), y el de Mariateresa Cattaneo, titulado "La ciudad y el tiempo: sobre una trilogía de Benet i Jornet" (vol. II, pp. 7-22). La autora del primer trabajo propone un estudio actual de las obras de Jardiel, y concretamente de *El amor sólo dura 2000 metros* (1941), desde la óptica posmoderna, desde la que las mismas características que en su día hicieron

de la obra un fracaso —a diferencia de *Eloísa está debajo de un almendro*, por ejemplo, que sólo fue ocho meses posterior—, podrían asegurar un éxito actual. La presencia de una especie de *fatum* que impide que las cosas les vayan bien a los personajes principales (matrimonio que rompe, un niño que es asesinado brutalmente, etc.) es el elemento esencial por el que la obra se convierte en una sátira de la maquinaria cinematográfica de Hollywood, hecha desde la deshumanización, y que tal vez fuese demasiado adelantada para su tiempo, de ahí que Marion Peter Holt proponga actualizar hoy su recepción crítica llevándola a escena y reconociendo por fin a Jardiel como uno de los “recognized playwrights, novelists, and scenarists who have been both fascinated and repelled by the peculiar construct that was Hollywood and who have attempted to parody its culture, drawing on the very filmic structures and iconic images that constitute its undeniable allure” (p. 209).

Por su parte, Mariateresa Catteneo, analiza la progresión y continuidad en la trayectoria dramática de Benet i Jornet a través del estudio de tres de sus obras que, distanciadas entre sí, reflejan un gusto por mantener ciertos temas y espacios (el barrio) y por la profundización en los mismos personajes a lo largo del tiempo y su crecimiento en relación con el barrio. Desde *Una vella, coneguda olor*, escrito en 1963, donde María está a punto de traicionar sus principios morales al sucumbir ante la figura de Joan, al que ve como la esperanza para salir del barrio; pasando por *Baralla entre olors* (1979), escrita para televisión, donde María y Joan se encuentran después de 17 años y él, casado infelizmente, y ella, fotógrafa independiente, han evolucionado de modos distintos en relación con sus orígenes y recuerdos: ella “ha sabido recuperar el valor de las raíces, de las memorias, que bonitas o feas, son parte de nuestro ser y de nuestra historia”; él, por el contrario, “ha elegido el voluntario olvido de sus años juveniles y la farisaica vergüenza de sus orígenes” (p. 13); hasta llegar a *Olor*, escrita en 1999, donde María es ahora una mujer madura de 55 años, donde Joan ha

fallecido y donde su hijo, al que nunca se le han enseñado los valores de los orígenes, es el joven arquitecto encargado de vigilar que no quede nadie en el edificio que van a derrumbar. El espacio, inmutable en las tres obras, e introducido siempre con la misma acotación, se convierte ahora, en *Olors*, en la víctima del paso del tiempo, pues van a ser derrumbadas esas casas del barrio que para muchos forman parte de su memoria. La continuidad de las tres obras no resta autonomía a cada una de ellas, concebidas como independientes por su autor; las tres muestran un rasgo común propio de Benet i Jornet, el “decir sin decir”, y también la autora del artículo insiste en el uso de técnicas cinematográficas en la composición de las mismas, especialmente en *Olors* y concretamente en el trabajo temporal.

3. DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO.

Por último, y como complemento a la sección anterior, se dan cita en estos dos volúmenes nueve trabajos que abordan el asunto, no ya del teatro en el cine o el cine en el teatro, sino del paso de un lenguaje al otro; se trata de lo que tradicionalmente se entiende por “adaptación”.

Como introducción general a este apartado se podría destacar, por su carácter teórico y metodológico, el trabajo de la profesora Genara Pulido Tirado, quien en “Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación” (vol. II, pp. 103-119), hace un repaso por las teorías que han ido respaldando la relación entre el teatro y el cine a lo largo de todo un siglo con el fin de trazar un necesario estado de la cuestión de los estudios teóricos en España sobre las relaciones entre estas dos expresiones artísticas, que se inicia con el reconocimiento de “las deudas del nuevo arte” con las artes anteriores y con la reflexión sobre su especificidad (p. 104), y se completa con la discusión teórica de la adaptación, tema central en este estudio. Su autora explica

cómo la Semiótica, a partir de los años 60 y 70, y en concreto la Semiótica Audiovisual —de estudiosos como Talens o Urrutia—, permitió comprender el fenómeno de la adaptación no sólo como un acto mimético en el que una lectura se debía totalmente al original, sino como “traducción”, “transformación” (Rodríguez Merchán), “trasvases culturales” (Sánchez Noriega) o “transcodificación” (Guarinos), donde el valor de la lectura ya no se medía en función del grado de fidelidad con el texto primario. La noción de “transcodificación” parece ser la preferida por la autora del texto ya que incluye la tradición reciente de la narratología comparada y la narrativa audiovisual, que insistirá en ver la relación entre teatro y cine no sólo desde el texto dramático, en tanto que portador de argumentos, temas y personajes, sino también desde el texto espectacular o la propia representación, en el que aparecen toda una serie de elementos que comparten su código con los del cine.

3. 1. *Del teatro al cine.*

Esta dialéctica teórica y metodológica sobre el fenómeno de la adaptación surgirá también al hilo de las aplicaciones puntuales que se realizan en otros trabajos, concretamente en dos de los que podemos poner bajo el marbete general “del teatro al cine”. Así, Francisco Gutiérrez Carbajo, en “Versiones fílmicas de *Bajarse al Moro*, de José Luis Alonso de Santos, y de *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral” (vol. I, pp. 213-237), demuestra, a través del estudio de esas dos obras dramáticas —en las que si bien se “plantean problemas de gran actualidad como el de la droga o la inmigración clandestina en el fondo subyace el viejo tema de la búsqueda de un paraíso arcádico” (p. 214)— y, sobre todo, a través del análisis conjunto de sus respectivas versiones fílmicas —*Bajarse al Moro*, de Fernando Colomo (1988), y *Bwana*, de Inmanol Uribe (1996)—, que desde “los presupuestos de la recepción, así como desde la misma

práctica de la adaptación, no puede ser condenado ningún proceso de traducción o transcodificación apelando a la fidelidad del texto, ya que lo que tenemos en todos los casos no es un producto fijo e inmutable sino actos de lectura múltiples” (p. 223). De ahí que en las versiones fílmicas de Fernando Colomo y de Inmanol Uribe, de las obras de Alonso de Santos y de Ignacio del Moral, respectivamente, se lleven a cabo las modificaciones pertinentes para transmitir la lectura y las inferencias que ambos directores hicieron de esos dos textos dramáticos: en el primer caso, una versión fílmica que ofrece “una interpretación paródica de los códigos social y cultural de un sector importante de los jóvenes de la época”; y en el segundo, un film que resalta “la injusticia y terror que se enmascaran en las situaciones aparentemente más humanas y cordiales” (p. 234).

También Phyllis Zatlin insistirá en esta advertencia teórica en su trabajo “From stage to screen: amic / amat” (vol. I, pp. 239-253), donde pone de relieve cómo, frente a la práctica de trasladar a la pantalla textos literarios con mayor frecuencia narrativos, Ventura Pons elige el teatro como fuente principal de inspiración, realizando cuatro películas basadas en cuatro obras dramáticas de dos de los dramaturgos catalanes con mayor proyección y calidad, Josep M. Benet i Jornet y Sergi Belbel. Para destacar cómo el signo de la adaptación depende también de la naturaleza de los textos más que del director y del dramaturgo, Phyllis Zatlin se centra en las versiones fílmicas que Ventura Pons hace de las dos obras de Benet i Jornet, donde la primera, *Actrius* (1996), se muestra casi intacta respecto al texto dramático, *E. R.* (1995), y en cambio la segunda, *Amic / Amat* (1998), incorpora multitud de cambios respecto a la obra de Benet, *Testamento* (1996), aunque ambas con muy buenos resultados estéticos.

Del teatro al cine también viaja Rafael Utrera en “*La Lola se va a los puertos*: una obra teatral con dos versiones cinematográficas” (vol. I, pp. 147-173), donde se analizan detalladamente

los cambios que se operan en las dos cintas que llevan al cine la obra de teatro en verso escrita en 1929 por los hermanos Machado, primero en 1947, dirigida por Juan de Orduña y protagonizada por Juanita Reina, y después en 1993, dirigida por Josefina Molina y protagonizada por Rocío Jurado. Ambas versiones fílmicas se muestran tras el estudio como resultados diferentes del original teatral, por lo que se podrían caracterizar, según Utrera, de "adaptaciones libres cuya pretensión es la autonomía respecto del original" (p. 158), autonomía que consiguen según el autor del trabajo a través de tres elementos que siempre se consideran en una adaptación: la modificación de los elementos del texto, la organización y estructura dramática, y la transformación de los valores espacio-temporales, a los que deben sumarse otras tres cuestiones propias del caso de las adaptaciones teatrales en el cine español: la "adecuación de cuestiones intemporales a factores contemporáneos" —en Orduña la acción se sitúa en 1860 y en la versión de Molina en la Sevilla de 1929—, la "potenciación de la denominada "fluidéz cinematográfica" en detrimento de la teatralidad" y la "habitual transformación del verso en prosa", cambios que responden a la necesidad evidente que implica el paso de un lenguaje a otro, del teatro al cine. Pero hay otras modificaciones que se deben al nuevo sentido que el director quiere dar a su versión y que las hacen aún más distantes, pues cada una se desarrolla en circunstancias y con motivaciones bien diversas: en el caso de Orduña "bajo el signo de la españolidad franquista" y en el de Molina "bajo el signo de cierta reivindicación andalucista y genuina plasmación de lo flamenco" (p. 171).

En la misma línea, y casi como continuación del artículo de Phyllis Zatlin, David George, en "From stage to screen: Sergi Belbel and Ventura Pons" (vol. II, pp. 89-102), después de valorar el trabajo individual de Belbel en el campo teatral y de Pons en el cinematográfico, analiza las relaciones que se establecen entre las obras dramáticas del primero y las versiones llevadas al cine por el segundo; se señalará cómo *Carícies*, obra de Belbel

publicada en 1991 y estrenada en 1992, fue llevada al cine por Pons en 1997 con el mismo título pero con cambios respecto del texto dramático; y cómo *Morir (un moment abans de morir)*, Premio Borne de Teatro en 1994 y Premio Nacional de Literatura Dramática en 1996, aparece en el cine con otro subtítulo, *Morir (o no)*, en 1999, y en este caso de un modo muy respetuoso con el original. El estudio de David George evidencia la necesidad de diferenciar los dos lenguajes y la posibilidad de pasar de uno a otro con un manejo acertado de ambos, como ejemplifica con la adaptación de *Carícies* de Pons, que según el crítico pone de manifiesto que “un director inteligente y sensible puede poner al descubierto significados ocultos en el texto dramático con un cuidado uso de la cámara y el sonido” (p. 100).

En “Valle Inclán on the large screen: *Divinas palabras* and *Luces de Bohemia*” (vol. II, pp. 159-173), Patricia Santoro se propone conocer cómo ha pasado al cine la estética y crítica del Esperpento, característica de una parte de la trayectoria dramática de Valle Inclán. Para ello analiza dos versiones cinematográficas de *Divinas palabras*, una española, dirigida por José Luis García Sánchez en 1987 y con un clásico estilo realista, y otra mexicana, dirigida por Juan Ibáñez en 1977 y que hace uso de una estética expresionista, y una adaptación al cine de *Luces de Bohemia*, primer esperpento según Valle, dirigida por Miguel Ángel Díez y con guión de Mario Camus. Concluye P. Santoro que todas las películas, cada una con una estética y soluciones diversas, consiguen mantenerse fieles a la intención crítica de Valle, mostrar claramente ante los ojos de los espectadores la deformación de la sociedad española, tanto en el sector rural como urbano, que no hace sino plasmar una deformación de los valores humanos, a través del espejo en el teatro y a través de la lente de la cámara en el cine.

Hay otros casos en los que la adaptación al cine se hace de obras literarias que sin pertenecer propiamente al género dra-

mático, se aproximan al teatro, como sucede en los artículos de M^a Teresa García-Abad y de John Kronik. En "Viaje a la luna: del texto a la imagen onírica" (vol. I, pp. 27-44), García-Abad se acerca a las relaciones entre el teatro y el cine en principios del siglo XX a través de un caso concreto, *Viaje a la luna*, texto de Lorca similar al guión cinematográfico, compuesto en su estancia en Nueva York y en el que, quizá por la influencia de los orígenes fílmicos y del cine vanguardista de Buñuel, y en concreto *Un perro andaluz*, "opta por un cine no narrativo, silencioso y radicalmente poético". García-Abad pone de manifiesto cómo en *Viaje a la luna* Lorca, en contra de lo que postulaban muchos de los teóricos del cine, elige la metaforización en lugar de la dramatización como forma nuclear del lenguaje y de la imagen. Esa concepción del cine, por tanto, no dista mucho de la idea de teatro de Lorca, para quien su esencia era "la poesía que se levanta del libro y se hace humana". García-Abad analiza los problemas a los que Frederic Amat se tuvo que enfrentar al rodar el guión de Lorca, convirtiendo así en película un texto que hasta ese momento se había mantenido más próximo a la literatura que al cine, y destaca el paso a la pantalla, a través del montaje, de la "logofagia", característica del guión.

En el caso de John Kronik, "Narración, diálogo e imagen en *El abuelo galdosiano*" (vol. I, pp. 113-146), se analiza un proceso de transducción más complejo, que no sólo va del teatro al cine, sino que, precisamente por la naturaleza controvertida del texto original de Galdós, su tradición adaptadora pasa por una triple relación entre la novela, "aunque no ortodoxa", de Galdós, la versión escénica que el propio Galdós hace en 1904 para el teatro y las cuatro lecturas fílmicas: una de 1916, bajo el título de *La duda*, no conservada; otra de 1925 a cargo de José Burchs; en 1972, Luis R. Alonso rueda otra *La duda*; y finalmente, José Luis Garci filma *El abuelo* en 1998. Ante las posibilidades genéricas que ofrece *El abuelo* de Galdós, John Kronik centra su atención en la novela, la versión escénica y en la última de las películas, por ser "la más pulida, sofisticada y eficaz", para analizar la

presencia en los distintos lenguajes de tres elementos que en un principio se asocian cada uno con un determinado género: el diálogo con el teatro, la narración con la novela y la imagen con el cine. Así, al acercarse al texto primero de *El abuelo*, Kronik demuestra cómo, si bien la intención de Galdós había sido la de hacer preponderante el diálogo sobre la narración, ésta aún sigue estando muy presente: de hecho se continúa contando una historia, se reconoce la presencia de un narrador a través de las acotaciones —que no parecen estar pensadas para un equipo técnico que lleve a escena la obra, sino para sus propios personajes—, hay mucha información que se adquiere a través de las narraciones de los personajes y una intensa presencia de soliloquios y apartes como procedimientos narrativos para, en el primer caso, “indagar en pensamientos de los personajes y para comunicar al público su trastorno psíquico en un momento de crisis”, y, en el segundo, a modo de “reducidas comunicaciones con el público” (p. 124), razones todas ellas que hacen que Kronik entienda *El abuelo* de Galdós como una novela, “aunque no ortodoxa”. Por su parte, en la versión dramática del propio Galdós, el autor consigue eliminar la mayor parte de los elementos narrativos, trasladando “casi todo el peso comunicativo al diálogo” y consiguiendo que el espectador vea una representación de la que los últimos responsables parecen ser sus intérpretes y no el autor; no obstante, Galdós mantiene la narración que introducen ciertos personajes en su discurso, uso tradicional en el teatro, si bien las acotaciones ya no le sirven para contar la historia, como sucedía en la novela, sino para “impulsar la representación”, yendo dirigidas no ya al lector sino a “los responsables de la labor de determinar la debida ejecución escénica” (p. 129). En la versión fílmica de Garci lo primero que se destaca es su fidelidad al modelo, algo que Kronik considera normal dado el carácter dialogado tanto de la novela como de la versión escénica, si bien la relaciona más con la novela porque Garci recupera muchas de las escenas que se habían suprimido en la versión dramática. Pero en la película

también son esenciales las otras dos dimensiones, la narrativa y la visual; así, explica Kronik cómo la narración está presente a través de la cámara, gran narrador o mega narrador de toda la historia, y cómo la imagen es la gran protagonista, soporte último de la historia junto con la palabra, y recurso expresivo por excelencia del cine, de modo que los apartes se traduzcan en imágenes o las angulaciones y planos rompan la firme distancia del espectador del teatro respecto a lo representado.

3. 2. *Del cine al teatro.*

Por último, en relación con la otra dirección de las adaptaciones, la que va del cine al teatro, sólo podemos mencionar un trabajo, precisamente el de la editora de estos dos volúmenes, M^a Francisca Vilches de Frutos, quien se revela así como una de las pioneras en un nuevo campo de estudio en las relaciones entre el teatro y el cine. La autora de "La captación de nuevos públicos en la escena contemporánea a través del cine" (vol. I, pp. 383-401) parte del análisis de unas estadísticas en las que se observa cómo el público del teatro es cada vez menor y más envejecido, en clara oposición con lo que sucede en el cine, de ahí que, entre las muchas relaciones que hoy se dan entre el teatro y el cine, y sus variadas direcciones, como el conjunto de la obra reseñada evidencia, Vilches de Frutos elija la que parece más importante para recuperar y captar nuevos públicos en la escena teatral contemporánea, la adaptación al teatro de obras clásicas del cine, realidad que constata en las programaciones teatrales de las últimas temporadas y que se muestra como un fenómeno *in crescendo*. Luego, estudia el modo de proceder para adaptar al teatro la película y matiza cómo "en ningún caso los creadores de estas versiones teatrales consideran una influencia negativa el recuerdo de la película" (p. 389), si bien suelen partir del olvido de la misma para poder tener en cuenta el cambio del lenguaje cinematográfico al dramático; no obstan-

te son frecuentes los guiños cinematográficos en este tipo de espectáculos teatrales, como ejemplifica con *El verdugo* de Luis Olmos.

Por último, Vilches de Frutos reflexiona sobre el porqué de esta inclinación del teatro por la adaptación cinematográfica, para lo que encuentra, fundamentalmente, tres respuestas: en primer lugar, las opciones elegidas suelen proceder de otros ámbitos (Londres o Nueva York) donde ya han triunfado en el teatro, con lo que se convierten en éxitos en potencia también entre el público español, algo que gusta no sólo a los productores que buscan ganancias sino también a aquellos conocidos por sus "decididas apuestas en favor de la comercialidad del teatro" (p. 390); en segundo lugar, se encuentran los temas de estas películas, que "sintonizan con las preocupaciones de la sociedad actual", tales como "las complejas relaciones de la pareja y sus problemas", "los temas tratados en clave cómica" (p. 391), "los mensajes de tolerancia", "la reflexión sobre la distinta percepción de la realidad en función de los sexos" (p. 392), "la propagación de la violencia y la intolerancia" (p. 393), "la violencia juvenil", "la imaginación social" (p. 394) y sexual, temáticas que "permiten atraer a sectores poblacionales sensibles a cuestiones candentes" (p. 391); y en tercer lugar, está también el gusto por los géneros cinematográficos clásicos, tales como el thriller o el musical, que son los responsables de atraer en mayor medida a la gente joven al teatro.

En definitiva, por todo lo expuesto, por la calidad científica de cada uno de los estudios, así como por la cohesión lograda entre unos y otros a favor del avance en la investigación de las relaciones, teóricas e históricas, entre teatro y cine, estas páginas suponen, en mi opinión, la primera monografía sobre un tema que, si bien se completa con la publicación en 2002 de *Del teatro al cine y la televisión* (actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, celebrado en Madrid, entre el 27 y 29

de junio de 2001, y que incluso contó con algunos de los especialistas que se habían dado cita un año antes en Jaén), apunta maneras para convertirse en uno de los asuntos más sugerentes y con mayor número de posibilidades en el panorama actual de las relaciones entre distintos lenguajes artísticos; sin duda, el estudio de las relaciones entre el teatro y el cine se revela como una de las prácticas comparativas más enriquecedoras para la profundización no sólo en el conocimiento del teatro y del cine, por separado, sino también, conjuntamente.

ROSANA LLANOS LÓPEZ
Universidad de Oviedo