

CINEASTAS EN ESCENA. DRAMATURGIAS DE FRONTERA

M.^a Teresa GARCÍA-ABAD y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.)

Madrid: Sial Pigmalión, 2019, 420 pp.
ISBN: 9788417825546

La fiebre por contar historias y seguir generando emociones a través del arte es uno de los motores creativos de los directores de cine que se analizan en *Cineastas en escena. Dramaturgia de frontera* (2019). La edición de este volumen corre a cargo de M.^a Teresa García-Abad y José Antonio Pérez Bowie, y en él se recogen, a lo largo de sus once capítulos, otras tantas aproximaciones a diversos cineastas españoles que han cruzado la frontera que separa al celuloide del teatro. En muchos casos, estos creadores se adentran en la dirección de escena siendo ya figuras destacadas en su actividad principal, mientras que otros han simultaneado los dos medios a lo largo de su carrera artística. Aunque con resultados desiguales, a ojos de la crítica, el desempeño mostrado por estos cineastas en las tablas tiene el interés de evidenciar la indudable existencia de vasos comunicantes entre ambas artes y el aprovechamiento mutuo de sus respectivas técnicas de uno y otro medio.

El deseo de explorar nuevos modos de expresión desmarcándose de su pasado cinematográfico, el reto que ello supone en el caso de artistas consagrados y las dificultades para adecuarse a las necesidades de medios distintos son algunas de las cuestiones que serán desarrolladas a lo largo de los trabajos que recoge este volumen. Página a página, los estudiosos encargados de sus diferentes capítulos suben el telón para que el lector se asome a los escenarios sobre los que han trabajado los cineastas elegidos proporcionándole la emoción de un nuevo espectáculo.

Annalisa Mirizio es la autora del primer capítulo, titulado “Pasolini en la escena: frente a lo limitado de la poesía”, que da cuenta de los movimientos involucrados en la creación cinematográfica y teatral del autor italiano y su experiencia como director de una obra de su autoría titulada *Orgía* (1968). A través de este análisis, queda de manifiesto la preocupación de Pasolini por crear un nuevo lenguaje teatral basado en su *Manifiesto per un nuovo teatro* donde el peso de la palabra, en verso en este caso, se torna fundamental, la técnica domina una puesta en escena estática y la brutalidad se hace presente en su temática.

Anxo Abuín analiza en profundidad *Industrial Symphony, N° 1: The Dream of the Brokenhearted (ISI)*, una ecléctica obra musical performática a cargo del polifacético David Lynch, en el capítulo titulado “Inmersos en el delirio: Elementos transmediales, posdramáticos, en *Symphony N° 1* de David Lynch”. La transmedialidad y el posdramatismo que se atribuyen a esta pieza teatral sirven de trampolín para adentrarse en la filmografía del autor y poner de relieve las interconexiones e hibridaciones habituales en la misma. Los pasos que sigue Abuín en el análisis de las escenas y los elementos autorreferenciales a la obra lynchiana se suceden ligeros pero profundos, en la búsqueda de la trascendencia semántica inherente a la obra mágica, realista y siempre onírica del artista estadounidense.

Gonzalo Suárez continúa la estela de los directores precedentes en cuanto a artista polifacético y talentoso, en su faceta de escritor, cineasta, periodista y director teatral. Carmen Becerra, en este capítulo tercero, analiza el desempeño del autor en el medio filmico y teatral resaltando la convergencia de sus planteamientos en uno y otro ámbito. El análisis se centra en la adaptación teatral que realiza Suárez de *Arsénico, por favor*, novela de Kesselring (1939), popularizada en su versión cinematográfica por Capra (*Arsénico por compasión*, 1944). Este ejemplo sirve como paradigma para conocer las inquietudes estéticas que pone en escena Suárez de acuerdo con la fusión de técnicas propiamente teatrales y recursos cinematográficos dando como resultado el “género degenerado”, etiqueta que el mismo Suárez aplica a su trabajo escénico

En “Enhebrando artes. Fernando Trueba dirige *Trío en Mi Bemol* de Eric Rohmer: música, pintura, arquitectura, teatro y cine”, M.^a Teresa García-Abad analiza el debut en la dirección teatral de Trueba con la única obra para el teatro escrita por Eric Rohmer, cineasta y reconocido integrante de la *Nouvelle Vague*. El subtítulo del capítulo recoge la afinidad por las diversas artes que ambos creadores comparten y la importancia que estas tienen en sus puestas en escena. Una afinidad que Trueba no traiciona en su adaptación, donde la música, la geometría y el peso de la palabra, presentada con elegancia y pulcritud, conviven en escena con aparente facilidad, fruto de un trabajo minucioso.

Julia Gutiérrez se centra en el análisis de la adaptación teatral, estrenada en 2009, que Pedro Olea lleva a cabo de *El pisito*, célebre película dirigida por Marco Ferreri (1985) a partir de una novela de Rafael Azcona (1957) escrita a raíz de una noticia en la prensa. Todo un trasvase entre medios que la investigadora examina aplicando la teoría genettiana a los diferentes niveles de significación que separan o acercan la obra teatral respecto de sus precedentes filmico y literario.

El sexto de los capítulos, a cargo de Juan Antonio Ríos, está dedicado al estudio de la labor escénica de dos personalidades principales de la renovación del cine español: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Su práctica como directores teatrales y la desigual fortuna a la hora de trasladar su técnica y estilo de dirección a las tablas constituyen los ejes centrales de estas páginas. Mientras que Bardem lleva a cabo con solvencia y afán comprometido la puesta en escena de obras tan problemáticas para la época como *La casa de Bernarda Alba* (1964), Berlanga, en cambio, cuenta con una única

experiencia en la dirección teatral: el montaje del sainete de Eduard Escalante *Tres forasters de Madrid* (2007), propuesto al director por el gobierno de la Generalitat valenciana. Su estilo libérrimo y su tendencia a la improvisación generaron numerosos conflictos con el resto del equipo y merecieron una tibia recepción por parte del público.

En “Julio Diamante entre el escenario y la pantalla: del expresionismo transgresor al realismo posibilista”, capítulo del que es autor José Antonio Pérez Bowie, nos encontramos con un amplio recorrido por las bases ideológicas y creativas de este cineasta y director de escena que acompañan a su ejercicio en ambos medios. El autor presta una atención preferente a la producción teatral de Diamante, analizando de modo especial dos de las puestas en escena: *Woyzech*, de Büchner, en 1959, y *El tintero*, de Carlos Muñoz, en 1961. Pérez Bowie se ocupa, por último, de la producción cinematográfica de Diamante poniendo de relieve la falta de continuidad y las disimilitudes entre sus trabajos en el escenario y tras la cámara.

Los capítulos octavo y noveno están dedicados a dos mujeres cineastas que han dejado también una gran impronta en la pequeña pantalla y han sido pioneras en un ambiente fuertemente masculinizado.

En primer lugar, Margarita del Hoyo se ocupa del trabajo escénico de Josefina Molina, una aproximación con perspectiva de género que compone ante el lector un retrato detallado de la primera mujer en finalizar los estudios de cinematografía en España. El repaso a su trayectoria en el teatro se hace a través de títulos esenciales en la historia de la literatura española —la longeva y exitosa *Cinco horas con Mario*—, obras clásicas —*No puede ser... el guardar a una mujer*, de Moreto o *La lozana andaluza*, de Delicado— y obras contemporáneas —*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*—.

En el siguiente capítulo, Simone Trecca analiza la trayectoria de Pilar Miró destacando su afán renovador, su capacidad para encontrar las posibles interconexiones entre los medios (cine, teatro, televisión) y géneros que frecuentaba. Su llegada a las tablas estuvo precedida por la adaptación para televisión de obras clásicas en los años setenta. Según la misma directora, asume el reto de llevar a escena comedias clásicas huyendo del excesivo dramatismo presente en sus últimos trabajos televisivos. Así, entre otras, Miró se encarga de llevar a los escenarios comedias como *La verdad sospechosa* (1991) y *El anzuelo de Fenisa* (1997), montajes que son ampliamente estudiados en este capítulo.

En “*Serpent qui danse: La Salomé* de Jaime Chávarri”, Victoria Aranda y Rafael Bonilla comienzan reflexionando sobre la relación existente entre el cine y el teatro para centrarse en su objetivo principal, el análisis de la adaptación de Jaime Chávarri de *Salomé* (2016) de Oscar Wilde, obra que, generalmente, ha tenido más fortuna en sus versiones cinematográficas que teatrales. En este minucioso repaso los dos autores nos conducen desde el Romanticismo hasta la contemporaneidad de Chávarri. Partiendo de la escenografía y llegando hasta los temas, los elementos de esta pieza son objeto de un preciso análisis que repasa los aciertos y errores de su adaptación, con el apoyo de un

nutrido número de críticas que surgieron a raíz del estreno, y propone alternativas a aquellas cuestiones que no hacen justicia a la pieza original.

Por último, “*La Comedia onírica* de la existencia. El sentido teatral en la obra de Ingmar Bergman”, a cargo de David Vázquez Couto, nos devuelve al perfil de artista polifacético que goza de un prestigio indiscutible tanto en sus trabajos escénicos como en los cinematográficos. El autor comenta cómo Bergman intenta poner al espectador frente a su condición existencial despertándolo al mundo y sus apariencias. Este propósito encaja a la perfección con su voluntad de llevar a los escenarios, en repetidas ocasiones, *La comedia onírica* —o *Sueño*—, de Strindberg, obra que se aviene con su concepción teatral de la existencia y se presta a una identificación activa del espectador. El análisis de la trasposición al teatro de este texto por parte de Bergman completa y concluye este capítulo final.

Las diversidad de aproximaciones teóricas, puntos de vista y focos de atención en el análisis de las puestas en escena llevadas a cabo por estos creadores fronterizos podrían parecer, *a priori*, un factor negativo a la hora de valorar este libro si buscamos una uniformidad monocorde; sin embargo, los matices y diferencias que van surgiendo a lo largo de sus páginas constituyen, en su conjunto, todo un manual crítico-comparatista del que tomar notas y retener citas que permitan germinar nuevos, acercamientos y aportaciones críticas a esta dimensión hasta ahora tan poco estudiada de las relaciones entre el cine y el teatro.

Sofía Malvido Cordeiro
Universidad de Vigo



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).