

María Teresa García-Abad García y José Antonio Pérez Bowie, eds. *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*. Madrid: Edypro Pigmalión, 2019, 420 pp.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.20.2022.237-240>

Dos investigadores vinculados al grupo de estudios sobre literatura y cine de la Universidad de Salamanca, grupo conocido técnicamente por sus siglas GELYC, coordinaron este volumen de más de cuatrocientas páginas sobre distintas dialécticas de relación entre el teatro y la cinematografía. Aparecida esta obra colectiva en octubre de 2019, en un guiño al mundo del celuloide consta que su impresión finalizó el día 4 del antecitado mes, precisamente en el aniversario en que había nacido en 1895 el mítico actor Buster Keaton en la localidad estadounidense de Piqua, en el Estado de Arkansas.

Uno cree saber lo que suele entenderse por un libro de referencia, al menos en su acepción más primaria. Se trata de una obra informativa de consulta rápida. No obstante, no pocas veces se lee y se escucha que una aportación de referencia también es aquella que no ha de dejar de consultarse, no porque sus contenidos sean básicos, sino porque son de obligada lectura para estar al día de un modo puntero en un campo determinado. Y es en esta segunda manera de entender el concepto que considero libro de referencia el que han coordinado dos especialistas en el diálogo entre dramaturgia y cine, José Antonio Pérez Bowie, catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Salamanca, actualmente jubilado de la docencia en la USAL, y María Teresa García-Abad García, investigadora del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Libro de referencia, como decía, y en el sentido de que los once estudios que comprende el tomo, profusamente ilustrado con fotografías en color que se engranan con el texto en el que se inscriben, superan con creces los lugares comunes más divulgados sobre dicho binomio. Además, abundan con sobrada competencia en asuntos interartísticos que resultan transgresores y se sitúan en los límites fronterizos entre ambos subgéneros, como bien da a entender el subtítulo de *Dramaturgias de frontera* que acompaña la titulación *Cineastas en escena*.

Excusado sería enfatizar que todos los estudios comportan un sello de calidad indudable. El primero de ellos ya pone el listón del interés muy alto. Lo dedica Annalisa Mirizio, de la Universidad de Barcelona, a la obra teatral *Orgía*, de Pier Paolo Pasolini, la única escenificada por su autor. De carácter trágico, en la trama un matrimonio malaventurado se compromete a llevar a cabo comportamientos de un sadomasoquismo extremo en el que se confrontan bien y mal, dualidad que se supera y resuelve con la muerte. En esta creación del afamado escritor y cineasta italiano destacan largos monólogos en verso, no hay acción ni tampoco puesta en escena propiamente dicha, respondiendo tal praxis a la teoría que había defendido en su *Manifiesto para un nuevo teatro*. A mayor abundamiento, a tan desacostumbradas pautas aun ha de sumarse el haber escogido como interlocutores de *Orgía* a las élites, provocando adrede el efecto de la controversia y la impopularidad.

Anxo Abuín González, de la Universidad de Santiago de Compostela, analiza la obra *Industrial Symphony* de David Lynch, estrenada en noviembre de 1989 en la Brooklyn Academy of Music, y nos explicita las características de una poética sustentada en un discurso unificado que propende a la superación de fronteras mediales. En Gonzalo Suárez se centra la investigación de Carmen Becerra Suárez, de la Universidad de Vigo, y en concreto en cómo adaptó el asturiano a la escena y dirigió el gran éxito de Hollywood *Arsénico, por favor*, obra del dramaturgo estadounidense Joseph Kesselring. El multifacético creador de Oviedo materializó en su trabajo su apuesta por la hibridación de modalidades artísticas diferenciadas.

Un tránsito intergenérico bien peculiar fue el de la novela de Rafael Azcona *El pisito*, publicada en 1957. Esta narración sería llevada al cine el año siguiente por Marco Ferreri antes de que el cineasta Pedro Olea la escenificase más de medio siglo después. La investigadora Julia Sabina Gutiérrez, de la Universidad de Alcalá de Henares, que debutó como novelista en 2020 con su extraordinario relato *Vidas samuráis*, explicita que el director cinematográfico bilbaíno materializó de manera ejemplar “el trasvase de los discursos narrativos y filmicos al lenguaje teatral.” (182)

Los cineastas Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem son estudiados por Juan A. Ríos Carratalá, de la Universidad de Alicante, como directores escénicos. Al respecto, se pone de relieve que la relación del primero con las bambalinas fue constante, mientras la del segundo consistió en incursiones esporádicas en las que podía implementar su militancia política. Al cabo de su estudio, a este avezado especialista no titubea en absoluto al sostener, tras una revisión de la práctica de ambos en el medio escénico, que la trayectoria “teatral de Luis García Berlanga induce a la

consideración acerca de la deriva de un genio poco dado a la reflexión para evitar perder el rumbo. Su amigo Juan Antonio Bardem, siempre reafirmado en su identidad, también lo perdió cuando su mundo quedó anclado en el pasado.” (206).

Un par de estudios giran en torno a la actividad de sendas directoras, Josefina Molina y Pilar Miró, ambas muy comprometidas en exprimir las posibilidades de representación contemporánea de piezas del elenco clásico hispánico. Marga del Hoyo Ventura, de la Universidad Internacional de la Rioja y del madrileño Instituto del Teatro, se detiene en la labor de la cordobesa al respecto y de manera muy especial, sin embargo, en el hito histórico que supuso para el teatro español la adaptación escenificada de la famosa novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*. Sabido es que la interpretó Lola Herrera de modo tan intenso que la actriz sufrió incluso una crisis de identidad al involucrarse hondamente en el monólogo que tantas veces iba a representar. A su vez, Simone Trecca, de la Universidad de Roma III, concentra su estudio en las escenificaciones realizadas por la madrileña de distintos comediógrafos del Siglo de Oro, poniendo el debido énfasis en que, dando al ritmo y al verso del Siglo de Oro un rol inusitado en la escena actual, consiguiese la popularización de piezas clásicas que, como *El perro del hortelano*, limitaban su vigencia a las aulas.

Por lo que hace a las contribuciones de los coordinadores del libro, José Antonio Pérez Bowie analiza la figura del director y guionista Julio Diamante y perfila su evolución, comenzada practicando un expresionismo transgresor que con el tiempo se trocaría en la práctica de un realismo posibilista. Reparo en que en una de sus críticas de representaciones ajenas aclarase el gaditano la distinción conceptual que hacía entre teatro espectacular y teatro literario, puntualizando que en el primero la escenografía constituye un factor “activo, funcional, dramático”, mientras en el otro la decoración cumple un papel pasivo, plástico ilustrativo.” (219) El título puesto por María Teresa García-Abad García a su aportación resulta casi descriptivo de la misma. Dice así: “Enhebrando artes. Fernando Trueba dirige *El trío en mi bemol* de Eric Rohmer: música, pintura, arquitectura, teatro y cine.”. A lo largo del estudio la investigadora va explicitando cómo en dicha obra los dos cineastas quisieron poner de manifiesto un diálogo entre las antecitadas cinco artes como medio para el logro de un renovado dinamismo en la representación escénica.

Todos los aportes de este volumen tienen autoría individual, salvo uno que la tiene doble. Es el que suscriben Victoria Aranda Arribas, de la

Universidad de Córdoba, y Rafael Bonilla Cerezo, que lo es también de la italiana de Ferrara. Lo titularon “*Serpent qui dance*: la *Salomé* de Jaime Chávarri.” La coautoría es una primera peculiaridad del estudio. La segunda es la excepcional extensión del mismo, pues roza el centenar de páginas, lo cual permitiría, con algunos implementos, o incluso sin ellos, que este trabajo se publicase como una monografía exenta.

En el supuesto de escritos coautoriales se hace difícil a veces saber a quién representan más o menos los giros más llamativos del texto. Sobre el particular, a mí no me caben demasiadas dudas de que la mayoría responden a la idiosincrasia tan originalmente desenfadada con la que el profesor Rafael Bonilla Cerezo sazona sus escritos. Con esa praxis se diría que este concienzudo filólogo se emplea de vez en vez en deconstruir la apariencia de solemnidad del estilo amodorrado y plano de tantísimos investigadores. Peculiaridades sustanciales del trabajo las constituyen el minuciosísimo análisis con que se detalla la representación de la obra de Oscar Wilde por Jaime Chávarri, los comentarios salpimentados de gracejo que propicia la actuación de la actriz Victoria Vera, y la aguda crítica a la tarea del director, quien entre otros déficits no habría sabido resolver de manera satisfactoria algunos retos que plantea la lectura del texto, dejando de advertir, por ejemplo, su potencial simbólico. Lo apuntado no obsta para que ambos especialistas den como aceptables algunas de las opciones realizadas por el director madrileño.

El último estudio incluido en este *corpus* lo firma David Vázquez Couto, de la Universidad de Salamanca. Versa su contenido sobre la lectura que el director teatral y cinematográfico sueco Ingmar Bergman hizo de la obra *La comedia onírica*, de su compatriota el dramaturgo August Strinberg. Dicha pieza se inspira en la concepción védica que interpreta la realidad como apariencia, y le sirvió a Bergman para negar que la vida “tenga un origen divino al que el hombre pueda trascender.” (418).

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León  
[jmbald@unileon.es](mailto:jmbald@unileon.es)