

ENTRE EL TEXTO Y EL ESPECTÁCULO: MIGRACIONES DE IDA Y VUELTA

Between the Text and the Show: Round Trip Migrations

Manuel HERRERÍA BOLADO
Personal Investigador en Formación
Universidad de Salamanca, España
E-mail: mahebo@usal.es
 <https://orcid.org/0000-0003-1280-704X>

Fecha de recepción de la reseña: 01/02/2020
Fecha de aceptación definitiva: 19/02/2020



GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa & PÉREZ BOWIE, José Antonio (eds.). *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*. Editorial Sial Pigmalión. Madrid, 2019, 420 pp.

Los trasvases idiomáticos y técnicos que se han vivido en los últimos años en diferentes medios de expresión, especialmente en el campo audiovisual, convierte *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*, en posible llave metodológica, capaz de abrir el campo de investigación allá donde se tocan, chocan y solapan la presencia y la ausencia, la realidad y la representación. Se muestran los fenómenos intermediales en el contexto de la disolución institucional; la relación entre el teatro, un medio que sugiere, y el cine, un medio que muestra. Con esta dicotomía teatro/cine se abre

de nuevo el viejo debate entre la literatura y el cine, el verbo y la imagen, conceptos que incluso nos llevan, como en el capítulo escrito por David Vázquez Couto, a cuestiones ontológicas. El libro, compuesto de once capítulos, muestra la relación de un puñado de cineastas con el teatro, algunos llegados a este tiempo después, otros como Julio Diamante o Ingmar Bergman, a caballo entre la cámara y las tablas.

El capítulo firmado por Annalisa Mirizio está dedicado a *Orgía* (1968), obra escrita y dirigida por Pier Paolo Pasolini, quien ensambló en el teatro la realidad cinematográfica y la figuración poética en el marco de una escenografía basada en un paralelepípedo, el cual recordaba el encuadre propio de la acción fílmica. Por otro lado, la autora rastrea elementos intertextuales en Baudelaire y Watteau, por lo que literatura, pintura y cine se encontraron en el Teatro Stabile di Torino, lugar en el que se representó y «fracasó» *Orgía*, ya que la pretensión pasoliniana de convertir el teatro en un ejercicio crítico, se vio frustrada por la clásica concepción de acontecimiento social.

Anxo Abuín González se adentra en el universo de David Lynch a través de *Industrial Symphony N°1* (1989). Mediante una metodología biográfica y práctica, a la que añade un estudio transmedial e intermedial, relacionando *ISI* con otros trabajos del director como *Twin Peaks* o *Wild at Heart* (1990), nos revela las operaciones de ajuste, traducción y armonía que moran en su obra. Da cuenta también del eclecticismo del cineasta (inspirado por otros pintores, arquitectos, músicos...), quien a modo de crisol une cine, pintura, música, arquitectura y fotografía, creando un ambiente proclive a las sensaciones sinestésicas debido a la ruptura de las leyes narrativas y técnicas, donde la interpelación a la audiencia hace de este agente activo del universo Lynch.

Gonzalo Suárez dirige en 2002 *Arsénico, por favor*, adaptación de *Arsenic and Old Lace* (Kesselring, 1939), en 1944 adaptada al cine por Frank Capra, siendo muestra de cómo otro director dedicado principalmente al cine se adentra en las bambalinas. Así nos lo hace ver Carmen Becerra Suárez que, haciendo balance de la actividad literaria del director y su trabajo en el cine, es capaz de fusionar el canon narrativo del texto y su representación. Una adaptación que se salta las propias reglas clásicas del teatro, siendo denominado por el director como «género degenerado».

Una palabra vale más que mil imágenes (p.121, 131), cita de Fernando Trueba que suscribe María Teresa García-Abad García y que representa la proximidad que existe entre el cineasta Eric Rohmer, autor de *El trío en mi bemo!* (1987) y el propio Trueba, quien adaptó la obra en 1990. García-Abad no deja nada al azar, pues da a conocer trabajos precedentes de los dos directores hallando coincidencias, como su particular predilección por un cine literario, que exija más ser leído que visto. Un encuentro de dos cineastas en las tablas que transforman el diálogo en un sinfín de realidades ocultas, a través de una serie de correspondencias interartísticas.

En otro capítulo, Julia Sabina Gutiérrez, muestra el periplo de *El pisito* (Azcona, 1957), texto que ha migrado del papel al cine para, finalmente, reescribirse y adaptarse al teatro de la mano del cineasta Pedro Olea. Es lo que esta autora sitúa en una cadena de intratextos, traducida por la sucesión de hipotextos e hipertextos, es decir, la continua adaptación y mutación a la que el texto original se ha visto sometido, susceptible de ser representado. Analizando la obra desde tres niveles (semántico, sintáctico y programático), encuentra técnicas cinematográficas en el escenario: transiciones oscuras o músicas y sonidos en *off*, atribuyendo a la música el nivel de montaje, vestuario y decorado. Además, Pedro Olea, hace patente una marcada renuncia a los cánones neorrealistas.

En esta migración no podían faltar dos paradigmáticos directores españoles: Bardem y Berlanga. Juan A. Ríos Carratalá nos da cuenta de las andaduras de un Bardem que debutó en el teatro con una obra nacida del Grupo de Teatro Realista, *La red* (Sastre, 1959). Después de esta experiencia trató de llevar a las tablas *La casa de Bernarda alba* (Lorca, 1936), cosa que consiguió en 1964 tras muchos años de trabas políticas. Otorgó al director de escena un papel de mediador con los actores, mientras el director de cine era el creador. La experiencia de Berlanga fue mucho más infructuosa, tratando de imponer la improvisación a un medio que no la acogía de igual manera que el cine, donde «la Gestapo», de esa manera se refería al guion, jugaba un papel primordial.

Julio Diamante es uno de esos directores que compaginan ambos medios. Su posicionamiento político se desvela en la obra a partir de la unión de forma y contenido. Por eso mismo, José Antonio Pérez Bowie, utilizando a modo de itinerario dos de sus adaptaciones, *Woyzeck* (Büchner, 1836), representada en 1959 y *El tintero* (Muñiz, 1961), representada en 1961, muestra como fluctúa entre dos perspectivas *a priori* paradójicas: un expresionismo próximo al surrealismo y un realismo crítico alejado de fórmulas naturalistas que, provenientes del Grupo de Teatro Realista, ensamblan una farsa expresionista con un realismo simbolista. Sin embargo, estas soluciones no tuvieron continuidad en su carrera cinematográfica –situada por algunos críticos e historiadores en el posibilismo del Nuevo Cine Español–, debido a la censura estatal, religiosa y comercial. Como director teatral priorizaba los elementos escenográficos, introduciendo elementos cinematográficos como música y sonidos en *off* e iluminaciones sugestivas.

Al contrario que Diamante y en la línea de Trueba, Josefina Molina sometía la escena al texto. Margarita del Hoyo Ventura, rescata en el octavo capítulo la carrera de la cineasta cordobesa, quien, formada en la EOC, tuvo aún más trabas que sus compañeros de profesión debido a una sociedad fuertemente patriarcal. Trabajó para TVE2 haciendo teatro filmado y adaptó en 1979 *Cinco horas con Mario* (Delibes, 1966), en la que desde una perspectiva feminista trató de denunciar el sometimiento de la mujer en la España contemporánea. Del Hoyo apunta hacia el hibridismo en el método de Molina, donde literatura y técnica cinematográfica se unen indiferentemente en la escena o en la pantalla.

El trío televisión-teatro-cine, es patente también en la carrera de Pilar Miró, quien al igual que Josefina Molina, impregnó en sus trabajos reivindicaciones feministas. Simone Trecca expone un estudio comparativo entre dos direcciones teatrales, *La verdad sospechosa* (Alarcón, 1618-21), llevada a escena en 1990 y *El anzueto de Fenisa* (de Vega, 1618), representada en 1997. En ambos montajes se observa un claro respeto por el texto, despojándose de perspectivas fílmicas y recurriendo a una sobria escenografía, en la que el trabajo actoral lleva todo el peso dinámico de la escena. Trecca hace referencia al uso de tapices en la escenografía de *El anzueto de Fenisa*, un elemento muy dinámico, que carga de vida y movimiento el texto recitado por los actores que, tomándonos la licencia y salvando distancias, podría verse como una proyección cinematográfica.

Victoria Aranda Rivas y Rafael Bonilla Cerezo firman el capítulo dedicado a *Salomé* (Wilde, 1891), obra que en 2016 fue adaptada y representada bajo la dirección de Jaime Chávarri. Como introducción, Aranda y Bonilla destapan la andadura intertextual e intermedial de la obra original a lo largo del siglo XX, poniendo mayor atención a las adaptaciones cinematográficas. A partir de aquí se expone un minucioso análisis

de la puesta en escena y adaptación textual de Chávarri, quien no estuvo muy acertado. Destacan como acertado el cambio del tiempo verbal, a través del cual pudo tomarse ciertas licencias escenográficas (ruptura sincrónica original), aunque sacrificó aspectos semánticos (como lo sugerido por los colores) y visuales (algunos muy cinematográficos), como los primeros planos de Herodes y Salomé.

El libro se cierra con Ingmar Bergman. David Vázquez Couto nos presenta un estudio más allá del relato ficticio solapando escena, cámara y realidad en una suerte de reflexión ontológica. Couto, refiriéndose al cine, recuerda la segregación espacial de Metz, concluyendo que la alienación de la audiencia proviene de tal dicotomía. Bergman tratará de modelar al espectador autorreflexivo, consciente del artefacto a través, precisamente, de la unificación del espacio (auditorio y diegético), propio de la escena teatral. El autor acude con algunos ejemplos de este solapamiento de lo teatral y lo fílmico en conocidas cintas como *Noche de circo* (1953) o *Fresas salvajes* (1957). Concluye recordando los problemas de adaptación cinematográfica de *Sueño*, obra de August Strindberg, llevada de forma fallida a la televisión y satisfactoriamente al teatro.

Como decíamos al principio, este libro abre las puertas a la investigación comparada. La relación semiótica entre teatro, literatura y cine, a partir de las experiencias profesionales (cineastas en escena), en un contexto de problemático ajuste de códigos (dramaturgias de frontera), es capital si se quiere entender un escenario, el ficticio, que cada vez rige más nuestra percepción de la realidad.