

SOBRE TEATRO, CINE Y NARRATIVIDAD EN ESPAÑA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

JOSÉ ROMERA CASTILLO

NOTA: Trabajo publicado como “Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI”. *ADE-Teatro* 122 (2 008), págs. 215-222. [Ampliado como “Sobre teatro, cine y otros *media* en España en los inicios del siglo XXI”, en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 353-387).]

1. TEATRO: IMÁGENES EN VIVO

Uno de los rasgos que caracterizan a la sociedad actual, producto de la modernidad, es el predominio que tiene la imagen en llamada sociedad de la información. La mayoría de las informaciones que nos rodean nos llegan por la vista (un tanto por ciento muy elevado) y por el oído. La civilización de la imagen, como método de conocimiento, se ha impuesto en nuestra era digital; de ella nos nutrimos y de ella dependemos.

A examinar una parcela artística, social y cultural, la teatral, se dedican las reflexiones que siguen, a través de la plasmación de sus imágenes en diversos *media* -de ahí el título asignado a este capítulo-, que van desde la primigenia y original en *vivo*, pasando por otros estadios diferentes, hasta llegar a las nuevas tecnologías. El teatro puede ser *visto* en directo y puede dar orígenes a imágenes en otros sistemas artísticos (y de comunicación) diferentes. Atenderemos a ello, aunque sea de forma parcial y sintética.

Dentro de las consideraciones que articulan este capítulo¹, me referiré, en primer lugar, aunque muy someramente, a que el teatro constituye un espectáculo que se realiza y se recibe en *vivo*, es decir, en presencia tanto de los actores que representan una historia figurada como de los espectadores que la contemplan, que la ven. Para ello, señalaré algunos fundamentos básicos al respecto, así como algunas restricciones importantes.

1.1.- Teatro: texto y representación

Conviene tener presente, ante todo, por muy perugrillesco que parezca, que al tratar sobre el teatro -una modalidad discursiva artística, con diferentes funcionalidades, que ha tenido y tiene una larga trayectoria en el decurso histórico de las sociedades culturizadas-, es necesario tener algunos conceptos muy claros. Aunque ríos de tinta han discurrido sobre el asunto, creo pertinente señalar que es preciso distinguir dos áreas diferentes en su concepción y estudio.

De un lado, aparecen los textos literarios, escritos por destacadas figuras, dentro del formato de uno de los géneros literarios consagrados, según la tradición aristotélica, que, aunque puedan haberse generado para ser representados, sin embargo pueden ser degustados (leídos), en la soledad del receptor, como un poema o una novela, a través de una comunicación a distancia. Y de otro, cuando se presenta, en *vivo*, en directo, un relato de una historia, a través de la actuación de una serie de personajes (por medio de los actores), en espacios y tiempos figurados, nos hallamos ante una forma discursiva en la que lo verbal (la palabra, el texto literario, si se quiere, cuando lo hay, como normalmente sucede) se integra en un sistema complejo de signos, en el que cada uno de ellos (los trece elementos que consignara Tadeus Kowzan, más el recepcional), además de tener sus características propias, sustenta y complementa a los demás. Estamos, pues, ante una textualidad espectacular que se

¹ Cuyo contenido, que ahora se amplía, fue expuesto en el Curso, *Artes visuales y puesta en escena en la era digital*, celebrado en la Universidad de Salamanca / Domus Artium 2002 (Salamanca, 2 de marzo, 2011).

convierte en una forma de comunicación artística, que tiene su propia entidad. Como su hermano, el cine, del que también se diferencia en otros aspectos.

Por ello, conviene no olvidar que el primer formato, el texto (normalmente) escrito, pertenece a la literatura (a la literatura dramática o teatral); mientras que el segundo, el espectacular, aunque subsuma al texto literario (pese a que existan espectáculos sin texto escrito), forma por sí mismo otro sistema artístico-comunicativo, en el que la imagen, *en vivo*, tiene una importancia capital. Dicho con palabras de J. Veltrusky: "El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente"².

Aserto de uno de los pioneros de un modo de estudiar lo teatral, que vendrá auspiciado por la semiótica teatral, el paradigma de estudio que de una manera más completa se aproxima al estudio del arte de Talía.

1.2.- Semiótica teatral

Este paradigma, la semiótica teatral, constituye el marco teórico que mejor da cuenta -creo- de todos los elementos textuales, visuales y auditivos que articulan las puestas en escena y que ha sido tenido en cuenta en dos instituciones muy ligadas a mi trayectoria profesional. La primera, la Asociación Española de Semiótica (AES)³, creada, por iniciativa mía, el 23 de junio de 1983, en el magno Congreso sobre *Semiótica e Hispanismo*, celebrado en Madrid, que se ha constituido, a lo largo de los años, en el núcleo aglutinador más importante de los estudiosos del tema en España. AES, desde 1984 y cada dos años, ha organizado varios Congresos Internacionales importantísimos en diversos lugares de España,

² En *El drama como literatura* (Buenos Aires: Galerna, 1990, pág. 15).

³ Cf. de José María Pozuelo Yvancos, "La Asociación Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica", *Signa* 8 (1999), págs. 53-68 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).

habiéndose prestado atención a la semiótica teatral, muy especialmente en el Simposio de Oviedo, *Investigaciones Semióticas II (Lo teatral y lo cotidiano)*.

Y la segunda, un Centro de estudios. Me refiero al Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías⁴, fundado por mí, en 1991, que agrupa a más de una treintena de investigadores de diversas universidades españolas y europeas y que, además de otras líneas de investigación, se ha centrado en el estudio de lo teatral.

1.3.- El SELITEN@T y el teatro

En efecto, en el Centro de Investigación llevamos a cabo una línea de investigación -sin duda la más fructífera- centrada en el estudio de lo teatral (textos y representaciones)⁵, a través de diferentes vías y diversos proyectos de investigación (subvencionados por el Ministerio de Educación), todos ellos dirigidos por mí, que muy brevemente reseño. Además de los trabajos individuales de los miembros del equipo -que ahora no tengo en cuenta-, en primer lugar, con el fin de no dejar fuera la literatura dramática -uno de los factores claves e importantes del proceso semiótico en toda dramaturgia-, hemos editado diferentes obras teatrales de autores actuales (José M.^a Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Iñigo Ramírez de Haro, Juan Mayorga, Pilar Campos y Gracia Morales); así como hemos prestado bastante atención a la reconstrucción de la vida escénica, en todos los aspectos que configuran la representación teatral, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad, tanto en diversos lugares de España como la presencia del teatro español en América y Europa, a través de una serie de tesis de doctorado, realizadas bajo mi dirección la mayoría de ellas, publicadas en

⁴ Líneas de investigación y actividades que pueden verse en nuestra página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

⁵ Como puede verse en José Romera Castillo, "El estudio del teatro en el SELITEN@T", en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48).

formato impreso y en nuestra web (http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

Pero de entre todas sus empresas destacan dos. La primera, la celebración, anual, de un Seminario Internacional, sobre diferentes temas monográficos, centrados siempre en la más rabiosa actualidad. De los veintiún Seminarios Internacionales, celebrados hasta el momento (2011)⁶, hemos dedicado doce al estudio de lo teatral, cuyos resultados, tras previa selección, se han plasmado en la publicación de sus Actas⁷, todas ellas publicadas por la editorial madrileña Visor Libros: *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Romera y Gutiérrez, eds., 1999), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Romera, ed., 2002); *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera, ed., 2003); *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Romera, ed., 2004); *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Romera, ed., 2005) -un proyecto europeo, DRAMATURGAE, realizado conjuntamente, por iniciativa mía con las universidades de Toulouse-Le Mirail (Francia) y Giessen (Alemania)⁸-, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Romera, ed., 2006); *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Romera, ed., 2007); *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Romera, ed., 2008); *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Romera, ed., 2009) -claro contrapunto del dedicado a las dramaturgias

⁶ Cf. además las Actas de los otros Seminarios, editadas por José Romera Castillo, *Ch. S. Peirce y la literatura* (que inauguró nuestra revista *Signa* 1, en 1992); así como todas las restantes, publicadas por la editorial madrileña Visor Libros: *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (1994) y *Bajtín y la literatura* (1995); *Escritura autobiográfica* (1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (1998) y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (2000); *La novela histórica a finales del siglo XX* (1996); *El cuento en la década de los noventa* (2001) y *Literatura y multimedia* (1997).

⁷ Los índices de las Actas de todos los Seminarios pueden consultarse en "Publicaciones", en su página web, anteriormente mencionada.

⁸ Cf. de Roswita / Emmanuel Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007) y Wilfried Floeck et alii (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim, Alemania: Olms, 2008).

femeninas-; *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Romera, ed., 2010) y *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Romera, ed., 2011)⁹. El siguiente, versó sobre *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (2011), que aquí no tenemos en cuenta, por estar sus Actas en prensa.

Y la segunda, la publicación, también anual, bajo mi dirección, de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, editada en formato impreso (por Ediciones de la UNED) y en formato electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>)¹⁰, que ha prestado bastante atención a lo teatral, como he tenido la ocasión reseñar en algunos de mis trabajos¹¹, y dan cuenta, por ejemplo, varias secciones monográficas, a las que me referiré después.

Los estudiosos del teatro y su plasmación visual, tienen, por lo tanto, un gran banco de datos al que acudir. Constatado todo ello, como marco y sustento de lo que a continuación sigue, indicaré que lo que me propongo ahora es examinar diversos formatos, diversos *media*, *multi-media*, a través de los cuales el teatro ha tenido formas diferentes de expansión y difusión. Para ello, me fijaré solamente en algunos aspectos que han sido tratados en diferentes trabajos, realizados y publicados en nuestro Centro de Investigación -el SELITEN@T-, muy especialmente en nuestros Seminarios Internacionales y en nuestra revista *Signa*, con referencias además a algunos trabajos míos.

2.- DEL TEATRO AL CINE: IMÁGENES REGISTRADAS

⁹ Cf. al respecto de José Romera Castillo, “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”, en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, págs. 338-357) y “Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T”, *Don Galán 1* (revista electrónica del Ministerio de Cultura), en preparación (2011).

¹⁰ Todos los números, publicados hasta el momento (2011) se pueden consultar también en esta dirección electrónica, por lo que no volveré a repetirla cuando me refiera a lo editado en ella.

¹¹ Cf. de José Romera Castillo, “El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del [SELITEN@T](http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa)” (Romera, ed., 2004: 123-141).

2.1.- Pórtico

Dentro de las manifestaciones multi-mediáticas, sobre las que recaerá nuestra atención, el segundo eslabón de este trabajo se centrará en el primer trasvase que examinaremos: el del teatro al cine, donde las imágenes *en vivo* se sustituyen por otras imágenes *enlatadas*. El teatro encontró en el cine un modo de pasar las imágenes de lo efímero a lo fijo, de lo transitorio y fugaz (cada representación escénica es única) a lo registrado, a lo permanente. Como he señalado en otro lugar¹² “si nos centramos en las relaciones de dos lenguajes artísticos (el del teatro y el del cine), la bibliografía, a lo largo de su existencia, es ya tan numerosa, que, como es obvio, no puedo pormenorizar ahora. Solamente señalaré que se ha tratado de un emparejamiento que, cual el de las parejas -las de carne y hueso-, ha sufrido diversos avatares en una relación que dura más de cien años. Desde el idilio más intenso a la inestabilidad más confrontadora. Una muestra extensa y fructífera de este “romance” entre ambos lenguajes ha sido la gran cantidad de piezas de teatro que, a lo largo de una crecida centuria, se han llevado a la pantalla”.

Estamos, por lo tanto ante dos lenguajes diferentes, en el que la imagen (lo visual) -en el cine- adquiere un papel predominante, superando, a veces, el omnipotente poder de la palabra (un reducto que tiene más importancia en el teatro, en general)¹³.

Mucho se ha tratado y escrito sobre las relaciones de la literatura y el teatro con el cine. Asimismo, si nos centramos en las relaciones de dos lenguajes artísticos (el del teatro y el del cine), la bibliografía, a lo largo de su existencia, es ya tan numerosa, que, como es obvio, no puedo

¹² Cf. de José Romera Castillo, “Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI”, *ADE-Teatro* 122 (2008), págs. 215-222.

¹³ Cf. al respecto los trabajos, entre otros, de Juan Antonio Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine* (Alicante: Universidad, 1999); J. A. Ríos Carratalá, *El teatro en el cine español* (Alicante: Universidad, 2000); los dos números monográficos de *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.1 (2001) y 27.1 (2002); Rafael Utrera, *Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine* (Sevilla: Padilla Libros, 2007), etc.

pormenorizar aquí. Solamente señalaré que se ha tratado de un emparejamiento que, cual el de las parejas -las de carne y hueso-, ha sufrido diversos avatares en una relación que dura más de cien años. Desde el idilio más intenso a la inestabilidad más confrontadora. Una muestra extensa y fructífera de este “romance” entre ambos lenguajes ha sido la gran cantidad de piezas de teatro que, a lo largo de una crecida centuria, se han llevado a la pantalla.

Mucho se ha escrito también sobre lo que compartan las adaptaciones de textos literarios o teatrales llevados al cine. En ellas siempre hay manipulación -en mayor o menor medida-, por lo que hablar de fidelidad/infidelidad no es asunto pertinente para nuestro objetivo, ya que lo que nos interesa es comparar dos sistemas artísticos de comunicación, que, aunque con algunas características comunes, poseen entidad propia cada uno de ellos. Una pareja de hecho, con sus altos y bajos, a lo largo de sus trayectorias.

Suscribo plenamente el aserto de Adolfo Marsillach: “No entiendo por qué el teatro, el cine, la televisión se han de llevar mal entre sí como si fueran marido, mujer y suegra. Si el teatro ha aceptado la colaboración de la pintura o de la arquitectura o de la música, ¿por qué ha de rechazar lo que del cine pueda ayudarle? Y al revés”¹⁴.

Distinguiré, en primer lugar, dos apartados: uno, referido a obras teatrales llevadas al cine; y otro, sobre obras teatrales procedentes del cine en los inicios del siglo XXI en España. Hagamos una breve recapitulación¹⁵.

¹⁴ En *Un teatro necesario. Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2004, pág. 424; con edición de Juan Antonio Hormigón).

¹⁵ Para trazar los panoramas que articulan parte de este capítulo, en general, en los inicios del siglo XXI (del 2000 al 2006, con alguna incursión en 2007), en España, he tenido en cuenta los datos proporcionados por el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (<http://www.mcu.es/cine>), además de los trabajos de Emilio de Miguel Martínez, “Cine y teatro: pareja consolidada en el arranque del milenio”, Francisco Gutiérrez Carbajo, “El teatro en el cine español del siglo XXI: narratividad y dramatización” y Cristina Peña Ardid, “La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008, págs. 35-56, 57-77 y 313-359), que

2.2.- Películas

2.2.1.- *Sobre el teatro clásico español: la labor de una gran directora*

Poca fortuna han tenido dos obras teatrales de nuestro teatro clásico del Siglo de Oro¹⁶ llevadas al cine, en la primera década de nuestro siglo (límite temporal de este capítulo): una, muy infiel al texto de Moreto, y, otra, fiel al hipotexto de Lope.

La primera, *Menos es más* (comedia producida en 2000 y estrenada el 20 de julio de 2003), dirigida por el director francés, afincado en España, Pascal Jongen, con guion del propio director, Juan Vicente Pozuelo y Curro Royo, constituye una versión actualizada, descuidada y muy libérrima de la obra de Agustín Moreto (1618-1669), *El desdén con el desdén* (1652), protagonizada por Elsa Pataky (Diana), Vanesa Saiz (Ana, *Polilla* para los amigos, el mismo nombre que el del gracioso moretinano) y Sergio Peris-Mencheta (Carlos), ambientada en la Sevilla actual, a través de las peripecias de unos jóvenes que estudian en el Centro Andaluz de Teatro y que aspiran a irse a Madrid, pero a Carlos lo retiene su amor por Diana, que lo ignora completamente, prestándose *Polilla* a conseguirlo. La película de Jongen, podría parecer que se acerca más al público de hoy, actualizando y deshaciendo la pieza original, convertida en una comedia de jóvenes, un tanto planos e insulsos.

Y la segunda, *La dama boba* (1613), de Lope de Vega (1562-1635), llevada al cine por Manuel Iborra (Alicante, 1952) -muy relacionado con el mundo del teatro a través del Teatro Español Independiente (TEI)-,

conjunto, sintetizo, amplío y corrijo (en algunos casos), sin desdeñar las aportaciones de historiadores del cine como las de Julio Pérez Perucha, entre otros, el grueso volumen, coordinado por Hilario J. Rodríguez, *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español* (Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006), etc.

¹⁶ Para más datos sobre lo realizado en nuestro Centro al respecto, remito al trabajo de José Romera Castillo, "El teatro áureo español y el SELITEN@T", en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (Madrid: CSIC, 2009, págs. 601-610).

estrenada el 24 de marzo de 2006, en la que se siguen los parámetros tanto de los personajes como de la trama de la comedia original lopesca para ensalzar el amor, interpretada, siguiendo el verso original, por Silvia Abascal (Finea) y Macarena Gómez (Nise) -las dos hermanas-, María Vázquez (Clara), José Coronado (Laurencio), Roberto Sanmartín (Laurencio), además de Verónica Forqué (Otavia, en la obra original Octavio), José Sacristán (Feniso), Antonio Resines (Maestro de Letras), Paco León (Maestro de baile) y otros. La película de Iborra, respetuosa con el texto original (del que solo quitó los apartes, los arcaísmos y eliminó “las exhibiciones a las que Lope era tan aficionado”, según el director) -manteniendo la historia, ambientada en el siglo XVII, de las dos hermanas enfrentadas al machismo de la época, refugiándose una en los libros y la otra haciéndose la tonta, hasta que llegan dos pretendientes y la rivalidad amorosa las enfrenta, resultando ser la boba la más lista-, se convierte en un monocorde teatro filmado.

Tanto la versión más fiel, la segunda, como la actualizada, la primera, pasaron por las carteleras españolas sin pena ni gloria. Lo cual indica que el binomio fidelidad / infidelidad del hipertexto (el film) al hipotexto (texto literario dramático) no constituye un valor por sí mismo para la producción de una buena realización artística y, además, con éxito de crítica y público. Ni las incursiones de los dos directores en el mundo televisivo -que bien podrían haber servido también como banderín de enganche- lo lograron.

Por el contrario, si nos remontamos a unos años anteriores, encontramos el caso contrario. En efecto, me refiero a la versión de otra pieza del maestro Lope, la comedia amorosa *El perro del hortelano* (escrita ¿hacia 1613?) -que evoca el célebre refrán “el perro del hortelano, que no come ni deja comer”-, llevada a la pantalla, con igual título (en 1996), por Pilar Miró (1940-1997) -que incursionaría también en el mundo del teatro al dirigir para la Compañía Nacional de Teatro Clásico otra obra de Lope, *El anzuelo de Fenisa* (en 1997)-. Estamos ante una excelente recreación fílmica de una intriga amorosa en palacio, muy fiel al texto de Lope (incluso manteniendo el verso), en modo alguno desvirtuada, aunque con una visión y estética acorde con la actualidad. Al elegir a un personaje femenino, como protagonista, Diana (condesa de Belflor) -que

representa aquí al perro del hortelano-, una joven inteligente e impulsiva, enamorada locamente del plebeyo Teodoro, su secretario, pese a que comprueba que éste ya está comprometido con la dama Marcela, Lope pretende poner de manifiesto cómo su afán consiste, a través de la envidia y los celos, en conseguir sus deseos, a la vez que separar a los dos enamorados, logrando al final su propósito: casarse con él (al hacer pasar al amante por conde, fingidamente, para salvar las apariencias y convenciones sociales que no permitían un casamiento desigual a personas de la nobleza con alguien de un estamento inferior).

Pilar Miró, en una conversación con Eduardo Haro Tecglen, recogida en la revista *Nosferatu*¹⁷, le confesaba que eligió esta obra “por tratar de un tema insólito en el siglo XVII: el de la condesa de Belflor, una mujer que lucha por el hombre que le gusta, comportándose con él de mil maneras engañosas, mintiéndole incluso. Una mujer dueña y señora de voluntades que utiliza su ingenio y su posición para conseguir lo que quiere y como quiere. Una comedia palatina, corrosiva, maliciosa, inteligente y divertida”¹⁸.

La película -interpretada por Emma Suárez, Carmelo Gómez, Ana Duato, Fernando Conde, Ángel de Andrés López, entre otros-, con los alicientes del verso (que mantiene) y una suprema calidad visual, logra alcanzar metas muy altas, gracias a la labor de una gran directora, que con maestría y fineza re-crea y re-vive una historia pequeña en algo intemporal:

¹⁷ Que dedicó un número monográfico (el 28, correspondiente a septiembre de 1998) a la cineasta.

¹⁸ Como recoge Diego Galán, en “*El perro del hortelano*, de Pilar Miró”, *El País*, 26 de marzo de 2004 (al acompañar al periódico la adaptación cinematográfica de Pilar Miró).



La directora consiguió con la versión cinematográfica de la obra de Lope¹⁹ un gran éxito de crítica y de público, habiendo sido galardonada con siete Goyas (en 1996): a la dirección (Pilar Miró), al guion adaptado (Pilar Miró) -basado en una primera versión de Rafael Pérez Sierra-, a la actriz protagonista (Emma Suárez), a la dirección artística (Felix Murcia), a la fotografía (Javier Aguirresarobe), al maquillaje y peluquería (Juan Pedro Hernández, Esther Martín y Mercedes Paradela) y al vestuario (Pedro Moreno); además de otros premios en Argentina e Italia.

En síntesis -como señalaba Diego Galán-, Pilar Miró resultó triunfadora en su arriesgada apuesta, según ella misma confesaba: "Mi victoria es haber demostrado que un clásico no es algo rancio. El éxito que está teniendo la película tanto aquí como fuera de España, los siete premios Goya, y especialmente la acogida del público, son una de las mayores satisfacciones profesionales que he tenido en mi vida. Para mí, *El perro del hortelano* era una cuestión de principios".

Esta adaptación y su versión cinematográfica ha sido estudiada en nuestro Centro por M.^a José Alonso Veloso, en "*El perro del hortelano*, de

¹⁹ Invito al lector a hacer una confrontación entre la película de Pilar Miró y el texto de Lope de Vega. Este último puede leerse en las ediciones de A. David Kossof (Madrid: Castalia, 1970) -junto a *El castigo sin venganza*-, Antonio Carreño (Madrid: Espasa Calpe, 1991, 7.^a ed.^o), Mario Armiño (Madrid: Cátedra, 1996) en <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaEspanola/Lopedevaga/elperrodelhortelano/index.asp>.

Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega" (*Signa*, n.º 10, 2001: 375-393)²⁰; Isabel Díez Ménguez, en "Adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano*, por Pilar Miró" y Rosa Ana Escalonilla López, en "La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró" (Romera Castillo, ed., 2002: 301-308 y 309-319, respectivamente).

Asimismo, sobre adaptaciones fílmicas de teatro clásico español pueden verse los estudios, publicados por nosotros, de Juan Antonio Hormigón, "Los clásicos y el cine" (Romera, ed., 2002: 63-69); Rafael Utrera Macías, "El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos" (Romera, ed., 2002: 71-89) -sobre *La moza de cántaro*, de Lope / Florián Rey (1954) y *La leyenda del Alcalde de Zalamea*, de Calderón / Mario Camus (1973)-²¹.

2.2.2.- *Un drama histórico sobre Juana la Loca y otra versión del Don Juan*

Dos son las piezas dramáticas de autores del siglo XIX²² llevadas a la pantalla en España, en los inicios del siglo XXI. La primera, *Juana la Loca* (2001), que el barcelonés Vicente Aranda dirigió, basándose en *Locura de amor*, de José Tamayo y Baus. En efecto, el 12 de enero de 1855 se estrenaba una pieza de José Tamayo y Baus (1829-1898), *Locura de amor*, un drama histórico sobre la reina Juana la Loca, muy influenciada, por otra parte, por el dramaturgo alemán Friedrich Schiller. La historia de la

²⁰ Que puede leerse también en la web de nuestra revista: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371852677834857430035/p000022.htm#I_28.

²¹ Cf. lo que señalaré después sobre obras de sobre Shakespeare llevadas al cine en España en el periodo inicial del siglo XXI.

²² Cf. de José Romera Castillo, "Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T", en Ángeles Ezama *et alii* (eds.), *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española* [dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar] (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 723-733) -incluido como "Teatro entre siglos (XVIII y XIX)", en el capítulo 8 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 245-254).

que enloqueció por amor había sido llevada al teatro, posteriormente, en diferentes ocasiones por autores recientes como ponen de manifiesto las obras de Manuel Martínez Mediero, *Juana del amor hermoso* (1983); Concha Romero, *Juego de reinas o razón de Estado* -un drama histórico, escrito en 1988 y estrenado, bajo dirección de Gerardo Malla (en febrero de 1991), en el que intervienen solamente dos personajes (Isabel, reina de Castilla y Juana, su hija)-; Manuel Rueda, *Retablo de la pasión y muerte de Juana la Loca* (1996); José Martín Elizondo, *Jeanne créa la nuit* (1996-1997); hasta llegar a otras obras como las del médico y dramaturgo Lorenzo Píriz-Carbonell, Miguel Ángel Zamorano Iteas, *Juana la Loca* (2004); *la Falsa crónica de Juana la Loca* (2004), del mexicano Miguel Sabido, etc. Asimismo, la granadina Compañía Histrión Teatro montó, en 2001, el espectáculo *Juana la Loca*, dirigido por Mateo Galiano, basado en la obra de Gustavo Funes y puso en escena la obra de Jesús Carazo, *Juana, la reina que no quería reinar*, en 2006, con dramaturgia y dirección de Juan Dolores Caballero. O el monólogo *Juana la Loca*, con texto e interpretación de María Jesús Romero, con el que inició su andadura la Compañía de Teatro La Novia, con dirección de Raúl Luján e iluminación de Iván Luis, presentado en la sala madrileña El Canto de la Cabra, el 12 de abril de 2001, permaneciendo en cartel hasta el 6 de mayo con una buena acogida de público²³.

Asimismo, el cine se la apropió. La figura de la loca de amor, basada en la pieza de Tamayo y Baus, había sido recreada, por primera vez, en 1909 por de Alberto Marro y Ricardo de Baños. No tuvo demasiado éxito, hasta que se filmó la edulcorada y mítica cinta de Juan de Orduña, *Locura de amor* (1948), basada también en la mencionada obra teatral, con guion de Carlos Blanco, interpretada por Aurora Bautista, Fernando Rey, Jorge Mistral y Sara Montiel (en la meretriz mora), entre otros²⁴.

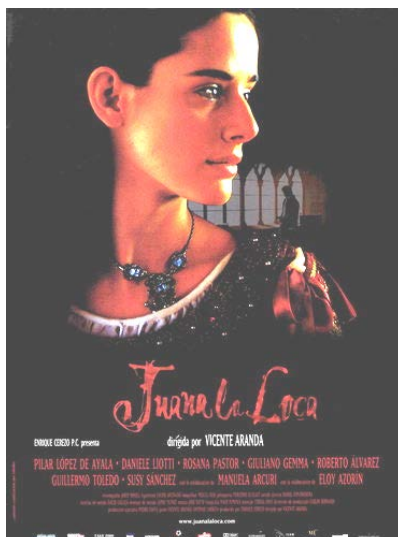
²³ Cf. de José Romera Castillo, "A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)", en Roswita / Emmanuelle Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007, págs. 21-36), que se reproduce en este volumen.

²⁴ Un fragmento puede verse en http://il.youtube.com/watch?v=PKEEsg_dcf4&feature=fvw (consulta: 02/02/2011).



Aquí, me interesa destacar otra versión, *Juana la Loca*, que Vicente Aranda (Barcelona, 1926) -muy dado a llevar a la gran pantalla textos literarios- dirigió, basándose en *Locura de amor*, de José Tamayo y Baus, una coproducción España-Italia-Portugal, sobre Juana I de Castilla (1479-1555), con guon del mismo director y Antonio Larreta. Vicente Aranda, en lugar de optar por una de estas versiones más recientes, basa su película *Juana la Loca* (estrenada el 1 de enero de 2001)²⁵, protagonizada por Pilar López de Ayala (como Juana I de Castilla), Daniele Liotti (Felipe) y Susi Sánchez (como Isabel la Católica), en la visión más tradicional y sentimental de una loca de amor que la obra teatral de Tamayo y Baus ofrecía. La palma de la versión se la llevaría, en este caso, la gran labor de la actriz protagonista:

²⁵ Un fragmento puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=7OiKNknBw8M&NR=1> (consulta 02/02/2011).



La segunda película, *Amar y morir en Sevilla (D. Juan Tenorio)* (estrenada el 9 de noviembre de 2001), dirigida por Víctor Barrera (Carmona, Sevilla), se basa en la celeberrima obra de José Zorrilla (1817-1893), que tantas versiones teatrales y cinematográficas ha impulsado²⁶. Entre las españolas cabe citar las versiones, entre otras, del catalán Ricardo Baños, *Don Juan Tenorio* (1910) -que tiene como referente la obra de Zorrilla-; la de José Luis Sáenz de Heredia (1950) -basada en las obras de Tirso y Zorrilla-; Antonio Mercero, *Don Juan, mi querido fantasma* (1989) o la de Gonzalo Suárez, *Don Juan en los infiernos* (1991) -inspirada en el *Don Juan*, de Molière-. El drama de Víctor Barrera, protagonizado por Antonio Doblas (*Don Juan Tenorio*), Ana Ruiz (*Doña Inés*), María Alfonsa Rosso (*Brígida*), Paco León (*Ciutti*) y José Luis García (*Don Luis Mejía*), no posee especialmente cualidades dignas de resaltar.

2.2.3.- Dramaturgos más cercanos a la pantalla

²⁶ Cf. de Luis Miguel Fernández, “Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje”, en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine* (Madrid: Cátedra, 1998, págs. 503-538) y *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica* (Santiago de Compostela: Universidad, 2000).

Habrá que dar un salto temporal para encontrarnos con otro insulso film, *Los abajo firmantes* (estrenado el 17 de octubre de 2003), dirigido por Joaquín Oristrell (Barcelona, 1953) -guionista destacado de cine (como en la película de Antonio Mercero, *Don Juan, querido fantasma* de 1989) y televisión-, y protagonizado por Juan Diego Botto (*Diego*), Javier Cámara (*Mario*), Elvira Minués (*Carmen*), María Botto (*Laura*), entre otros, que se sirve de la *Comedia sin título*, de Federico García Lorca (1898-1936), para retratar las peripecias de una compañía de teatro, que recorre las provincias españolas representando la obra de Lorca y que al morir el actor principal es sustituido por uno joven que propugna denunciar la intervención de España en la guerra de Irak. Más que una adaptación fílmica de una obra teatral, Oristrell se sirve de una representación de la obra del granadino para proporcionarnos un alegato contra la mencionada guerra. Un “¡No a la guerra!” más, pero sin mayor calado artístico.

De autores de la posguerra, el más mimado ha sido Miguel Mihura (1905-1977), de quien se hacen dos películas: la comedia romántica, ambientada en el Madrid de los años cincuenta, *Cásate conmigo, Maribel*, estrenada el 14 de noviembre de 2003, con guion y dirección de Ángel Blasco (Zaragoza, 1957), basada en la obra de Miguel Mihura, *Maribel y la extraña familia* (1959); y *Ninette* (estrenada el 12 de agosto de 2005), dirigida por José Luis Garci (Madrid, 1944), sobre dos obras de Mihura, *Ninette y un señor de Murcia* y *Ninette, modas de París* (1964 y 1966, respectivamente), estupendamente estudiadas por Emilio de Miguel -en el panorama general ya citado- y Virginia Guarinos²⁷.

De dramaturgos más cercanos, la lista va incrementándose. *Salvajes* (estrenada el 28 de septiembre de 2001), de Carlos Molinero (Madrid, 1972), con guion del director, Jorge Juan Martínez, Salvador Maldonado y Clara Pérez-Escrivá, se basa en la obra homónima de José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) -publicada en Madrid: Ediciones

²⁷ En “Ninette, la de un señor de Murcia, por la Calle Mayor ¿Esto era el siglo XXI? ¿O habrá que dejarle tiempo?”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008, págs. 133-150 -sobre la espléndida *Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem (1956), basada en *La señorita de Trevélez*, de Arniches y la anodina película *Ninette*, de José Luis Garci, basada en dos obras de Mihura, anteriormente mencionadas.

y Publicaciones de Autor, 1998 y Madrid: Castalia, 2002-, que trata sobre la inmigración y el racismo, y que ha sido estudiada por Francisco Gutiérrez Carbajo²⁸.

El ámbito catalán ha tenido una recia presencia, como muestran las numerosas adaptaciones de obras teatrales llevadas al cine. Son dos los dramaturgos que han merecido más adaptaciones de sus textos a la pantalla. De Albert Espinosa (Barcelona, 1973) se llevan al cine dos obras teatrales: *Los pelones* (1995) -una conmemoración autobiográfica de su enfermedad de cáncer, vivida en un hospital-, que dará lugar a *Planta cuarta* (estrenada el 31 de octubre de 2003), de Antonio Mercero (Lasarte, Guipúzcoa, 1936), con guion del autor teatral, el director de la película y la colaboración del también dramaturgo Ignacio del Moral (el texto se publicó en Madrid: Ocho y Medio, 2003) y *Tu vida en 65 minutos* (2002) -una comedia agri dulce sobre la muerte-, que llevará a la pantalla María Ripoll (Barcelona, 1965) con el mismo título (estrenada el 14 de julio de 2006) y con guion del dramaturgo.

De Jordi Galcerán (Barcelona, 1964) se versionarán cinematográficamente otras dos obras: *Palabras encadenadas* (estrenada el 30 de abril de 2003) -un *thriller* sobre la resolución de un crimen-, por Laura Mañá (Barcelona, 1968) -también actriz-, basada en la pieza homónima del dramaturgo (Madrid: ADE, 1999), con guion de la propia directora y Fernando de Felipe; y *El método* (estrenado el 23 de septiembre de 2005), por el argentino-español Marcelo Piñeyro (1953), con guion del propio director y Mateo Gil, una coproducción España-Argentina-Italia, basada en la pieza teatral, *El método Grönholm* (publicada en catalán en Barcelona: Proa, 2003, y en castellano en Madrid: Ediciones y Publicaciones de Autor, 2006) -sobre hasta dónde puede

²⁸ En “La interpretación fílmica de Carlos Molinero de la obra *Salvajes*, de Alonso de Santos”, *Signa* 13 (2004), págs. 173-184 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>). Señala Gutiérrez Carbajo (en el trabajo panorámico en nuestras Actas, de 2008, anteriormente citado) que “el tema de la inmigración está presente en otras obras de Alonso de Santos y en las de diversos dramaturgos de nuestros días, como *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral, *Ahlán* (1995), de Jerónimo López Mozo, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2006), de Angélica Liddell, etc.”.

llegar el esfuerzo de un candidato, entre siete, para la obtención de un puesto de trabajo-, uno de los mayores éxitos teatrales de los últimos tiempos en España.

El director Ventura Pons (Barcelona, 1945) -que intervino en uno de nuestros Seminarios, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, cuyo representante artístico no permitió, por razones económicas, que la transcripción de su exposición apareciera publicada en las Actas- se ha inspirado en piezas teatrales, escritas en catalán, en su trayectoria fílmica²⁹ y en este periodo llevó al cine algunas obras. De Sergi Belbel (Tarrasa, 1963)³⁰ -de quien había trasvasado a la pantalla *Carícies* (1997), una adaptación de *La Ronda* de Arthur Schnitzler, protagonizada por Rosa María Sardá y Mario Gas (publicada en castellano en Madrid: INAEM, 1991 y en catalán en Barcelona: Edicions 62, 1994)- lleva al cine ahora *Morir (o no)* (pieza estrenada el 21 de enero de 2000), con guion del director, sobre el texto *Morir (un moment abans de morir)* (Valencia: Tres i Quatre, 1995, Premio Nacional de Literatura Dramática en 1996 [con estreno en 1996]) -siete historias sobre la condición humana enlazadas en clave de humor en una sola- y *Barcelona (un mapa)* (estrenada el 19 de octubre de 2007), con guion del propio director, basada en la obra de Lluïsa Cunillé (Badalona, 1961), *Barcelona, mapa d'ombres* (publicada en Barcelona: Re & Ma 12, 2004 y estrenada en 2004 en catalán y en 2006 en castellano), dándose el caso de ser el único texto de una dramaturga llevado al cine en los inicios del siglo XXI. Aunque siempre hay que tener presente que Ventura Pons utiliza los textos teatrales como un punto de partida para realizar sus producciones fílmicas.

Cesc Gay (Barcelona, 1967) lleva a la pantalla *Kràmpack* (2000), con guion del director y Tomás Aragay, obra basada en una otra de igual título de Jordi Sánchez (Barcelona, 1964) -sobre la iniciación sexual en la adolescencia (publicada en catalán por la Diputación Provincial de

²⁹ Como, por ejemplo, dos piezas de Josep M.^a Benet i Jornet: *Actrius* (1996) y *Amic / amat* (1998), basadas en las piezas teatrales *E.R.* (Barcelona: Edicions 62, 1987) y *Testament*, respectivamente.

³⁰ Ventura Pons inició el rodaje de *Forasters* (Barcelona: Proa, 2004), de Sergi Belbel, en 2008, con guion del dramaturgo y el propio director.

Barcelona, 1995 y en castellano en Madrid: Ediciones y Publicaciones de Autor, 1998)-; Miquel García Borda, dirige *Todo me pasa a mí* (estrenada en el primer semestre de 2001), con guon del dramaturgo y del director, sobre *Canvis* (estrenada en el Festival de Sitges en 1996), de Toni Martín (Premiá de Mar, Barcelona, 1970) -una comedia sobre las crisis de los protagonistas al llegar a los treinta años-; Francesc Xavier Capell, lleva a la pantalla *Por Júpiter! / Per Júpiter!* (2002) -una sátira sobre el poder en Roma y en la actualidad-, con guon del director y del dramaturgo, sobre la pieza teatral *Catalans a la romana* (Barcelona: Millá, 1998), de Joan Rosquellas y Ángel Tejero Martínez; y, por su parte, Enrique Navarro Monje, dirige *La tarara del Chapao* (estrenada el 3 de octubre de 2003) -sobre un barrio marginal de Barcelona, en el que sus habitantes montan en teatro escenas de su vida cotidiana para reivindicar su dignidad como seres humanos-, con guon del director, del dramaturgo y Toni Canet, sobre la obra teatral *Chapao*, de Carles Pons (1955).

2.2.4.- De otras lenguas

No son muchos los dramaturgos extranjeros que han merecido la atención de nuestros cineastas. Francesc Bellmunt (Sabadell, 1947), versionaría y dirigiría *Lisístrata* (2002), sobre el cómic de Ralf Köning, basado en la obra de Aristófanes. Por su parte, Javier Aguirre (San Sebastián, 1935), llevaría a la pantalla *Medea 2* (2006), con guon del director y Jesús Luque Moreno, sobre la tragedia de Séneca³¹.

Ni que decir tiene que William Shakespeare (1564-1616) ha sido el autor más llevado a la pantalla en este periodo con dos piezas, adaptadas muy libremente: *Noche de Reyes* (2001), de Miguel Bardem (1965) -de la saga de los Bardem-, sobre la obra homónima del dramaturgo inglés (escrita hacia 1601) y *El sueño de una noche de San Juan* (estrenada el 1 de julio de 2005), llevada a la pantalla por Ángel de la Cruz (La Coruña, 1963) y Manolo Gómez, con adaptación de Ángel de la Cruz y Beatriz Iso,

³¹ Sobre otras *Medeas*, cf. el trabajo de Francisco Gutiérrez Carbajo, “El guon cinematográfico: la *Medea* de Garcíadiego y Ripstein”, en José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002, págs. 135-150).

sobre *El sueño de una noche de verano* (1595) del insigne autor. Por otra parte, nuestro Centro de Investigación ha prestado atención a las realizaciones cinematográficas que han tenido como hipotexto obras del dramaturgo inglés, a través de los trabajos de Emilia Cortés Ibáñez, “El teatro histórico de Shakespeare en el cine” (Romera y Gutiérrez, eds., 1999: 731-744); José Ramón Prado Pérez, “Representaciones ideológicas y culturales en la adaptación cinematográfica de *La Tempestad / Prospero’s Books*” (Romera, ed., 2002: 477-485) -sobre la pieza del dramaturgo llevada al cine por Peter Greenaway (1991)-; Verónica Fernández Peebles, “William Shakespeare según Al Pacino” (Romera, ed., 2004: 353-361) -sobre *Looking for Richard* (1996), basada en *Richard III*-; Teresa García-Abad García, “Coordenadas espacio-temporales en *Trabajos de amor perdidos*, de Helena Pimenta y Kenneth Branagh” (Romera, ed., 2005: 395-408) -dos recreaciones de la obra de Shakespeare por Pimenta (1998) y Branagh en una comedia musical (2000)- y María Bonilla Agudo, “Teatro y ópera en el siglo XXI, modernización e innovación de la puesta en escena” (Romera, ed., 2006: 353-361) -con referencias a montajes de obras de Shakespeare, adaptadas como óperas, por diversos directores, y otras óperas-.

Además de *Estrella P* (2004), dirigida y versionada por Pablo Sereno de la Viña (nacido en Barcelona, aunque afincado en Francia), sobre la pieza teatral *La Putain Respectueuse* (1946), de Jean-Paul Sartre (1905-1980)³².

2.3.- Síntesis

Si nos atenemos al trasvase de lo llevado al cine desde el teatro, en los inicios del siglo XXI, según Peña Ardid (Romera, ed., 2008), se producen en España cerca de un millar de filmes. De los cuales, unos 150 se inspiran en obras literarias (unos 129 en novelas y el resto, en obras

³² Como coproducción de Italia, Reino Unido y España hay que reseñar la película *A Good Woman* (2005), dirigida por Mike Barrer, que versiona la obra de Oscar Wilde (1854-1900), *El abanico de Lady Windermere* (1892). Cf. además de Catalina Buezo Canalejo, "David Mamet: entre el guon teatral y la narrativa visual" (*Signa*, n.º 12, 2003: 571-585).

teatrales). La abrumadora diferencia entre teatro y novela, es bien acusada, como ha ocurrido en las últimas épocas del siglo pasado, frente a lo sucedido en los inicios del séptimo arte. El trasvase de lenguajes a diferentes moldes (novela, teatro y cine) ha hecho que la interactividad entre ellos sea un lugar de encuentros en el que hay de todo, aunque -tengo que señalarlo-, por lo que al teatro se refiere, en general, la calidad artística de las piezas teatrales supera con creces sus adaptaciones al cine, mientras que, al contrario, cuando el teatro ha plasmado en el escenario películas de éxito su valía artística ha sido muy discutible. Como señalaba Emilio de Miguel (Romera, ed., 2008), si el teatro “ha vivido veinticuatro de sus veinticinco siglos de existencia sin tener al cine como pareja, ni de hecho ni de lecho, bien puede subsistir otros tantos encamado con él o en recobrada y altiva soltería”.

2.4.- SELITEN@T: el teatro y el cine

Constataré, a continuación, los estudios realizados en nuestro Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, sobre el emparejamiento del teatro con el cine³³.

Indicaré, ante todo, que hemos dedicado dos Seminarios Internacionales a su estudio, que abarcan dos periodos continuados y muy cercanos en el tiempo. El undécimo, cuyas Actas pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002, 627 págs.)³⁴, que se celebró en la Casa de América, de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2001, donde aparecen

³³ Me ocupé del tema en “Perfiles autobiográficos de la ‘Otra generación del 27’ (la del humor)” (Romera, ed., 2003: 221-243).

³⁴ Cf. la crónica sobre el citado Seminario de José Romera Castillo en *ADE-Teatro* 88 (2001), págs. 233-234; así como las reseñas de la redacción de *Cuadernos Escénicos* 3 (2001), págs. 52-54; Olga Elwes Aguilar, en *Signa* 12 (2003), págs. 709-711 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>); Paola Valentini (2003), en <http://www.Drammaturgia.it>; Irene Aragón González, en *Epos* XIX (2003), págs. 404-407 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/list.php?terms=EPOS>); Francisco Ernesto Puertas Moya, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.2 (2004), págs. 178/548-181/551 y Emeterio Diez, en *Libros (Mesa de Redacción)* (2004), págs. 190-195.

tres importantes aportaciones, entre otras, de tres dramaturgos: los españoles José Luis Alonso de Santos, “De la escritura dramática a la escritura cinematográfica” (Romera, ed., 2002: 17-23) y Guillermo Heras, “Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral” (Romera, ed., 2002: 25-35) y el argentino Roberto Cossa, “De la partitura al escenario: del escenario a la imagen” (Romera, ed., 2002: 223-227).

Y el decimoséptimo, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008, 586 págs.)³⁵, que tuvo lugar en la UNED, del 13 al 15 de diciembre de 2007. El volumen -tras la presentación de José Romera Castillo (Romera, ed., 2008: 12-31)- se estructura en cuatro partes: “Teatro y cine” (págs. 33-164), “Novela y Teatro” (págs. 165-263), “Novela, teatro y cine” (págs. 265-309) y “Novela y cine” (págs. 311-584), donde aparecen, entre los numerosos trabajos, los panoramas de Emilio de Miguel Martínez, “Cine y teatro: pareja consolidada en el arranque del milenio” (Romera, ed., 2008: 35-56) y Francisco Gutiérrez Carbajo, “El teatro en el cine español del siglo XXI: narratividad y dramatización” (Romera, ed., 2008, 57-77)³⁶. Asimismo, en el panorama que realiza Carmen Peña Ardid, “La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación” (Romera, ed., 2008: 313-359), hay

³⁵ Con reseñas de Ingrid Beaumont, en *Epos XXIV* (2008), págs. 446-448 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/list.php?terms=EPOS>); William Smith, en *Signa* 18 (2009), págs. 445-448 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>); Susana M.^a Teruel Martínez, en *Monteagudo* 14 (3.^a época, 2009), págs. 205-208 y Emeterio Díez, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.2 (2020), págs. 309-311 / 689-693. Cf. además el trabajo de José Romera Castillo, “Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI”, *ADE-Teatro* 122 (2008), págs. 215-222 (que reproduzco en este capítulo).

³⁶ Que se completan con el trabajo -ya citado- de José Romera Castillo, “Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI”, *ADE-Teatro* 122 (2008), págs. 215-222.

referencias a veinte adaptaciones teatrales a la gran pantalla en el periodo indicado, además de ofrecer un interesante análisis sociológico³⁷

En conjunto, nos hallamos ante dos puntos de referencia inexcusables para quien se interese por tal trasvase³⁸.

Por lo que respecta a nuestra revista *Signa* (editada en formato impreso por Ediciones UNED y electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>) indicaré que ha dedicado al tema diversos trabajos, muy especialmente la sección monográfica “Literatura y cine” (n.º 13, 2004: 161-317)³⁹, además de otras como “Sobre el teatro y los medios audiovisuales” (n.º 19, 2010: 11-158)⁴⁰, donde

³⁷ Hay referencias a obras teatrales llevadas al cine en otro panorama que realiza Carmen Peña Ardid, “Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003)” (*Signa*, n.º 13, 2004: 233-276).

³⁸ Cf. al respecto los trabajos, entre otros, de Juan Antonio Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine* (Alicante: Universidad, 1999); J. A. Ríos Carratalá, *El teatro en el cine español* (Alicante: Universidad, 2000); los dos números monográficos, sobre *Teatro y cine*, de *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.1 (2001) y 27.1 (2002); Rafael Utrera, *Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine* (Sevilla: Padilla Libros, 2007), etc.

³⁹ Con los trabajos, relacionados con nuestro tema, de Catalina Buezo Canalejo, “La incursión de La Fura dels Baus en el terreno fílmico: *Fausto 5.0*” (págs. 163-172), Francisco Gutiérrez Carbajo, “Carlos Molinero y su interpretación de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos” (págs. 73-184); Duart-Nuno Mimoso-Ruiz, “Del teatro de la memoria (El teatro y yo, entrevista Madrid 1986) a las memorias del teatro (*De aire y fuego*, 2002): Nuria Espert” (págs. 185-197); José Antonio Pérez Bowie, “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes” (págs. 277-300) -en donde se basa en algunos ejemplos teatrales-; además del riguroso repertorio de Carmen Peña Ardid, “Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003)” (págs. 233-276), en el que se encuentran numerosas fichas bibliográficas referidas al teatro llevado al cine.

⁴⁰ Cf. especialmente el estado de la cuestión de Simone Trecca, “Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España” (págs. 13-34); José Antonio Pérez Bowie, “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología” (págs. 35-62); Marco Cipolloni, “Aires libres y escenarios apantallados: las transiciones difíciles del cineteatro hispanófono contemporáneo” (págs. 63-76); M.ª Teresa García-Abad García, “Desvaríos cervantinos y humorismo circense en *Una tal Dulcinea*, de Alfonso Paso / Rafael J. Salvia: teatro y cine” (págs. 77-94); Simone Trecca, “Valle-Inclán en la tele: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE (2008)” (págs. 95-120); Milena Locatelli, “*Así que pasen cinco años* y su puesta en escena multimedia. Apuntes sobre el espectáculo de Caterina Genta y Marco Schiavoni” (págs. 121-141) y Victoria Pérez Royo, “El giro performativo de la imagen” (págs. 143-158).

figuran aportaciones relacionadas con el teatro y el cine⁴¹; además de “Sobre teatro y nuevas tecnologías” (n.º 17, 2008: 11-150), “Sobre imagen y relato” (n.º 20, 2011: 167-358). Asimismo en diversos números han aparecidos trabajos sobre aspectos cinematográficos.

Por lo que respecta a otros trabajos, llevados a cabo dentro de las actividades de nuestro Centro de Investigación, reseñaré los de índole general, de José Romera Castillo, “Presentación” (Romera, ed., 2002: 9-13); Patricia Traperó Llobera, “Del teatro al cine: algunas reflexiones acerca del tema” (Romera, ed., 2002: 47-62) y “Cine de animación: los nuevos titiriteros” (Romera, ed., 2004: 159-175); Román Gubern, “La serialización de los personajes” (Romera, ed., 2002: 37-40); José María Paz Gago, “La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI” (Romera, ed., 2006: 151-161); M.^a Teresa García-Abad García, “La profecía meyerholdiana: hacia la cinematización de la escena” (Romera, ed., 2002: 341-350); Rosana Llanos López e Ismael Piñera Tarque, “Transducción dramática y transducción fílmica” (Romera, ed., 2002: 381-397) -sobre la comparación entre teatro y cine, *artes del espectáculo*, como fenómenos de transducción, según Dolezel, entendida como forma de transmisión por transformación-; Eugenio Maqueda Cuenca, “Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura” (Romera, ed., 2002: 399-406); Eduardo A. Salas, “Reflexiones sobre la escenografía en los procesos de recepción teatral y cinematográfica” (Romera, ed., 2002: 523-531) y César Oliva, “La pantalla como documento sobre la interpretación en España durante el siglo XX: una experiencia imposible” (Romera, ed., 2002: 41-45);

Trabajos de índole histórica son los de Juan A. Ríos Carratalá, “La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo” (Romera, ed., 2002: 123-134); Genara Pulido Tirado, “El imperialismo literario en las teorías cinematográficas españolas de los años cincuenta” (Romera, ed., 2002: 501-510); Francisco Gutiérrez Carbajo, “Algunas adaptaciones fílmicas de teatro histórico (1975-1998)” (Romera y

⁴¹ En la sección monográfica “Sobre imagen y relato” (n.º 20, 2011: 167-358), aunque hay varios artículos que se refieren al cine, ninguno versa sobre teatro.

Gutiérrez, eds., 1999: 265-293) -donde se refiere a las películas de Josefina Molina, *Esquilache* (1998), adaptación de la obra de Buero, *Un soñador para un pueblo*; *Las bicicletas son para el verano*, dirigida por Jaime Chávarri (1983), de la pieza de Fernando Fernán-Gómez y *¡Ay, Carmela!*, dirigida por Carlos Saura, de la obra de Sanchis Sinisterra- y José Antonio Pérez Bowie, “Noticias y reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)” (Romera, ed., 2003: 171-186).

Sobre producciones específicas, conviene consultar, además, los estudios, realizados en nuestro Centro, de M.^a Teresa García-Abad García, “Desvaríos cervantinos y humorismo circense en *Una tal Dulcinea*, de Alfonso Paso / Rafael J. Salvia: teatro y cine” (*Signa*, n.º 19, 2010: 77-94); Martín Bienvenido Fons Sastre, “*Paso Doble* de Miquel Barceló y Josef Nadj: del acto performativo al montaje fílmico” (Romera, ed., 2008: 117-131) y Virginia Guarinos, “Ninette, la de un señor de Murcia, por la Calle Mayor ¿Esto era el siglo XXI? ¿O habrá que dejarle tiempo?” (Romera, ed., 2008: 133-150). Así como sobre el teatro argentino versa el trabajo de Mercedes Ariza y M.^a Isabel Fernández García, “*Sabor a Freud*, de José Pablo Feinmann; un fundido de cine y teatro a ritmo de bolero” (Romera, ed., 2008: 109-116).

Todo lo anterior se completa con las aportaciones de Juan José Montijano Ruiz, “Retrospectiva de un icono español: el mito del *Rodríguez* en la comedia teatral y cinematográfica del *desarrollo*” (Romera, ed., 2002: 427-436) y Mercedes Alcalá Galán, “De lo teatral al teatro: poéticas de la representación en el cine de Pedro Almodóvar” (Romera, ed., 2002: 231-239) -donde se fija especialmente en *Todo sobre mi madre*-.

Asimismo, conviene ver la tesis de doctorado de M.^a del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Joseph M.^a Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo (defendida en la UNED, en 2004), inédita en versión impresa, aunque puede leerse en nuestra página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>; como la Memoria de Investigación *Una interrelación de*

*lenguajes: “El alquimista impaciente” (novela, guon, película)*⁴², de Michel-Yves Essissima (2009), realizada bajo mi dirección, que pronto se convertirá, con las ampliaciones previstas, en tesis de doctorado.

3.- DEL CINE ESPAÑOL AL TEATRO

A su vez, el cine ha proporcionado diversas piezas al teatro español, en los comienzos de nuestro siglo, como pormenorizó Emilio de Miguel en el trabajo citado (Romera, ed., 2008: 35-56)⁴³. Las imágenes *enlatadas* (fijas) se hacen presentes en directo, en *vivo*. Entre las variadas recreaciones, señalaré, en primer lugar, dos ellas, pertenecientes a obras de un gran éxito comercial.

Una, primera, *Atraco a las tres* (1962), la película de José María Forqué (1923-1995), adaptada al teatro por Blanca Suñén (2001), puesta en escena, bajo la dirección de Esteve Ferrer, en el Centro Cultural de la Villa (Madrid), el 11 de enero de 2002.

Y otra, segunda, de un éxito mucho más rotundo, *El verdugo* (1963), una película del valenciano Luis García Berlanga (1921-2010), con guon de Rafael Azcona (1926-2008), adaptada al teatro por Bernardo Sánchez Salas, y estrenada en el Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas, el 15 de enero de 2000, por la Compañía Teatro de la Danza, bajo la dirección de Luis Olmos.

La película, una sátira grotesca de la realidad española del franquismo (de ahí los problemas que tuvo con la censura), fue una

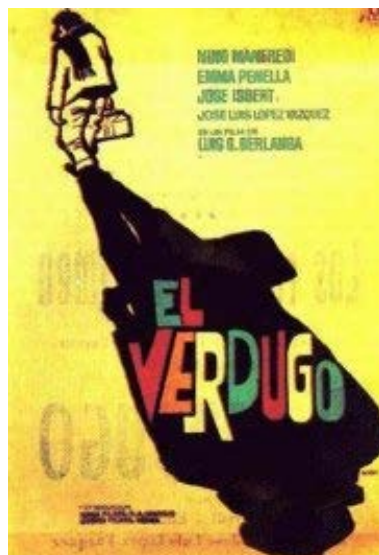
⁴² Sobre la novela de Lorenzo Silva, *El alquimista impaciente* (Madrid: Espasa Calpe, 2000), el guon de Patricia Ferreira y Enrique Jiménez (Madrid: Tornasol Films, 2002) y la película de Patricia Ferreira (Barcelona: Manga Films, 2002). Asimismo, el autor prepara un artículo sobre lo estudiado en nuestro Centro sobre literatura y cine.

⁴³ Como ha apuntado también, para la segunda mitad del siglo XX, M.^a Francisca Vilches de Frutos, en el epígrafe “Adaptaciones teatrales de éxitos cinematográficos”, en su trabajo, “Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea” (Romera, ed., 2002: 213-215). Cf. además, entre otros estudios, el de R. Morales Astola, *La presencia del cine en el teatro: antecedentes europeos y su práctica en el teatro español* (Sevilla: Alfar, 2003).

producción hispano-italiana, interpretada por José Isbert, José Luis López Vázquez, Alfredo Landa, Ángel Álvarez, junto al célebre actor italiano Nino Manfredi, al lado de Emma Penella, María Luisa Ponte, Maruja Isbert y otros⁴⁴, constituye un alegato contra la pena de muerte y, a su vez, una sátira grotesca de la realidad española del franquismo (de ahí los problemas que tuvo con la censura).

El film, con ecos de un caso real (el de Pilar Prades, llamada “La envenenadora de Valencia”⁴⁴, condenada a muerte, cuyo verdugo sufrió un peculiar ataque de nervios a la hora de realizar su trabajo), desde una mirada con tintes tragicómicos, basada en el humor negro, narra las peripecias del verdugo (interpretado por Pepe Isbert), a punto de jubilarse, que obliga a casarse a José Luis (Nino Manfredi) con su hija, Carmen (Emma Penella), al ser sorprendidos en la cama, y que decide que su yerno herede su oficio para conseguir una vivienda, de este modo. Por su parte, José Luis, que no es capaz de matar a una mosca y pese a su rechazo a toda violencia, se le destina a este cometido, anhelando que se indulten a los condenados a la pena máxima. A través de la historia de esta víctima se muestran y denuncian una serie de aspectos de la sociedad española de los años sesenta:

⁴⁴ La imagen, en blanco y negro, de Tonino delle Colli y la escenografía de Juan Antonio Guerra vienen a apoyar el mensaje que el cineasta propone en la película.



La versión teatral *El verdugo*, adaptada por Bernardo Sánchez, se puso en escena en el Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas, el 15 de enero de 2000, por la Compañía Teatro de la Danza, bajo la dirección de Luis Olmos. Se representó en diversos lugares como en Barcelona, el 19 de enero de 2000, en el Teatro Victoria; en Zaragoza, el 15 de marzo de 2000, en el Teatro Principal; en Madrid, el 23 de marzo de 2000, en el Teatro La Latina, etc. Y fue un gran éxito de crítica y de público.

He aquí su ficha técnica (http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/azcona/verdugoteatro.shtml):

Dirección: Luis Olmos. Producción: Teatro de la Danza, Barbotegi, La Llave Maestra. Adaptación teatral: Bernardo Sánchez Salas (basada en la obra de Luis García Berlanga y Rafael Azcona. Escenografía: Gabriel Carrascal. Música: Yann Díez Doicy. Vestuario: María Luisa Engel. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Intérpretes: Juan Echanove (*José Luis*), Luisa Martín (*Carmen*), Alfredo Lucchetti (*Amadeo*), Vicente Díez (*Álvarez, empleado de la funeraria*), Pedro G. de las Heras (*director de prisión*), Fernando Ransanz (*capellán don Nazario*), Ángel Burgos (*administrador inmobiliario*), David Llorente (*funcionario*):



En la adaptación teatral de Bernardo Sánchez, con Juan Echanove, como figura señera (que mejora la interpretación del italiano) -además de tener un claro *tirón* comercial-, Luisa Martín (Carmen) y Alfred Lucchetti (el verdugo y padre de Carmen), adaptador y director (Luis Olmos) quisieron alejarse, lo más posible, del trabajo realizado por Isbert, Penella y Manfredi; así como plantear y denunciar, actualizando, toda la serie de manifestaciones que en la película se generan.

Conviene ver al respecto los trabajos realizados dentro de las actividades de nuestro Centro de Investigación⁴⁵ de uno de los miembros de nuestro equipo, Francisco Ernesto Puertas Moya, “Revisión de la pena de muerte: *El verdugo*, del cine al teatro” (Romera, ed., 2002: 487-500) - donde se hace un cotejo del film y de la versión teatral muy ilustrativo⁴⁶;

⁴⁵ Cf. también los trabajos de Yolanda Ortiz Padilla, “Del cine al teatro: el camino inverso de *Tute Cabrero*”, de Roberto Cossa (Romera, ed., 2008: 151-164) -para Argentina- y César Oliva Olivares, “Del cine al teatro: Jaoui y Bacri, un reciente maridaje entre pantalla y escenario” (Romera, ed., 2008: 79-93) -para Francia-.

⁴⁶ Cotejo al que invito al lector a ampliar, al disponer del guon de Rafael Azcona y Luis G. Berlanga, *El verdugo* (Madrid: Plot, 2000) y del texto de la adaptación de Bernardo Sánchez, *El verdugo. Versión teatral* (Madrid: Compañía de Teatro de la Danza, 2000; con edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/ff4/ef6/8c8/2b1/11d/fac/c70/02/1/85c/e60/64/mimes/ff4ef68c-82b1-11df-acc7-002185ce6064.pdf). Cf. los estudios, entre otros, de Emmanuel Larraz, “La représentation grotesque de l’amour dans *El verdugo*”, en VV. AA., *Le sexe, le rire et la mort* (Nantes: Université de Nantes,

de Juan Antonio Ríos Carratalá, “Misóginos o atrapados por la vida: *El verdugo* (2002)” (Romera, ed., 2009: 145-160) y de M.^a Teresa García-Abad García, “La profecía meyerholdiana: hacia la cinematización de la escena” (Romera, ed., 2002: 341-350) -donde trata también de esta pieza-.

Asimismo, otras obras pasaron rápidamente del cine al teatro. Pondré algunos ejemplos: *Solas* (1998), de Benito Zambrano (Lebrija, 1965), adaptada al teatro por Antonio Onetti (Sevilla, 1962), y puesta en escena, bajo la dirección de José Carlos Plaza (Madrid, 1943), en el Teatro Central de Sevilla (el 22 de febrero de 2005). *A Familia* (1996) -publicada en Barcelona: Planeta, 1997-, de Fernando León de Aranoa (Madrid, 1968), llevada al teatro con adaptación de Carles Sans (Barcelona, 1955) -uno de los fundadores de Tricicle-, en el Teatro Principal de San Sebastián (el 11 de julio de 2001). Y a la comedia musical *El otro lado de la cama* (2002), de Emilio Martínez Lázaro (Madrid, 1945), que pasó a la escena (2005), con adaptación de Roberto Santiago (Madrid, 1968) y dirección de Josep M.^a Mestres (Manresa, 1929), en el estreno en Baracaldo (julio de 2004)⁴⁷.

Podemos afirmar que el teatro, al igual que el cine -como hemos visto anteriormente-, se ha servido de piezas fílmicas debido más a razones comerciales que artísticas⁴⁸.

4.- TEATRO Y TELEVISIÓN

1999, págs. 57-72); Juan A. Ríos Carratalá, “*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca”, *Anales de Literatura Española* 19 (2007), págs. 219-236, etc.

⁴⁷ Habría que referirse también a la adaptación teatral de Pedro Almodóvar, de su película *Todo sobre mi madre*, puesta en el londinense Old Vic, bajo el título de *All about my mother*, con adaptación del dramaturgo británico Samuel Adamson, el 25 de agosto de 2007. Asimismo, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, constituyó un rotundo fracaso en su puesta en escena en Broadway (2010).

⁴⁸ Asimismo, remito al trabajo de Emilio de Miguel Martínez, “Cine y teatro: pareja consolidada en el arranque del milenio”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008, págs. 35-56), para obtener una relación de las películas extranjeras pasadas al teatro en España en este periodo.

El teatro puede ser visionado en otra pantalla, la pequeña, la de la televisión. Mucho se ha escrito también sobre las relaciones del teatro con este medio. A su estudio, como he señalado anteriormente, dedicamos parte de uno de nuestros Seminarios Internacionales, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Romera, ed., 2002). Jerónimo López Mozo, en su intervención en el mencionado evento, “Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?” (Romera, ed., 2002: 157-169), hace un atinado repaso histórico de estas relaciones en España. Como señala el dramaturgo, desde que naciera el medio, en la década de los cincuenta, el teatro “vio en ella un poderoso enemigo, como lo había visto antes en el cine” (las dos poderosas artes audiovisuales), aunque, posteriormente, viviese “un curioso idilio que se prolongó durante más de dos décadas”. Idilio que se muestra muy lozano, al dedicar Televisión Española (TVE) -la única cadena de entonces (creada en 1956)- un espléndido y memorable programa, *Estudio 1*⁴⁹, en el que se introdujo el teatro en la pequeña pantalla mediante la adaptación de obras de repertorio dramático que, al principio, se emitían en directo desde los platós de televisión y, más adelante, cuando los medios técnicos lo hicieron posible, tras su grabación en vídeo”. De ahí, que estas dos formas de propalar el teatro constituyan dos modos diferentes de producción / recepción. En la primera, como cuando se trasmite un partido de fútbol, el espectador está muy cercano a lo que está pasando en directo, en *vivo*; mientras que en la segunda, la mano del realizador *manipula* de manera radical la emisión y recepción, acercándose más a las imágenes cinematográficas. Pese a ello, como afirma López Mozo, uno de los logros mayores de este programa televisivo, “si no el mayor, es que llevó el arte este arte escénico, aunque fuera en forma de sucedáneo, a ciudades, pueblos y aldeas a los que jamás había llegado una representación teatral”, cumpliendo, aunque de otro modo y forma, “una misión parecida a la llevada a cabo por La Barraca de García Lorca”.

⁴⁹ El programa *Érase una vez la tele*, emitido en 1997, recoge algunos de los mejores montajes de *Estudio 1* en TVE. Por su parte, Ana Suárez Miramón ha estudiado “Las producciones televisivas de teatro clásico” (Romera, ed., 2002: 571-595), emitidas en el mencionado programa.

Nunca una obra de teatro en vivo había alcanzado a tener tantos espectadores. Y eso también es algo positivo.

Pero todo cambió posteriormente, pese a intentos posteriores que tampoco cuajaron⁵⁰. Por un lado, las televisiones públicas olvidaron su cometido de irradiar cultura; y por otro, las televisiones privadas, centradas más en lo económico y comercial, ni se plantearon emitir programas teatrales. Asimismo, el mencionado programa acabó convirtiéndose “en una pésima y aberrante copia del cine”. Pero, como señala el dramaturgo, la televisión no había recurrido al teatro para promocionarlo, “sino para cubrir una carencia del nuevo medio de comunicación”, algo muy similar a lo que “sucedió con el cinematógrafo, que, hasta que no dispuso de guionistas propios, se nutría de la adaptación de obras narrativas y teatrales”.

Es cierto que surgieron después otros espacios dramáticos en la televisión pública, especialmente en su segunda cadena (TVE2), pero la ley del mercado, en las privadas, y el desinterés de las públicas por lo teatral, abocaron a que la televisión, dejara al teatro a un lado e hiciera una alianza con su competidor el cine. E incluso TVE intentó renacer el célebre programa *Estudio 1* (<http://www.rtve.es/television/estudio-1/>), con escaso éxito. Como ejemplo de esta última etapa puede verse el montaje de la divertida comedia *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, emitido el 28 de diciembre de 2010, dirigido por Carlos Sedes y protagonizado por Aitana Sánchez-Gijón (*Leonarda*), Fran Perea (*Camilo*) y Jorge Roelas (*Urbán*, el criado), como puede verse en <http://www.rtve.es/alcanta/videos/television/estudio-viuda-valenciana/975755/>:

⁵⁰ Como ha estudiado también M.^a Francisca Vilches de Frutos, en “Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea” (Romera, ed., 2002: 205-221), en el apartado “El teatro en la pequeña pantalla” (215-218).



El teatro no interesaba ya a la televisión. Y en esas estamos.

López Mozo (Romera, ed., 2002: 157-169) se plantea un problema que nos puede hacer pensar: si el teatro “que nos llega a través de la pequeña pantalla sigue siendo teatro o no, y, en caso afirmativo, en qué medida lo hace en estado puro, sin merma de los valores que le son propios. En otras palabras, si el teatro en televisión es una alternativa válida al teatro en vivo”.

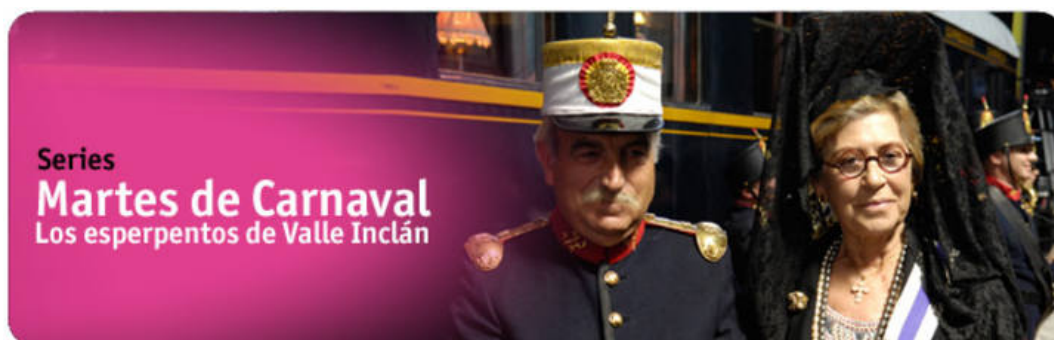
Sobre el tema ha surgido un debate y las conclusiones no son las mismas. Para unos, los dos modos son compatibles; para otros, estaríamos ante unas adaptaciones de obras teatrales al sistema audiovisual (que necesitarían de un guon, de una adaptación); para otros, son dos sistemas diferentes, en los que cada uno de ellos tiene sus propias características, etc.

Desde el punto de vista de la semiótica teatral⁵¹ -que es la que yo comparto- estamos ante dos sistemas de comunicación distintos, al poseer estatus sígnicos diferentes, donde en el televisivo se pierde la inmediatez y si ha sido grabado la simultaneidad (salvo que sea teatro retransmitido en directo y aún así), lejos del calor del público. Además, existe un intermediario entre lo que sucede en un escenario (en un plató) y los espectadores: el ojo de la cámara (el del realizador) que modifica y *rehace* y, en una primera fase, sustituye al ojo del receptor.

Una interacción peculiar, antes de entrar en el epígrafe siguiente, la constituye, por ejemplo, la adaptación televisiva de *Martes de Carnaval* - un manifiesto contra el militarismo y la dictadura de Primo de Rivera-, de Valle-Inclán, por otra parte muy cinematográfica. En efecto, la producción,

⁵¹ Cf. de M.^a Pilar Espín Templado, “Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión” (Romera, ed., 2002: 561-569).

dirigida por el cineasta José Luis García Sánchez, con guion y adaptación de Rafael Azcona, está compuesta por tres episodios de igual duración (1 hora y 18 minutos aproximadamente): *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, estrenada a finales de abril de 2009, e interpretada por Juan Luis Galiardo, Juan Diego, María Pujalte, Adriana Ozores, Pilar Bardem, entre otros, con estudio, entre nosotros, de Simone Trecca, en “Valle-Inclán en la tele: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE (2008)” (*Signa*, n.º 19, 2010: 95-120)⁵². Son tres películas, con autonomía propia cada una de ellas, aunque con un mismo hilo semántico conductor, rodadas para televisión, y proyectadas por esta, con el subtítulo de *Los esperpentos de Valle-Inclán*, como una serie (según puede verse en <http://www.rtve.es/television/20090430/martes-carnaval-especial-valle-inclan/272933.shtml>)⁵³:



5.- TEATRO, CINE Y TELEVISIÓN

⁵² Sobre el tema conviene ver otros estudios, realizados, dentro de las actividades de nuestro Centro: José María Paz Gago, “Aristóteles y Cunqueiro van al cine. Teatro gallego y espectáculos audiovisuales” (Romera, ed., 2002: 193-200) -sobre su libro de relatos *Os outros feirantes*, llevado al teatro y a la televisión- y Elisa Constanza Zamora Pérez, “Interpretación de Dario Fo en el *Misterio bufo*: el actor y el hombre en la historia” (Romera y Gutiérrez, eds., 1999: 705-712) -en la televisión italiana RAIDUE-.

⁵³ Al estilo de otras series como las producidas sobre *Don Quijote*, *La Regenta*, *Los gozos y las sombras* y tantas otras.

Sobre la relación de estos tres *media*, para no detenerme más, remito -además de lo señalado en el epígrafe anterior (sobre el desplazamiento de la alianza de la televisión con el teatro por la del cine)- a los trabajos realizados en nuestro Centro de investigación. Los más teóricos del dramaturgo Fermín Cabal, “El diálogo en el cine, el teatro y la televisión” (Romera, ed., 2002: 171-178)-; Óscar Cornago Bernal, “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad” (Romera, ed., 2002: 549-560) y Manuel Ángel Vázquez Medel, “Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales: una aproximación desde la pragmática de la comunicación” (Romera, ed., 2002: 179-191); pasando por el de M.^a Francisca Vilches de Frutos, “Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea” (Romera, ed., 2002: 205-221); hasta llegar al más concreto de Trinidad Barbero Reviejo, “El mito de don Juan: de la ópera filmada al cine” (Romera, ed., 2002: 259-268) -sobre *Don Giovanni* en la Scala de Milán por Giorgio Strehler (1988) y su grabación televisiva y la adaptación al cine del *Don Juan* de Molière por Jacques Weber-.

6.- TEATRO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (UN APUNTE, AHORA)

Como un ejemplo, entre los pocos que se podrían aducir de las relaciones del teatro con las nuevas tecnologías (de lo que trataré en el capítulo siguiente), apuntaré ahora algo sobre unas realizaciones de la Fura dels Baus, dentro de su ya larga trayectoria. Me refiero a la recreación del mito faústico (el del hombre que vende su alma al diablo), subido a las alturas por Johann Wolfgang von Goethe (1749.1832), en tres producciones en tres lenguajes distintos: el teatro, el cine⁵⁴ y la ópera⁵⁵.

⁵⁴ Cf. de Arturo Parada, “La *traducción* del *Fausto* de Goethe al cine” (Romera, ed., 2002: 455-461), donde se refiere, en primer lugar, a cinco películas basadas en esta obra y, después, examina *Faust*, también basada en la tragedia goethiana, con dirección de Peter Gorski (1960).

⁵⁵ En el montaje *La condenación de Fausto*. El uso de los multimedia se da en otros espectáculos operísticos de La Fura como en *El martirio de San Esteban* (1997), *Atlántida* (1996), *D.Q. Don Quijote en Barcelona* (2000), etc.

La experiencia teatral la realizaron en *F@usto versión 3.0*, un espectáculo (como puede verse en <http://www.lafura.com/fausto/fausto3.htm>), ya con texto, estrenado en Barcelona, en el Teatro Nacional de Cataluña, el 28 de abril de 1998 (fuera ya de espacios no convencionales como los de calle), cuyos recursos digitales han sido estudiados en nuestro Centro por Catalina Buezo Canalejos, en “La Fura dels Baus, un teatro fáustico y un Fausto del teatro: *F@usto versión 3.0*” (Romera, ed., 2004: 333-343), trabajo al que remito:



A su vez, la experiencia cinematográfica la llevaron a cabo en su primera película *Fausto 5.0*, que cierra la trilogía goethiana, filmada con el apoyo del programa europeo *Media*, estrenada el 10 de abril de 2002, y estudiada, entre nosotros, por Catalina Buezo Canalejo, “La incursión de La Fura dels Baus en el terreno fílmico: *Fausto 5.0*” (*Signa*, n.º 13, 2004: 163-172) y Martí Martorell Fiol, en “La incursión en el mundo digital de La Fura dels Baus” (Romera, ed., 2004: 387-397), donde examina tanto los recursos digitales utilizados en ella, como la difusión en un nuevo formato: el DVD (Disco Versátil Digital), un modo diferente de acercarse a las imágenes, en el que la interactividad ocupa un lugar privilegiado:



7.- TEATRO Y DVD

El Disco Versátil Digital (DVD)⁵⁶ -un modo nuevo de creación y difusión de las imágenes- y sus aplicaciones ha sido atendido, entre nosotros, en dos estudios: uno, sobre el grupo catalán y su película *Fausto 5.0*, realizado por Martí Martorell Fiol, en “La incursión en el mundo digital de La Fura dels Baus” (Romera, ed., 2004: 387-397) -donde examina tanto los recursos digitales utilizados en ella, como la difusión en este formato-; y otro, por una de las integrantes de nuestro equipo de investigación, Marina Sanfilippo, en “Del escenario al DVD: procedimientos cinematográficos en el teatro de narración” (Romera, ed., 2008: 95-107) -especialmente en Italia-.

8.- TEATRO Y RADIO

También hemos centrado nuestra atención en las emisiones radiofónicas de teatro, las cuales, al utilizar solamente un canal, el auditivo, y prescindir del visual, así como de la simultaneidad y proximidad actores-receptores, constituirían dos sistemas de

⁵⁶ Sobre sus características técnicas, conviene ver la página oficial <http://www.dvdforum.org/forum.shtml>.

comunicación diferentes, como han estudiado en nuestro Centro de Investigación Antoni Tordera Sáez, en “Una vieja / nueva tecnología: el escenario radiofónico” (Romera, ed., 2004:143-157) y uno de nuestros destacados miembros, Francisco Gutiérrez Carbajo, en “Teatro, radio y nuevas tecnologías (Adaptaciones teatrales y Premios de Teatro ‘Ojo Crítico’)” (Romera, ed., 2004: 43-57) -acerca de los guiones, que obtuvieron el Premio de Teatro Radiofónico *Margarita Xirgu*, emitidos por RNE: *Con este cuadro*, de Gema Martínez Lamparero (23-10-1996) y la obra finalista *Silencio absoluto*, de Graciela Reyes García (grabada en 2001)-.

9.- TEATRO, NOVELA Y CINE

Hemos estudiado otros modos de relación del teatro en nuestro Seminario Internacional, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Romera, ed., 2008), en los apartados “Novela y Teatro” (165-263), “Novela, teatro y cine” (265-309) y “Novela y cine” (311-584) -apartado que, como es obvio, no tendré en cuenta aquí-, como a continuación se expone.

9.1.- Novela y teatro

Ante todo, indicaré que dejo a un lado, todo el aparato teórico tanto sobre la narratividad, en general, como la narratividad en el teatro y el cine, que, como es bien sabido, ha estudiado certeramente la semiótica. Mucho se ha teorizado y escrito tanto sobre la narratividad como sobre la posmodernidad. Una de sus características más destacadas de ésta ha sido el entrelazamiento, el entrecruzamiento o, si se quiere, la ruptura de las rígidas fronteras que han separado los géneros literarios. Hecho que, por otra parte, no es tan nuevo. Tomemos como ejemplo a Galdós, quien en el prólogo a su obra *Casandra*, señalaba lo siguiente: “Los tiempos piden al teatro que no abominen absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela, que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico [...] en literatura no debemos condenar ni temer el

cruzamiento incestuoso, ni ver en él la ofensa más leve a la santa moral y a las buenas costumbres. [...] Casemos, pues, a los hermanos Teatro y Novela [sustitúyase esta última por la narratividad], por la Iglesia o por lo civil”⁵⁷.

Por lo que respecta a las adaptaciones de novelas llevadas al teatro, señalaré, en primer lugar, los estudios realizados en nuestro Centro de Investigación como los de los dramaturgos Jerónimo López Mozo, “Cuando los personajes de papel suben al escenario: narrativa y teatro” (Romera, ed., 2008: 187-202) -donde ofrece un extenso repertorio de relatos trasvasados al teatro en España en el periodo estudiado- y José Luis Alonso de Santos, “Mi versión de *Yo Claudio*” (Romera, ed., 2008: 167-173) -donde nos desvela la ardua labor llevada a cabo con la célebre novela de Robert Graves para adaptarla al teatro-.

Conviene ver también los estudios de Margarita Piñero, “*El Buscón*, versión de J. L. Alonso de Santos: narratividad y teatralidad” (Romera, ed., 2008: 237-245); Helena Hidalgo Robleda, “Representaciones de *El señor de Bembibre* (1977-1988): teatro, historia e identidad social” (Romera y Gutiérrez, eds., 1999: 489-496) -sobre la versión teatral de la novela de Enrique Gil y Carrasco, representada en Ponferrada-; Laura López Sánchez, “De *El Abuelo* de Galdós a *La duda* de Ángel Fernández Montesinos” (Romera, ed., 2008: 223-235) -un análisis contrastivo entre la novela y la puesta en escena (2006)-; Juan Carlos Romero Molina, “Narración e imagen: fronteras de lo dramático en Francisco Nieva” (Romera, ed., 2008: 247-263) -sobre el volumen de piezas breves *Misterio y Festival* (2005)-; Raquel García Pascual, “*Manuscrito encontrado en Zaragoza*, versión y perversión de Francisco Nieva” (Romera, ed., 2006: 581-599) -sobre la adaptación de la célebre novela de Jean Potocki, puesta en escena en España-; Ana Corbalán, “*Algún amor que no mate*: Dulce Chacón ante la violencia de género” (Romera, ed., 2008, 175-185) -sobre la adaptación teatral de la novela, realizada por la propia autora (2002)- y José Ramón López García, “El mal en escena: 2666, de Roberto Bolaño” (Romera, ed., 2008: 203-222) -donde examina el paso al

⁵⁷ Benito Pérez Galdós, *Novelas y Misceláneas* (Madrid: Aguilar, 1973, pág. 906).

escenario, del Festival de Barcelona Grec, con adaptación de Pablo Ley y Álex Rígola, quien también dirigió el espectáculo (2007), de la novela (2004) del chileno-. Por su parte, Guillermo Fernández Escalona, examina los “Rasgos dramáticos de la novela histórica española” (Romera *et alii*, eds., 1996: 201-211), añadiendo, además de diferentes aspectos teóricos al respecto, algunas ejemplificaciones.

9.2.- Novela, teatro y cine

En este *casamiento*, que estamos examinando, las relaciones se complican aún más al fundir la pareja novela-teatro en un trío (al añadir el cine), en primer lugar, como veremos a continuación. Tres son los casos del paso de una novela primero al teatro y después al cine, como hemos estudiado en el SELITEN@T. Me refiero a la *película Lázaro de Tormes* (2000)⁵⁸, con dirección de Fernando Fernán-Gómez (1921-2007) y José Luis García Sánchez (Salamanca, 1941) y guion de Fernando Fernán-Gómez, basado en la adaptación teatral de la novela *Lazarillo de Tormes* (1554), realizada por Fernán-Gómez (Valladolid: Castilla Ediciones, 1994), que interpretaría Rafael Álvarez *El Brujo* (Lucena, 1950), con versión de Fernando Fernán-Gómez, en su estreno en Alcalá de Henares el 26 de abril de 1990, que ha sido estudiada, entre nosotros, por versión a la que me refiero, ha sido estudiada, entre nosotros, por Isabel C. Díez Ménguez, en “La adaptación cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*, por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez” (Romera, ed., 2008: 403-415) y Simone Trecca, “La palabra al pícaro: *Lázaro de Tormes* (2000), de Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez” (Romera, ed., 2008: 575-584).

Valentín, film basado en la novela homónima (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974) de Juan Gil Albert (1904-1994), se adapta primero al teatro (1983) por Juan Luis Iborra (L’Alfás del Pi, Alicante, 1959) y posteriormente al cine (2003), con dirección de Juan Luis Iborra y guion

⁵⁸ Obra llevada al cine, entre otros, por Florián Rey (1925) y César F. Ardavín (1959).

del propio Iborra y Marc Cases, como ha estudiado Margarita Almela Boix, “*Valentín de Juan Gil-Albert: de la novela al teatro y al cine*” (Romera, ed., 2008: 267-281) -donde se detiene en el examen de los tres lenguajes artísticos-.

Pondré otro caso más, entre otros. *El lápiz del carpintero*, basado en la novela homónima de Manuel Rivas (La Coruña, 1957)⁵⁹ -sobre una historia de amor en la Galicia de la guerra civil (publicada en Madrid: Alfaguara, 1998)-, puesta en escena (en gallego, *O lápis do carpinteiro*, y castellano) por la compañía orensana Sarabela Teatro, bajo la dirección de Ángeles Cuña Bóveda⁶⁰, con adaptación de Begoña Muñoz, Fina Calleja y Ángeles Cuña, en el Teatro Principal de San Sebastián, el 13 de julio de 2000 (para la versión en castellano) y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (el 25 de septiembre de 2001)⁶¹ y llevada al cine por Antón Reixa (Vigo, 1957), con guion del director y Xosé Morais, en el estreno del 25 de abril de 2003.

Se da el caso contrario del paso de una novela, primero, al cine y, después, al teatro. Examinaré dos producciones. La adaptación de un gran clásico de la literatura en lengua catalana, el libro de caballerías *Tirant lo Blanc* (Valencia: Generalitat, 1991), de Joanot Martorell (h. 1413-1468) por Vicente Aranda, *Tirante el Blanco* (estrenada el 7 de abril de 2006), que pasará al teatro, con dramaturgia de Marc Rosich y Calixto Bieito (Barcelona, 1963) y dirección de este último, estrenada en Alemania y presentada en el Festival de Otoño de 2007 (las dos producciones se basan en la novela). Y *Soldados de Salamina*, sobre el relato de igual nombre (publicado en Barcelona: Tusquets, 2001) de Javier Cercas (Cáceres, 1962), que la lleva al cine David Trueba (Madrid, 1969), estrenada el 21 de marzo de 2003 (con guion de él mismo) -con cambio del

⁵⁹ José Luis Cuerda llevaría al cine (en 1999) el relato de Manuel Rivas, *La lengua de las mariposas*, con guion de Rafael Azcona.

⁶⁰ Cf. su trabajo, “El cuerpo y la voz de *El lápiz del carpintero*”, *ADE-Teatro* 85 (2001), págs. 85-88.

⁶¹ Cf. la reseña de Jerónimo López Mozo, “La represión fascista. *El lápiz del carpintero*”, *Reseña* 332 (noviembre de 2001), pág. 39.

personaje protagonista masculino en una mujer-, puesta en escena, en 2007, con adaptación de Julie Sermón y Joan Ollé, en el Teatro Gayarre de Pamplona.

Asimismo, el ensayo *El florido pensil. Memoria de la escuela nacional/católica* (Barcelona: Crítica, 1994), del madrileño, aunque afincado en Granada, Andrés Sopena, tras su versión cinematográfica de Juan José Porto (estrenada el 22 de marzo de 2002), será llevada a las tablas en 2006, con adaptación y puesta en escena de Tanttaka Teatro.

Sobre estas relaciones triádicas, tenidas en cuenta en nuestro Seminario (Romera, ed., 2008: 265-309), puede acudirse a los estudios de Juan Domingo Vera Méndez, “La renovación de la narrativa cinematográfica y su influencia en la novela y en el teatro” (Romera, ed., 2008: 297-309); M.^a Teresa García-Abad García, “Aventuras intermedias: *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán” (Romera, ed., 2008: 283-296) - donde se trata de la adaptación cinematográfica de la novela por Mario Gas y la “lectura escénica” monologal, realizada por Lluïsa Cunillé, montada por Xavier Albertí-; además de la aportación de José María Paz Gago, “Aristóteles y Cunqueiro van al cine. Teatro gallego y espectáculos audiovisuales” (Romera, ed., 2002: 193-200) -sobre su libro de relatos *Os outros feirantes*, llevado al teatro y a la televisión-.

En síntesis, se puede sostener que en las adaptaciones novelescas llevadas al cine y/o al teatro el peso de la narratividad novelesca es altamente manifiesto, porque todas, en mayor o menor grado, conscientemente o no tanto, han sido influenciadas por el lenguaje narrativo del discurso de origen.

10.- TEATRO Y MÚSICA

En nuestro Centro de investigación hemos dedicado diversos estudios a la ópera: María Bonilla Agudo, “Teatro y ópera en el siglo XXI, modernización e innovación de la puesta en escena” (Romera, ed., 2006: 353-361) -con referencias a montajes de obras de Shakespeare, por diversos directores, y otras óperas por Lluís Pascual, Emilio Sagi, Nuria Espert y José Carlos Plaza- y “*La Traviata* en el siglo XXI: nuevas

concepciones de la puesta en escena del drama verdiano” (Romera, ed., 2007: 285-296) -sobre las puestas en escena en La Fenice de Venecia, bajo la dirección de Robert Carsen (2004) y en el Festival de Salzburgo, dirigida por Willy Decker (2005), de la ópera del italiano J. Verdi (1813-1901)-; Marina Sanfilippo, “Femenino singular: la comicidad de Lella Costa en *La Traviata. Intelligenza del cuore* (2002)” (Romera, ed., 2010: 165-177) -obra escrita por la actriz, en colaboración con Gabriele Vacis, director, además, del espectáculo, estrenado en 2002, que tiene como referencia la ópera famosa-; así como de Trinidad Barbero Reviejo, “El mito de don Juan: de la ópera filmada al cine” (Romera, ed., 2002: 259-268) -sobre *Don Giovanni*, la ópera de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), con libreto de Lorenzo da Ponte (1749-1789), montada en la Scala de Milán por Giorgio Strehler (1988) y su grabación televisiva, confrontada con la adaptación al cine del *Don Juan*, del parisino J. B. Molière (1622-1673), por Jacques Weber-.

La zarzuela y sus puestas en escena, desde la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX, ha sido examinada en la reconstrucción de la vida escénica en diversos lugares de España y fuera de ella, en una serie de tesis de doctorado y Memorias de Investigación, realizadas en el SELITEN@T, como señalé en el prólogo a este volumen. Además, indicaré que alguna zarzuela, llevada al cine, ha sido estudiada por José María Nadal, “Sobre *El baile, La corte de Faraón, La señorita de Trevélez y Calle Mayor*” (Romera, ed., 2002: 437-446) -sobre las adaptaciones cinematográficas de piezas de Edgar Neville (1959) por el propio dramaturgo, la famosa zarzuela, de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Vicente Lleó (1910) por José Luis García Sánchez (1985) y la de Arniches por Bardem (1956)-.

Por su parte, José Romera Castillo, en “Sobre teatro (musical) y globalización en España” (Romera, ed., 2006: 119-128) -que se reproduce en este volumen-, se ha fijado en la presencia del teatro musical en los escenarios madrileños, fundamentalmente, en los inicios del siglo XXI, como una muestra más del fenómeno social que nos invade.

11.- FOCOS FUERA...

De lo anteriormente expuesto se deduce que el teatro no camina solo, sino que a lo largo de su existencia -de toda su existencia- ha tenido relaciones con diferentes sistemas artísticos y tecnológicos. No podía ser menos en la centuria pasada y, muy especialmente, en la nueva, en la que lo visual ha adquirido una recia preponderancia. El cine, la televisión, las nuevas tecnologías y otros *media* han aportado al teatro -además de una serie de *herramientas* muy útiles para sus dramaturgias- unos espacios de hibridación, a través de los cuales el teatro se ha hermanado, matrimoniado y separado con ellos, respectivamente, con el resultado final -eso sí- de enriquecerse mutuamente, pese a todo.