

Juan A. Ríos Carratalá - John D. Sanderson (eds.)

---

***RELACIONES ENTRE EL  
CINE Y LA LITERATURA:  
EL TEATRO EN EL CINE***

---

**3<sup>er</sup> Seminario**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

**J. L. Sánchez Noriega**

## UN MODELO TEÓRICO-PRÁCTICO DE ANÁLISIS DE ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE TEXTOS TEATRALES

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA  
Redacción de *Reseña* (Madrid)

### 1. Algunas cuestiones sobre la adaptación de textos teatrales

Como punto de partida hay que reiterar ese lugar común —pero no por ello fuera de lugar— de que cine y teatro son discursos heterogéneos, formas expresivas disímiles y, por lo tanto, en sentido estricto, incomparables. En las conclusiones del que probablemente sea el mejor trabajo publicado en castellano, Virginia Guarinos (1996: 111) establece que «sobre la única base de la observación y el análisis, primero afirmamos que una adaptación, de esta clase [fílmico-teatral] como de cualquier otra, puede ser tan original o tan poco fílmica como cualquier película» y que la defensa o el ataque de las adaptaciones está fuera de lugar, «sobre todo teniendo en cuenta que el producto final de dicha adaptación ya es un ente independiente y autónomo de su pretexto-origen». En principio, a la hora de ser trasladado a la pantalla, la ventaja inicial del teatro con respecto a la novela es evidente, pues «El cine adapta del teatro una forma de expresión, más que un relato, mientras que de la novela adapta un relato más que una forma de expresión» (Hernández Les, 1993: 71). Y la dificultad de la duración no existe, pues prácticamente la totalidad de los textos teatrales pueden ser plasmados completos en la pantalla (Fuzellier, 1964: 98), de modo que las variaciones —añadidos, supresiones o transformaciones— serán debidas a opciones del director cinematográfico, pero no al pie forzado de la duración comercial del filme, como sucede con las narraciones literarias.

El problema de la adaptación se plantea con el teatro tradicional, con ese tipo de teatro que puede considerarse «de la palabra», desde los griegos hasta la modernidad de Ibsen o Strindberg pasando por los clásicos como Racine o Lope de Vega y, sobre todos ellos, Shakespeare (Gimferrer, 1985: 111). Quedan al margen las formas teatrales de las culturas orientales o africanas y los modos de escena como la *commedia dell'arte*, la farsa, la revista y las formas parateatrales actuales como *happenings*,

*performances*, o la tradición del *music-hall* en que se ubica Chaplin y que, como indica Bazin (1966: 219) ha dado lugar a una superación del teatro, «continuándolo y desembarazándolo de sus imperfecciones».

Habitualmente, hablamos de teatro sin distinguir si nos referimos al texto teatral o a su escenificación. En este punto resulta difícil el acuerdo, pues, ciertamente, la obra teatral está destinada a la escena y se actualiza en cuanto representación, pero, al mismo tiempo, la obra existe en el texto escrito tal y como sale de la pluma del autor («no hay una obra teatral que no encuentre en el verbo su expresión y su finalidad, puesto que en el teatro todo llega por las palabras», Mitry, 1978, II: 405). Una obra nunca representada no es una obra inexistente. No queda claro si la lectura personal, la lectura dramatizada en vivo o en la radio supone una adaptación o, por el contrario, es una puesta en escena equivalente a la representación. ¿Cabría considerar, en este mismo sentido, que la traslación de una obra a la pantalla tiene la misma naturaleza que la puesta en escena sobre un escenario? Si bien la respuesta a esta cuestión resulta más compleja de lo necesario para nuestro propósito, al menos cabe apuntarla y deducir inicialmente la legitimidad de la representación cinematográfica de un texto teatral.

Además de los rasgos generales indicados más arriba, es evidente que no toda obra teatral ofrece las mismas posibilidades ni dificultades de la misma naturaleza a la hora de ser llevada al cine. Linda Seger (1993: 71-3) indica como requisitos de la obra teatral:

- A) Poder desarrollarse en un contexto realista.
- B) Poder incluir exteriores.
- C) Estar vertebrada por un hilo argumental, por una historia.
- D) La magia de la obra no puede residir en el espacio teatral.
- E) Los temas humanos han de poder expresarse con imágenes más que con palabras.

Y, en la misma línea, otro autor ha indicado que la obra de teatro puede ser trasladada al cine en la medida en que cuenta una historia, dramatizada —y no narrada— a través de unos personajes y se basa en un texto completo que reclama una puesta en escena (Méndiz Noguero, 1994: 332).

La práctica de las adaptaciones conocida como teatro filmado —que hace del plató un escenario teatral y coloca la cámara en la posición del espectador— ha sido denostada tradicionalmente (Bazin, 1966). Virginia Guarinos (1966: 11-23) pormenoriza los rasgos del mismo y, según Burch, el MRP (Modo de Representación Primitivo) en que se inscribe. La superación viene propuesta por Romaguera y Alsina, quienes indican que en la adaptación

deben mantenerse ciertas esencias del original (las que le han dado una calidad y prestigio) y deben modificarse en cambio aquellos artificios teatrales que no comportan una calidad poética, dramática o humorística, y que pueden ser sustituidos con ventaja por otros recursos cinematográficos (1985: 144).

Pere Gimferrer (1985: 104-7) considera que hay directores, como Sacha Guitry o Marcel Pagnol, que han tenido como pretensión la simple filmación de obras

teatrales de cara a su divulgación, logrando, no obstante, obras cinematográficas auténticas, mientras otros —los más— han tenido el propósito de creación de una obra autónoma, con una estética propia, como Jacques Rivette, Reiner W. Fassbinder o Erich Rohmer.

Pero esta eventual facilidad para la transposición de textos teatrales al cine ofrece otros problemas. Jean Mitry se plantea la cuestión en los siguientes términos:

Todo consiste en saber si las significaciones debidas a formas literarias son traspasables al cine, si es posible tomarlas en su esencia y recrearlas mediante determinadas formas visuales o si, por el contrario, el cine en este caso no es ni debe ser otra cosa que la «puesta en espectáculo» de un drama cuya inteligibilidad radica total y exclusivamente en la expresión verbal (1978, II: 407),

para, más adelante, responder afirmativamente a la segunda parte de esa pregunta implícita, no sin antes llamar la atención sobre las diferencias entre los dos medios. Dice que «la adaptación es un falso problema» y niega la posibilidad de la misma, pues en el momento en que se expresa visualmente una tragedia se da otra significación, es decir, no hay tal adaptación, sino creación genuina. Pero, a continuación, indica que

la única solución, repitámoslo una vez más, consiste en guardar intacta la obra original y «ponerla en escena» con los medios del cine. Lo cual no es otra cosa más que el empleo de los procedimientos cinematográficos en beneficio de la expresión teatral (1978: 416-7),

y se adhiere a las tesis de Bazin del subrayado de la teatralidad como medio de traslación del teatro al cine.

En el trasfondo de esta cuestión pesa el convencionalismo del teatro (Guarinos, 1996: 72 y ss.). La representación teatral resulta escasamente realista: la concentración de situaciones y personajes, la propia dicción, la artificiosidad de los decorados, la estilización en general, el diálogo como único modo de indicar el pasado, los pensamientos o las emociones de los personajes, etc., todo ello nos remite a «un juego de convenciones que el espectador respeta de antemano» (Romaguera y Alsina, 1985: 145). El teatro es más temático en cuanto las obras dramáticas «al enfatizar los caracteres, enfatizan también las motivaciones y las crisis de los personajes más que las propias historias» (Méndiz Noguero, 1994: 335). De ahí que no sea extraño que en la práctica de las adaptaciones de textos teatrales «la preocupación fundamental del cineasta parecía ser la de camuflar el origen teatral del modelo, adaptándolo, disolviéndolo en el cine» (Bazin, 1966: 225), para lo cual se ha procedido a airear la obra, multiplicando en lo posible los escenarios, incluyendo la visualización de personajes únicamente mencionados en el texto teatral, trasladando las acciones a espacios exteriores, etc. Al mismo tiempo, se constata que esta pretensión de desteatralizar el texto dramático mediante la búsqueda de realismo haya tenido como resultado adaptaciones deficientes, como indica, entre otros, Anthony Davies (1988: 14),

quien señala el caso de *Giulietta e Romeo* (Renato Castellani, 1954), donde la fuerza dramática de la obra queda diluida en beneficio del contexto histórico-geográfico. Por otra parte, hay que recordar la existencia de textos fílmicos que tienen esas características —unidad de espacio y tiempo de la acción dramática— que se suponen propias del teatro, como es el caso de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), y que no obstante, constituyen obras cinematográficas en sentido estricto.

La representación de la obra teatral tiene lugar en un *espacio privilegiado* marcadamente separado del espacio natural, pues «el teatro, por su esencia no puede confundirse con la naturaleza bajo pena de disolverse y dejar de ser» (Bazin, 1966: 243), mientras que en el cine, no existe un escenario donde se representa, sino un espacio real donde físicamente tiene lugar la acción, de ahí que se pueda afirmar que «la pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento» (1966: 244). Pero tampoco el espectador «forma parte de una comunidad cuyos miembros están ligados por un consentimiento unánime» (Mitry, 1978, II: 415); y la representación conlleva un pacto con la audiencia por el que «renunciamos a las evidencias de nuestros sentidos» (Méndiz Noguero, 1994: 334). Por el contrario, en el cine «el espectador es el testigo de un drama que no parece en modo alguno haber sido hecho «para él» (Mitry, *ibídem*) o «El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo» (Bazin, 1966: 247). En definitiva, mientras el espacio teatral es dado por completo en la escena, el fílmico viene creado por el espacio físico filmado, la relación de la cámara con él, el montaje... (Guarinos, 1996: 81).

La sustancia dramática descansa en los diálogos, todo viene expresado por las palabras de los personajes, mientras que en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje. Con lo que parece una radicalidad excesiva, Jean Mitry (1978, II: 414) opone imágenes y palabras y llega a afirmar que «La imagen cinematográfica desempeña exactamente el papel que en el teatro cumple el verbo». Pero, en todo caso,

No es esencialmente la acción de la obra lo que se resiste al cine, sino, más allá de las modalidades de la intriga, que sería quizá fácil de adaptar a la verosimilitud de la pantalla, la forma verbal que las contingencias estéticas o los prejuicios culturales nos obligan a respetar. Es la palabra lo que se resiste a dejarse coger en la ventana de la pantalla (Bazin, 1966: 245).

En este sentido, se suele indicar que el lenguaje teatral, dentro de la estilización y el antirrealismo que preside toda la convención de la escena, resulta «más enfatizado, más denso, más pleno de significación y expresividad» (Méndiz Noguero, 1994: 337) o que existe «un desfase constante entre el tiempo de la expresión visual [del cine], cuyo ritmo es rápido, y el del «decir» [del teatro] de ritmo mucho más lento» (Mitry, 1978, II: 414).

En la comparación cine-teatro un elemento relevante —y diferenciado de la relación cine-novela— es el proceso de recepción. Las condiciones de fruición de la obra estética ofrecen mayor distanciamiento y requieren el pacto de convencionalidad

en el teatro, mientras que en el cine suponen una identificación —«El cine se opone al teatro en la medida en que favorece el proceso de identificación con el héroe» (Bazin, 1966: 238-9)— y una apuesta por el realismo. Frente a quienes subrayan las diferencias de percepción en el cine y el teatro, Edgar Morin (1972: 144-5) apuesta porque en el cine la fragmentación de la acción en planos conlleva en el espectador un proceso de construcción desde lo fragmentario a la totalidad y desde la multiplicidad a la unidad del objeto; y en el teatro es la atención del propio espectador que, «llevado por la proyección-identificación», se comporta como la cámara cinematográfica, modificando psicológicamente el ángulo de visión de la totalidad de la escena que permanece constante. Y concluye Morin que «La ecuación perceptiva es finalmente la misma, sólo cambia la variable. Este resultado perceptivo similar aparece cuando se confrontan los dos espectáculos, tan semejantes y tan diferentes: el cine y el teatro».

Una opción de adaptación que ha merecido elogio ha sido la fórmula *teatro en el cine*, es decir, la creación de un relato fílmico que muestra la puesta en escena —en el sentido literal y originariamente teatral que tiene esta expresión— de una obra de teatro; se trataría, entonces de un relato de segundo orden (Genette) dentro de la película. Esto se ha llevado a cabo en distintos procedimientos, todos ellos encaminados a remitir al origen teatral de la acción representada. Muy probablemente la valoración positiva que ofrece esta opción estética se deba a que, en lugar de disimular la «teatralidad» del texto fílmico mediante los procedimientos habituales —rodaje en exteriores, secuencias documentales insertadas, etc.— se subraya ese origen teatral y, de ese modo, la película se presenta con humildad como la filmación de una representación y no como la misma representación. N. Sinyard en *Filming literature. The art of screen adaptation* indica que toda adaptación teatral ha de optar entre «hacer olvidar por completo una posible puesta en escena, o hacer tomar conciencia de que existe» (cit. Guarinos, 1996: 69-70). La segunda opción es la que venimos comentando. Bazin considera *Les parents terribles* (1949) de Jean Cocteau y *Henri V* (1944) de Lawrence Olivier modelos de adaptaciones teatrales exitosas. De la primera subraya el hecho de que el director renuncia explícitamente a un punto de vista visual que no sea el del espectador, con lo que se aprecia su opción de respetar la obra teatral. El crítico francés aprecia que

La verdadera solución, finalmente entrevista, consiste en comprender que no se trata de hacer llegar a la pantalla el elemento dramático —intercambiable de un arte al otro— de una obra teatral, sino, inversamente, de conservar la teatralidad del drama. El sujeto de la adaptación no es el argumento de la obra, sino la obra misma en su especificidad escénica (Bazin, 1966: 253).

Por su parte, Anthony Davies (1988: 15) también apuesta por el subrayado de la escena teatral en el texto fílmico como medio de compaginar el realismo espacial cinematográfico y el diálogo poético del teatro. Y pone como ejemplo *Henri V* y *Romeo y Giulietta* (Franco Zeffirelli, 1968), indicando que en esta última el director convierte la plaza central de Verona en un escenario donde los figurantes son como espectadores de teatro.

Aunque la categorización de los grados de adaptación siempre resulta problemática, Virginia Guarinos (1996: 111-4) establece una tipología según «el grado de autonomía funcional como *grado cero* el teatro filmado y los vídeos que graban puestas en escena, como *grado medio* el teatro televisado, las telenovelas y comedias de situación y como *grado pleno* el cine teatralizado y cine narrativo. Esta misma autora toma nota de la clasificación de R. Manvell sobre los grados de adaptación de las obras teatrales en función de su distancia de la escena (Guarinos, 1996: 54-5).

## 2. Esquema de análisis de la adaptación cinematográfica

No hay demasiados estudios sistemáticos sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine (Bussi Parmiggiani, 1994: 105) y, según Peña-Ardid

el problema de la adaptación ha generado una extensa bibliografía donde abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que el de confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios (1992: 23).

En el ámbito universitario anglosajón hay estudios sectoriales —como los de Morris Beja, Robert Richardson, Bruce Morrisette y Eric Rentschler— en los que se aprecia una metodología muy diversa. A nuestro juicio, cualquier análisis ha de plantearse:

A) El propósito final de la práctica comparativa.

B) El nivel —el texto completo o uno o más fragmentos significativos— de la comparación entre el texto literario y el fílmico.

C) Los elementos pertinentes para la comparación.

Antes de establecer un modelo esquemático veamos algunas prácticas realizadas que nos han de servir para ese propósito.

Aguirre Romero (1989) establece un análisis narratológico riguroso y en buena medida exhaustivo, que se concreta, básicamente, en la comparación entre el narrador literario y cinematográfico —en el que se indagan las funciones organizativa, selectiva, de desarrollo, focalizadora, de valoración y emisión de juicios y explicativa— y entre los personajes literarios y cinematográficos, en los que se estudian los siguientes elementos: informaciones biográficas por parte del narrador, realización de acciones, informaciones de otros personajes, pensamientos, monólogo interior y corriente de conciencia, descripción física, lenguaje verbal utilizado por el personaje, paralinguaje, conducta kinésica, utilización del nombre del personaje y entorno, pertenencias y objetos. Otros criterios complementarios son la comparación temática y las modificaciones espaciotemporales. La reflexión de este autor sobre la calidad del trabajo de adaptación y de la propia entidad estética del film resulta muy pertinente para nuestra perspectiva, pues nos identificamos con ella y deja en suspenso el problema enunciado más arriba de la legitimidad o del logro estético de las adaptaciones.

También destaca una perspectiva como la de Jorge Urrutia (1984) en la que compara el texto literario con el guión cinematográfico y su posterior estudio de las

desviaciones del texto fílmico frente al narrativo. Con el caso de *Nazarín* (1958), el profesor Urrutia pone en evidencia como Buñuel consigue actualizar el texto de Galdós, escrito seis décadas atrás, mediante la búsqueda de equivalentes. Allí donde Galdós sitúa una disputa teológica entre don Nazario y el rico don Pedro de Belmonte sobre la pobreza del cristianismo primitivo —que tenía actualidad a finales del siglo XIX— Buñuel escribe una escena nueva donde se plasma la «cuestión social» desde el enfrentamiento obrero, lo que es más actual en los años cincuenta. Es decir, la adaptación es fiel al espíritu del texto por la vía de transformarlo profundamente buscando la significatividad mediante acciones equivalentes.

Por su parte, Juan Miguel Company (1987) investiga, en su sugerente estudio, la instancia comunicativa en los relatos naturalistas llevados al cine desmitificando la transparencia del relato fílmico y haciendo ver «la voluntad implicadora del espectador en la ficción» y «la fractura del sujeto de la enunciación único e indivisible».

El esquema de Seymour Chatman (1990) es seguido por Bussi Parmigliani (1994) en su análisis de *Pasaje a la India* (*A Passage to India*, David Lean, 1984) y de él toma:

A) Las formas del contenido del texto fílmico (T2) respecto al literario (T1): selecciones, supresiones, compresiones, añadidos... de acciones y existentes (personajes y escenarios).

B) Las formas de la expresión en T1 y T2 comparando las secuencias de acciones y hechos narrativos tal como aparecen en la estructura de cada uno y la localización espaciotemporal de los existentes.

C) La sustancia del contenido: complejos materiales culturales, estereotipos aceptados como rituales en la vida diaria y rutinas que son susceptibles de transformación en la adaptación.

En su análisis, la profesora Bussi Parmiggiani toma básicamente un fragmento del texto literario, que estudia con detalle, y remite a otras páginas para aspectos complementarios. Así, en ese nivel de microanálisis, compara los diálogos señalando dislocaciones, omisiones, añadidos y condensaciones; y busca en el código visual gestos y miradas que plasmen elementos del código verbal literario.

En su estudio sobre Jesús Fernández Santos, Pastor Cestero (1996: 92-101) indaga en las adaptaciones de dos novelas, *Extramuros* y *Los jinetes del alba*. En el primer caso, la película homónima de Miguel Picazo, hay unas transformaciones en el punto de vista y en las visualizaciones, mientras se mantiene fiel en la estructura narrativa, la evolución de la acción y la representación del espacio. Estas mismas fidelidades son apreciadas en la serie de televisión que Vicente Aranda elaboró con *Los jinetes del alba*.

En la docena de análisis de diversas adaptaciones teatrales y novelísticas que hace Xabier Mouriño Cagide (Platas Tasende, ed., 1994) queda puesto de manifiesto cómo cada texto fílmico busca una estrategia para ser plasmado en la pantalla y cómo el análisis ha de adecuarse a esa estrategia con el fin de poner de relieve los procedimientos singulares. En ocasiones este analista se detiene en el espacio y tiempo del texto fílmico respecto al literario, mientras que en otras indaga en las visualizaciones que trasladan las frases, en la búsqueda de equivalentes, etc. La diversidad de la práctica analítica de Mouriño Cagide impide un modelo rígido. La misma diversidad

se aprecia en el análisis de adaptaciones de seis obras de Mario Camus que Florencio Martínez González (1989) hace en su tesis doctoral, centrando su práctica comparatista en el nivel de la historia.

Estos —y otros análisis que podríamos citar— tienen en común situarse en un nivel de la totalidad del texto, a veces construida desde el análisis del fragmento. Pero, salvo en el modelo teórico de Aguirre Romero (1989), no hay un análisis sistemático de las correspondencias de los textos literario y fílmico en sus partes. En todo caso, valga subrayar como conclusiones de esta fugaz aproximación que a) hay distintos niveles de análisis; b) casi todos ponen de relieve la necesidad de situarse más bien en el ámbito de la historia que en el del discurso; y c) todos aspiran a la globalidad de los textos analizados, aunque se detengan en un fragmento.

Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas o a aislar los elementos propios de cada lenguaje o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético. Nuestro interés está en describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular por medio del audiovisual las significaciones del texto escrito y ello, fundamentalmente, desde el nivel de la historia según el esquema de Seymour Chatman en el que se consideran los sucesos (acciones y acontecimientos) y existentes (personajes y escenarios). Ya en una fecha tan lejana como 1962, Umberto Eco llamaba la atención sobre la «comparación demasiado fácil entre cine y literatura» y proponía que

entre ambos «géneros» artísticos puede determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambos son artes de acción. Y entiendo «acción» en el sentido que da al término Aristóteles en su *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base (1985: 197).

Pero esta perspectiva viene completada con elementos del nivel del discurso tales como la enunciación, la estructura narrativa, la estructura espaciotemporal y la clausura del relato; son los elementos mínimos a tener en cuenta para ver el modo en que cada lenguaje/medio trata el material narrativo, como nos advierten autores como Urrutia (1984: 72) y Peña Ardid (1992: 213). Y ello, desde la convicción expresada por Claude Bremond en el célebre artículo del número 4 de *Communications* de que la estructura de la historia

es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella. Se deja trasponer de una a otra sin perder ninguna de sus propiedades esenciales: el tema de un cuento puede servir de argumento para un ballet, el de una novela puede ser llevado a la escena o a la pantalla, se puede contar una película a quienes no la han visto (Bremond, 1970: 71),

aunque sea pertinente la crítica que Jean Ricardou (1966) hace a este principio cuando plantea que «la ficción está gobernada por la naturaleza de los signos narrativos y entre los diversos tipos de relatos (novela, película, dibujos animados, mimo,

ballet...), que componen conjuntos respectivamente autónomos, hay diferencias y no innovaciones». En cuanto al nivel del análisis —y al igual que hemos hecho con el análisis filigráfico— hemos optado por la obra fílmica completa. Cabía seleccionar algún fragmento significativo, como hace Jorge Urrutia (1984) en su sugerente análisis de *Pascual Duarte*, pero nos parece arriesgada esa opción para la perspectiva de construcción de la autoría cinematográfica.

A la hora del análisis comparatista había que establecer un modelo suficientemente flexible como para dar cuenta de cada uno de los textos, pues partimos de la base de que cada texto requiere su propio análisis, como establece Pio Baldelli (1966) y como viene a hacer André Bazin (1966) en su práctica encaminada a señalar un «estado de la cuestión» sobre las relaciones cine-literatura.

Por todas las razones expuestas el esquema básico que proponemos —y que aplicamos más ampliamente en otro lugar (Sánchez Noriega, 1997)— es el siguiente:

- A) Selección del material narrativo.
  - B) Supresiones:
    - a) De acciones.
    - b) De personajes.
    - c) De diálogos.
    - d) De episodios completos.
  - C) Compresiones: acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico.
  - D) Unificaciones: acciones reiteradas que aparecen una vez.
  - E) Traslaciones:
    - a) De espacios.
    - b) De diálogos.
    - c) De acciones/personajes.
  - F) Transformaciones en personajes/historias:
    - a) De narraciones en diálogos.
    - b) De diálogos en diálogos narrativos.
    - c) De acciones.
    - d) De personajes: en las relaciones de personajes, en los rasgos, en la ubicación.
  - G) Añadidos y desarrollos:
    - a) Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico.
    - b) Añadidos de secuencias dramáticas completas.
    - c) Añadidos documentales.
    - d) Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas.
    - e) Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes.
    - f) Desarrollos breves de acciones de contexto.
- Tanto los añadidos como los desarrollos pueden ser coherentes con el texto literario o constituir una variación o interpretación libre del mismo.
- H) Transformaciones en la estructura temporal.
  - I) Enunciación y estructura narrativa: modificaciones del punto de vista del narrador, equivalencias entre el narrador literario y el fílmico; transformaciones en la estructura narrativa.
  - J) Clausura del relato: alteraciones del final del texto literario.

K) Visualizaciones: acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

### 3. Un modelo de adaptación teatral: *La casa de Bernarda Alba*

#### 3.1. Cuestiones preliminares

*La casa de Bernarda Alba* lleva la fecha del 19 de junio de 1936, es decir, un par de meses antes de morir el poeta. En esos años, Federico siente la necesidad de un nuevo teatro y busca «severidad y sencillez», según testimonio de Manuel Altolaguirre (García Lorca, 1994: 15). Su actitud es —según confesión propia— que, en ese momento de la historia del mundo, «el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas» (Ruiz Ramón, 1977: 176). El poeta leyó su obra unos días después, el 24 de junio, en la casa de los condes de Yebes y, según ha transmitido Carlos Morla, presente en esa lectura, Lorca explicó que el drama está inspirado en la vida de una mujer de Valderrubio, que sometía a sus hijas solteras a «una inexorable y tiránica vigilancia»; dice que observó a esa familia: «Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible del cancerbero oscuro» (García Lorca, 1994: 26). La obra forma parte, con *Yerma* y *Bodas de sangre*, de la trilogía trágica —aunque la primera es calificada de «drama», mientras *Yerma* de «poema trágico» y *Bodas de sangre* de «tragedia» —que constituye la cumbre de su teatro. Mientras estas dos obras han sido llevadas al cine, la realización de Mario Camus es, hasta el momento, la única versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*. La obra fue estrenada en Argentina en 1945 por la compañía de Margarita Xirgu y en nuestro país no se representó hasta 1964. La actriz Ana Belén encarnó el personaje de Adela en la versión que José Carlos Plaza dirigió en el Teatro Español en la temporada 1984-1985; en esa misma versión trabajó Enriqueta Carballeira, aunque en el papel de Martirio.

*La casa de Bernarda Alba* ofrece el interés de constituir un reto a cualquier cineasta en cuanto la acción transeurre en un espacio único que no sólo viene determinado por el escenario teatral, sino que constituye un símbolo de uno de los temas fundamentales de la propia obra. El texto teatral de García Lorca apenas si tiene acotaciones para la puesta en escena: se señala la luz de la escena, lo que queda reforzado en la nota de la primera página («El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico») y breves indicaciones sobre el tono en que se debe decir el diálogo y sobre movimientos del cuerpo. Apenas hay referencias a la actividad de los personajes mientras hablan, lo que permite mayor libertad en la puesta en escena cinematográfica. Con el fin de facilitar las referencias citamos por las páginas de la edición de Francisco Ynduráin (Madrid, Espasa-Calpe, 1994<sup>20</sup>).

El texto fílmico se manifiesta deudor del texto lorquiano mediante el recurso de las cortinillas verticales del comienzo y el final, plasmación inequívoca del movimiento del telón de la escena teatral y que sitúan esta transposición dentro de la mencionada categoría de teatro en el cine que tiene precedentes tan notables como

*Enrique V* de Laurence Olivier o, más recientemente, *Vania en la calle 42* de Louis Malle. Este recurso, unido al canto flamenco, que remite al mundo del autor literario y prefigura el patetismo del drama, sirven al autor fílmico como introducción a la obra. No estamos de acuerdo con Perea Barberá (1995: 85) cuando indica que el plano inicial del pueblo tiene el significado de la sociedad y sus reglas como una de las fuerzas —junto a la iglesia y su moral— que van a oprimir a la protagonista. Ese plano únicamente sirve para ubicar la acción en el espacio y, a nuestro juicio, constituye una hiperinterpretación inaceptable asignarle otros valores.

#### 3.2. Sinopsis comparativa

RELATO CINEMATográfico	OBRA TEATRAL
<i>Créditos</i>	<i>Acto primero</i>
1. Iglesia	—
2. Criada y Poncia Visualización de M <sup>a</sup> Josefa	pp. 55-61 Supresiones parciales
3. Iglesia	—
—	Mendigos pp. 61-63
4. Criada en la habitación de Benavides	pp. 63-66. Supresiones parciales
5. Duelo Añadido de presencia de M <sup>a</sup> Josefa Visualización de los hombres	pp. 65-71 Supresiones parciales p. 75
6. Queja de la gente Diálogo de miradas Cambio de bastón por correa	pp. 71-78 Supresiones parciales
7. Sec. documental	—
8. Bernarda y Poncia Cambio de espacio	pp. 78-83 Supresiones parciales
9. Planos documentales Adela se pone vestido. Habla con Magdalena M <sup>a</sup> Josefa llama a Magdalena	— p. 93 —
10. Bernarda y Poncia Amelia y Martirio (y Magdalena) Adela con vestido Visualización de Pepe	pp. 97-98 pp. 83-92 Supresiones, pp. 93-96 —
11. Angustias y Bernarda	pp. 98-99
12. Bernarda e hijas Adela tumbada: se levanta y abre la habitación a M <sup>a</sup> Josefa, que sale vestida de novia	p. 100 —
13. M <sup>a</sup> Josefa y Bernarda	pp. 100-102
—	<i>Acto segundo</i>
14. Secuencia documental	—

15. Secuencia añadida Diálogo de miradas Visualización de encuentro	—
16. Poncia y criada Mujeres en comedor Inserto de Adela en cama Adela y Martirio	— pp. 104-105 — p. 114
17. Secuencia añadida Visualización de encuentro	—
18. Secuencia documental	—
19. Adela, Martirio y Poncia	pp. 115-117. Supresiones
20. Mujeres en costura —	pp. 105-112 pp. 112-115
21. Secuencia añadida Visualización de encuentro	—
22. Planos documentales Comida. Llegan los segadores	— pp. 123-128. Supresiones
23. Martirio y Amelia Retrato Voces de M <sup>a</sup> Josefa	pp. 128-139. Supresiones —
24. Adela y Poncia Visualización M <sup>a</sup> Josefa —	pp. 118-119 pp. 119-123
25. Bernarda y Poncia Mujeres en costura —	pp. 139-145 y 147-150 Supresiones p. 146
26. Visualización de mujer apaleada Martirio y Adela	— pp. 150-154
27. Secuencia añadida Planos documentales Visualización de encuentro	—
28. Cena. Prudencia Ven muebles *	<i>Acto tercero</i> pp. 155-165. Supresiones
29. Bernarda y Angustias	pp. 165-168. Supresiones
30. Mujeres charlan al fresco Visualización de caballo —	pp. 168-169. Supresiones pp. 170-172
31. Bernarda y Poncia Poncia y la criada	pp. 172-179. Supresiones
32. Inserto de planos documentales M <sup>a</sup> Josefa y Martirio	pp. 180; 181-183 Supresiones
33. Martirio y Adela	pp. 184-189. Supresiones
34. Llegan Bernarda y las demás al patio, donde están Adela y Martirio	pp. 189-194

### 3.3. Procedimientos de adaptación

En este proceso de puesta en escena —más que adaptación, por las razones indicadas anteriormente— del texto lorquiano hay que destacar los siguientes procedimientos:

#### A) Representación de acciones supuestas o sugeridas

El filme representa acciones que en el texto teatral se dan por supuestas o sugeridas (secs. 15, 17, 21, 27). Se trata fundamentalmente de los encuentros de Pepe el Romano —un personaje fuera de escena en la obra teatral— con Adela y Angustias: en la secuencia 15 Adela y Martirio miran a Angustias en la sala de costura, Angustias se prepara en la habitación y tiene el primer encuentro con Pepe mientras sus hermanas asisten como testigos; en la secuencia 17 se produce un segundo encuentro entre Angustias y Pepe, pero esta vez Adela lo espera en su habitación; en la secuencia 21 Martirio ve cómo Pepe y Adela se abrazan; y en la secuencia 27 Angustias es rechazada por Pepe y siente nostalgia por ello y Martirio es testigo de la relación amorosa entre Pepe y Adela. Estas representaciones explicitan la acción dramática y, de ese modo, reducen la ambigüedad del texto. Al mismo tiempo, cambian relativamente el centro de atención, que pasa de las conversaciones entre las mujeres donde se dan a entender esas acciones, a las propias representaciones. Es decir, que los encuentros visualizados se convierten en la primera y principal fuente de información para el espectador, que luego contempla las conversaciones como un complemento y no como el momento dramático fundamental. Por ello se puede decir que, en este punto, el relato cinematográfico ofrece cierta interpretación del texto teatral, no tanto en la trama dramática —de ahí que se inserten en los tiempos muertos teatrales que tienen lugar entre los actos I y II (sec. 15) y II y III (sec. 27)— cuanto en el modo en que ésta se ofrece al espectador; en el fondo se trata de que en el texto teatral las acciones sugeridas a través de los diálogos de los personajes —convertidos en narradores homodiegéticos— mientras en el texto fílmico esas acciones son presentadas por el narrador heterodiegético.

#### B) Añadidos de carácter dramático

Hay añadidos de carácter dramático que suponen una mayor intervención que las representaciones de hechos supuestos o sugeridos señaladas anteriormente en orden a construir la narración y la dramatización del texto teatral. En la secuencia 6 hay un diálogo de miradas entre Adela, Martirio y Angustias; en la sec. 7 Angustias se mira en el espejo o es mirada por Poncia; en la sec. 9 M<sup>a</sup> Josefa llama a Magdalena; en la sec. 12 es Adela quien abre la habitación de M<sup>a</sup> Josefa; en la sec. 23 hay voces de M<sup>a</sup> Josefa y en la sec. 24 se hace presente a M<sup>a</sup> Josefa.

#### C) Visualización de acciones «fuera de escena».

El film ofrece imágenes de acciones que suceden fuera de la escena en la obra teatral, aunque se hace referencia directa a ellas a través de los diálogos, por lo que no se trata —como en el caso anterior— de reconstrucciones, sino de hechos presentes en el texto literario. Concretamente se trata del funeral de Benavides (secs. 1 y 3), de M<sup>a</sup> Josefa (sec. 2), de los hombres en el duelo (sec. 5), del paso de Pepe el Romano

a quien ve Adela (sec. 10), de la hija de Librada que es apaleada por la gente (sec. 26), y se visualiza el caballo (sec. 30). Esa visualización, coherente con el texto dramático, carece de diálogos añadidos y proporciona una mayor variedad al relato cinematográfico. La legitimidad de este procedimiento —insistimos— radica en que esas visualizaciones no suponen alteración alguna (interpretación, concreción) del texto teatral y, por el contrario, éste se ve enriquecido con presencias que la dramaturgia impide representar por las limitaciones propias de la puesta en escena teatral. Cabe destacar que la secuencia del funeral sirve para presentar a los personajes y el enunciador se hace presente en el texto mostrando los rostros de las hijas y la mano empuñando el bastón en el caso de Bernarda.

#### D) Añadidos documentales

Se añaden acciones breves con valor documental que tienen por función darle a la acción dramática un «tempo» cinematográfico, además de proporcionar algunas pinceladas descriptivas de los personajes al indicar brevísimas acciones en las que participan. Así, los planos de la sec. 9 con las gallinas en el patio, la criada encalando la pared y M<sup>a</sup> Josefa meciendo una cuna; la sec. 14 en la que rezan el rosario y cosen; la sec. 18, en la que se ve el patio con la perdiz, la sala de costura, a Poncia picando hielo y a Bernarda abanicarse en la sala de estar; la sec. 22 con la criada limpiando al caballo; y la sec. 27 cuando las mujeres rezan el rosario, Adela echa aceite en los goznes y Bernarda está en su habitación. Obsérvese que en la sec. 18 la perdiz enjaulada es una metáfora que expresa la situación de las hijas de Bernarda, como ha subrayado Perea Barberá (1995).

Estos añadidos, que se recrean en la descripción de detalles y de acciones sin peso específico para el discurso dramático, proporcionan al texto fílmico un ritmo lento que subraya el paso del tiempo e intensifica la tensión por la vía de dilatar su resolución trágica. Al mismo tiempo, los añadidos documentales proporcionan realismo a la narración mediante la visualización casi sensual de acciones, animales y objetos (preparación de limonada, caballo, perdiz, chorizos en manteca, útiles de escritorio, etc.), y establecen pausas en el relato de forma que se evita la sucesividad artificiosa de los diálogos acumulados. Del conjunto de las operaciones de la adaptación literaria son estos añadidos las operaciones más significativas.

#### E) Supresiones de diálogos

En casi todas las secuencias hay supresiones breves de diálogos —en su mayoría redundantes— con el fin de agilizar la acción. Por otra parte, hay una supresión de un fragmento mayor en el episodio de los mendigos (pp. 61-3 del texto). Estas supresiones —incluso de páginas completas, como las 112-5, 146 y 170-2— no afectan a la obra de un modo esencial, aunque empobrecen algunas características de personajes como el de la criada.

#### F) Ampliación y diversificación del espacio dramático

El film presenta cambios de ubicación de la acción dramática dentro de la casa (el patio, la cocina, el comedor, los dormitorios, la sala de costura, el establo) proporcionando de ese modo una mayor variedad de espacios dramáticos. La obra teatral exige un espacio único y cerrado que en los tres actos cambia de luz (blanquí-

simo, blanco y blanco ligeramente azulado, respectivamente) porque se corresponde a tres habitaciones, progresivamente más interiores, de la casa. La diversificación de espacios ha sido el recurso elemental que ha empleado el cine en la traslación de obras para la escena, con el fin evidente de disimular la «teatralidad». Sin embargo, el drama lorquiano no permite salir de ese espacio porque tiene un valor dramático de primer orden (subrayar el enclaustramiento de las mujeres y la agresividad que, a partir de ahí, surge entre ellas, propiciada por esa clausura) por lo que la cinematografía no puede sino respetar ese valor dramático, aunque amplíe el espacio de un modo realista al conjunto de la casa. Como indica Perea Barberá (1995), «se rompen los límites espaciales del escenario teatral. Los personajes se mueven con la libertad que proporciona la cámara por las habitaciones, el patio y el corral». Cabe indicar también que el espacio lorquiano resulta abstracto e impreciso, mientras que en el film deviene realista y concreto.

#### G) Alteración del orden narrativo

La secuencia 10 comienza con un diálogo entre Bernarda y Poncia (pp. 97-8 del texto), continúa con otra acción que en la obra teatral es previa y en la que no interviene Bernarda (pp. 83-96) y sigue, en la secuencia 11, con un diálogo entre Bernarda y Angustias (pp. 98-9). Esta alteración no afecta a la causalidad narrativa ni a la progresión dramática y, muy probablemente, esté buscada con el fin de darle variedad o ritmo al relato fílmico por la vía de conseguir que un mismo personaje (Bernarda) no esté presente en dos secuencias correlativas. También existen otras alteraciones por la misma razón del ritmo del relato, aunque esta vez se busque fragmentando en secuencias discontinuas la acción que en la obra teatral aparece como continua; así se hace con las secs. 19 y 24 (pp. 115-123) y con la segunda parte de las secs. 16 y 20 (pp. 104-12).

#### H) Otras transformaciones

En la obra teatral, Bernarda utiliza el bastón para pegar a su hija Angustias —lo que refuerza el carácter simbólico del mismo y caracteriza el tipo de autoridad que representa— mientras que en el film emplea una correa que hay colgada en el patio, con lo que se desecha ese simbolismo en favor de subrayar la agresión.

Los autores han preferido situar todas sus modificaciones en los dos primeros actos teatrales, dejando el tercer acto prácticamente como el texto teatral. En este proceso de trasposición del texto teatral merece la pena destacar el hecho de que el personaje de M<sup>a</sup> Josefa tiene mayor protagonismo en el relato cinematográfico, lo que se consigue respetando sus intervenciones y multiplicando su presencia.

#### Bibliografía

- AGUIRRE ROMERO, J. (1989). *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*. Madrid, Universidad Complutense, edición policopiada.
- BADELLI, P. (1966). *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC.
- BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

- BREMOND, C. (1970). «El mensaje narrativo», *La semiología*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 71-104.
- BUSSI PARMIGIANI, E. (1994). «A *Passage to India*: from novel to film. Some problems of «traslation'», en EGUILUZ (1994: 105-20).
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- COMPANY, J.M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra.
- DAVIES, A. (1988). *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, U.P.
- ECO, U. (1985). *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.
- EGUILUZ, F. (Ed., 1994). *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco.
- ENSER, A.G.S. (1971). *Filmed Books and Plays*, London, Andre Deutsch.
- FUZELLIER, E. (1964). *Cinema et littérature*, Paris, Ed. Du Cerf.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*, Paris, Seuil.
- (1989). *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- (1995). «Literatura y cine», *Academia*, nº 12, pp. 35-45.
- GUARINOS, V. (1996). *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Libros.
- HERNÁNDEZ LES, J. (1993). *Cine e literatura: a especificidade da imaxe visual*, A Coruña, Xunta de Galicia.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F. (1989). *Cine y literatura en Mario Camus*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- MÉNDIZ NOGUERO, A. (1994). «Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática», F. EGUILUZ (ed., 1994), pp. 331-40.
- MITRY, J. (1978). *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI.
- MORIN, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- PASTOR CESTEROS, S. (1996). *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad de Alicante.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- PEREA BARBERÁ, M<sup>a</sup> D. (1995). «*La casa de Bernarda Alba*: Lorca y Camus», *Anuario de Cine y Literatura en Español*, nº 1, pp. 83-92.
- PLATAS TASENDE, A.M<sup>a</sup> (ed. 1994). *Literatura, cine, sociedad. Textos literarios y fílmicos*, La Coruña, Ed. Tambre.
- RICARDOU, J. (1966). «Page, film, récit», *Cahiers du Cinéma*, nº 185, pp. 71-4.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (Eds., 1985). *Textos y manifiestos del cine*, Barcelona, Fontamara.
- SAALBACH, M. (1994). «La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición», en EGUILUZ, 1994: 417-23.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (1997). *El cine de Mario Camus*, Madrid, Universidad Complutense. Tesis doctoral policopiada.
- (1998). *Mario Camus*, Madrid, Cátedra.
- SEGER, L. (1993). *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp.
- URRUTIA, J. (1987). *Imago litterae. Cine, literatura*, Sevilla, Alfara.
- (1988). Int., C. J. Cela, *La colmena*, Madrid, Cátedra.
- (1994). «Desviación argumental y tematización de efectos en el cine de origen literario», F. Casetti y otros, *Comunicación y espectáculo*, Sevilla, Don Quijote, pp. 25-42.