

DEL ESCENARIO
A LA PANTALLA

La adaptación cinematográfica
del teatro español

POR
MARÍA ASUNCIÓN GÓMEZ

CHAPEL HILL
NORTH CAROLINA STUDIES IN THE ROMANCE
LANGUAGES AND LITERATURES
U.N.C. DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

2000

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
ILUSTRACIONES	9
AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	15
I. LA RELACIÓN TEATRO/CINE EN ESPAÑA: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA ...	19
Interrelación teatro/ cine mudo: ¿Cooperación o competencia?	23
Primeras adaptaciones del cine sonoro	32
El teatro y el cine en la España franquista	34
La adaptación en el cine postfranquista	42
II. LA DINÁMICA DE LA ADAPTACIÓN: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA	49
Definición	50
Viejos prejuicios y concepto de realidad	51
Semejanzas paradójicas entre teatro y cine	54
Las modalidades psicológicas de la recepción y el concepto de presencia	55
El punto de vista y la ilusión de realidad en teatro y en cine	59
Espacio dramático y espacio fílmico	61
Acción y personajes	65
Elementos extratextuales	67
III. METATEXTUALIDAD EN EL TEATRO Y EL CINE	68
La ceremonia de los espejos: La adaptación cinematográfica de <i>Bodas de sangre</i> de Federico García Lorca y Carlos Saura	71
En la encrucijada de la realidad y el deseo: La adaptación cinematográfica de <i>¡Ay, Carmela!</i> de José Sanchis Sinisterra y Carlos Saura	89
IV. LA (TRANS)POSICIÓN Y (TRANS)FORMACIÓN DE UNA IDEOLOGÍA	109
Del moralismo regeneracionista a la crítica sociopolítica: <i>La señorita de Trevélez</i> de Carlos Arniches y <i>Calle Mayor</i> de Juan Antonio Bardem ..	109
Dos reflexiones sobre el poder y la modernidad: <i>Un soñador para un pueblo</i> de Antonio Buero Vallejo y <i>Esquilache</i> de Josefina Molina	121

	<i>Pág.</i>
V. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO EN EL ESCENARIO Y LA PANTALLA	140
Estructuras de poder y diferencia sexual en la guerra civil española	144
<i>Las bicicletas son para el verano</i> de Fernando Fernán Gómez y Jaime Chávarri	146
<i>¡Ay, Carmela!</i> de José Sanchis Sinisterra y Carlos Saura	157
La mirada masculina y la mujer como espectáculo	161
<i>Divinas palabras</i> de Ramón del Valle-Inclán y José Luis García Sánchez	164
<i>La guerra empieza en Cuba</i> de Víctor Ruiz Iriarte y Manuel Mur-Oti ...	180
CONCLUSIONES	190
APÉNDICES	198
OBRAS CITADAS	218
ÍNDICE DE ADAPTACIONES	225

INTRODUCCIÓN

LA mutua influencia entre literatura y cine ha acaparado la atención de teóricos y críticos desde las primeras décadas de nuestro siglo. La progresiva apertura de los departamentos de literatura a los estudios interdisciplinarios se ha visto reflejada en una creciente bibliografía sobre novela y cine. Sin embargo, se echan en falta estudios comparativos que analicen exhaustivamente, dentro del marco teórico contemporáneo, la relación entre teatro y cine y más concretamente la adaptación de obras de un medio a otro. Es difícil adivinar las causas de estas lagunas bibliográficas. Quizás se deba a los consabidos prejuicios respecto a la adaptación de obras literarias al cine o quizás persistan los recelos de aquéllos que han visto en el cine al enemigo que se gana la atención de un público cada vez menos asiduo al teatro. Cualquiera que sea la razón, lo cierto es que no se ha publicado en español ningún estudio que trate de manera sistemática las implicaciones teóricas y prácticas que se derivan de la conexión teatro-cine y la forma en que éstas se reflejan en el campo de la adaptación.

Mi trabajo intenta remediar este inexplicable vacío mediante un análisis crítico de varias obras del teatro español contemporáneo y de sus respectivas adaptaciones al cine. Dicho análisis será llevado a cabo a la luz de varias teorías literarias y cinematográficas, cuya aplicación a los dos campos puede ser compartida: teoría de la recepción, formalismo, nuevo historicismo, sociocrítica y feminismo. La base teórica que estas cinco áreas de aplicación metodológica ofrecen, sirve de punto de partida para el análisis del valor artístico y del significado sociológico de las obras estudiadas.

El primer capítulo ofrece un breve recorrido histórico de la relación teatro/cine en España, desde el advenimiento del cinematógrafo hasta nuestros días. Puesto que el *corpus* de obras de teatro adaptadas al cine en España sobrepasa con creces las dos centenas, no pretendemos mencionar todas y cada una de ellas, sino establecer tendencias generales. Se trata de apreciar hasta qué punto el teatro influyó en el cine y cuál fue la función de éste en el desarrollo del medio dramático. Para una relación exhaustiva de todas las adaptaciones llevadas a cabo tanto en España como en el extranjero, referimos al apéndice cronológico que incluimos al final de este libro.

En el segundo capítulo se exploran, desde una perspectiva formal, la interrelación teatro/cine y las implicaciones teórico-prácticas que se derivan de ella en el campo de la adaptación. Entre otros elementos, se presta especial atención a las paradójicas semejanzas entre ambos medios y se analizan las distintas modalidades psicológicas de la recepción, el punto de vista y la ilusión de realidad; así como el grado de realismo y estilización inherentes a cada uno de los dos medios.

Una vez establecido el marco teórico y esbozada una visión general sobre la adaptación, el tercer capítulo estudia la autorreflexividad en teatro y cine. Aunque las estrategias metadiscursivas aparecen, en mayor o menor grado, en casi todas las obras, hemos elegido *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca y *¡Ay, Carmela!* (1987) de José Sanchis Sinisterra para ejemplificar la función de marcadores de la autorreflexividad tales como: referencias al acto de la representación en general y al espectador, personajes autoconscientes, personajes que representan un papel dentro de su papel, decorados estilizados, autoparodia, resistencia a las convenciones del realismo y el naturalismo, presencia de lo grotesco, diálogos artificiales con incongruencias de estilo y de sentido, lenguaje no referencial o polisémico, representación dentro de la representación, estructura episódica en teatro, ruptura de las convenciones del montaje, y el uso de la cámara en el cine. Los motivos de la selección de *Bodas de sangre* y *¡Ay, Carmela!* son dobles: 1) se trata de obras –bien sea la pieza teatral o bien la adaptación– cuyo significado se apoya en gran medida en esta característica metadiscursiva; 2) a pesar de ser Carlos Saura el director de las dos películas –*Bodas de sangre* (1981), *¡Ay, Carmela!* (1990)– las estrategias de la adaptación son claramente divergentes.

En el cuarto capítulo se examina desde un acercamiento neo-historicista el proceso de adaptación de otras dos piezas teatrales. En un primer apartado nos ocupamos de la obra cumbre de la dramaturgia de Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez* (1916), llevada al cine por Edgar Neville en 1935 y por Juan Antonio Bardem en 1956 con el título de *Calle Mayor*. La segunda obra teatral estudiada es *Un soñador para un pueblo* (1958) de Antonio Buero Vallejo, la cual sirve de inspiración a la realizadora Josefina Molina para la creación de *Esquilache* (1988). Los intertextos sociohistóricos y las comunidades interpretativas que intervienen en la producción y recepción de los filmes, determinan el proceso de (trans)posición de los elementos teatrales en elementos cinematográficos y la consiguiente (trans)formación de las bases críticas e ideológicas que servían de fundamento a las obras dramáticas.

El quinto capítulo examina la construcción del sujeto femenino en cuatro obras dramáticas y en sus respectivas adaptaciones. En un primer apartado, discutimos el papel de la mujer en un periodo crítico de la historia de España (los años de la guerra civil, 1936-39), tal y como se refleja en las obras de Fernando Fernán Gómez –*Las bicicletas son para el verano* (1982)– y José Sanchis Sinisterra –*¡Ay, Carmela!* (1987)–, y en las adaptaciones cinematográficas llevadas a cabo, respectivamente, por Jaime Chávarri en 1984 y Carlos Saura en 1990. Exploramos la forma en que se ve reflejado en estas obras el problemático acercamiento a cuestiones de diferencia sexual por parte de las estructuras de poder, tanto a nivel familiar como estatal.

En la segunda parte de este último capítulo hemos adoptado una perspectiva diferente, partiendo de las teorías feministas que analizan la función de “la mirada masculina” y la representación de la mujer como espectáculo y objeto de consumo. Las obras en que centramos nuestro estudio son *Divinas palabras* (1920) de Ramón del Valle-Inclán (adaptada por José Luis García Sánchez en 1987) y *La guerra empieza en Cuba* (1955) de Víctor Ruiz Iriarte (adaptación de Manuel Mur-Oti en 1956). A pesar de tratarse de dos piezas teatrales de planteamientos estéticos diametralmente opuestos, en las adaptaciones cinematográficas encontramos sorprendentes paralelismos en el proceso de recreación y representación de los personajes femeninos protagonistas.

Como se desprende del resumen expuesto, el acercamiento teórico es ecléctico. Si el segundo capítulo se centra en la teoría gene-