

Introducción: el teatro clásico y su reescritura contemporánea

Marco Presotto
Università di Bologna, Italia

La relación entre teatro clásico español y cine viene desde lejos: el nacimiento mismo de la cinematografía artística se caracteriza por el uso de modelos dramáticos. La primacía de lo visual y la fama de algunos textos teatrales en el imaginario colectivo contribuyeron a crear en las primeras experimentaciones una asociación directa entre códigos expresivos que se revelarían pronto tan distintos. De hecho, la frontalidad de una pieza dramática clásica, pensada para teatros antiguos más o menos envolventes aunque siempre vinculada a la cuarta pared, prevé un punto de vista único de la representación, que la narración cinematográfica multiplica potencialmente gracias al objetivo de la cámara. Además, el auge del mercado teatral europeo de la primera modernidad, por su amplitud y nivel de penetración cultural, ha llevado pronto a los historiadores a la comparación con la industria del cine, aunque los efectos especulativos de esta consideración son muy escasos.

El patrimonio teatral del Siglo de Oro es, desde luego, una herencia incómoda bajo muchas perspectivas: por su cantidad, en primer lugar, que ha impedido hasta ahora que todas las obras estén completamente a disposición del lector actual en ediciones fiables, a pesar de los muchos proyectos que han nacido en los últimos decenios. También llama la atención la diferente apropiación ideológica de este legado por parte de las distintas etapas culturales del *secolo breve*, a veces enfrentadas de forma violenta en la era del nacimiento y desarrollo del arte cinematográfico. La interpretación de la *comedia nueva* sigue ocupando la labor investigadora de filólogos e histo-

riadores, paralelamente a la incesante actividad de puesta en escena del teatro del Siglo de Oro. ¿De qué manera el cine ha contribuido a construir o reforzar una imagen popular del teatro clásico español? ¿Hasta qué punto se ha vertido, en un producto industrial destinado tendencialmente a un público amplio como es el cine, un proyecto artístico y un contenido ideológico concreto previsto para el teatro de corral? ¿Cómo el guionista y luego el director han trabajado con los textos antiguos? ¿Qué estrategias narrativas se han escogido para solucionar problemas de transcodificación a partir de una obra pensada para la representación?

El presente libro parte de estas preguntas, que se han desarrollado en un primer momento en un contexto didáctico. La tesis de Alba Carmona, dirigida por Gonzalo Pontón y defendida en 2018, ha constituido una base de trabajo fundamental ya que se dedica a la definición del corpus objeto de estudio. Su contribución en este volumen ofrece una reseña bibliográfica imponente que revela un panorama complejo de los diferentes caminos de la crítica, y representa al mismo tiempo un importante punto de partida para muchas investigaciones futuras, dado que subraya la escasez de una producción científica sistemática que dé cuenta de todos los procesos de transmedialidad realizados hasta ahora en torno al teatro clásico español. Carmona denuncia asimismo la dificultad concreta de acceder a los documentos conservados sobre la historia de la realización y comercialización de las películas, a partir, en muchos casos, de la imposibilidad de conseguir ejemplares de las mismas obras, aspecto que nos informa sobre la necesidad de crear un archivo textual funcional para la investigación.

El ensayo inicial de Iván Gómez García nos acompaña a través del origen de la relación entre los dos medios visuales, principalmente de área anglosajona, donde el primer montaje cinematográfico constituyó un punto de no retorno, marcando de forma indeleble la distancia entre representación y narración. Al mismo tiempo, el contacto entre cine y teatro se mantuvo estable y produjo constantes experimentaciones artísticas que remitían a reflexiones sobre el mismo estatuto de los distintos códigos artísticos y sus elementos estructurales. Más allá de una fuente de aprovechamiento de historias, por otra parte inacabable, el concepto de ‘adaptación’ podrá sustituirse a veces por el más operativo de ‘translación’. Bajo este punto de vista, José Antonio Pérez Bowie en su contribución se enfrenta directamente con el corpus textual del cine español e intenta dar cuenta de las diferentes tipologías de relación intertextual que pudieron producirse en este trasvase provechoso desde ambas laderas. Sus matizaciones ofrecen propuestas de método hacia un acercamiento ideológico y cultural más definido de cada proyecto artístico, en relación con los géneros cinematográficos y el nivel de explotación de la densidad semántica del hipotexto. A veces, como ocurre en el *Don Juan*

de Sáenz de Heredia (1950), ni siquiera será posible hablar de contacto directo con el teatro clásico, sino de recuperación de «materiales mítico-temáticos» sembrados en la cultura española de forma indistinta y que el proyecto intentó recrear en una nueva significación funcional para el público del cine del momento, con el influjo más o menos velado de las producciones extranjeras en una sociedad autárquica en crisis. En otras ocasiones pudo tratarse del aprovechamiento de una estratificación genérica por parte del cineasta, como ocurre con *Doña Francisquita* de Ladislao Vajda (1952), que ofrece su mirada irónica hacia los valores ideológicos de la pequeña burguesía aprovechando la zarzuela de Fernández Shaw y Romero, que a su vez remitía a modelos teatrales clásicos. La dificultad de definir de manera unívoca el proceso de reescritura y transmedialidad es también el punto de partida teórico de Simone Trecca en su estudio sobre la cinematización del monólogo teatral, consciente de que el proceso mismo conlleva una fuerte dosis de reflexión del artista en torno al código expresivo. El monólogo dramático representa un punto de vista privilegiado para analizar las estrategias de transcodificación hacia una modalidad sustancialmente narrativa, porque esta específica forma de comunicación teatral se caracteriza a menudo por la presencia de un fuerte artificio retórico que responde a la demanda de entretenimiento poético por parte del público del corral. Los casos de estudios analizados por Trecca, que proceden de *Fuente Ovejuna* de Juan Guerrero Zamora (1972) y de *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus (1973), son una muestra significativa de las potencialidades de la investigación en este ámbito.

De carácter más expresamente histórico y sociológico es el amplio estudio de Simon Kroll sobre dos adaptaciones de *El alcalde de Zalamea* en épocas y contextos políticos enfrentados de la Alemania del siglo XX: la de Paul Verhoeven realizada bajo el régimen nacionalsocialista (1942) y la de Martin Hellberg producida en la República Democrática Alemana (1956). La presencia de traducciones al alemán de obras dramáticas de Calderón es significativa desde el siglo XIX, así como su puesta en escena en los teatros públicos. En ambos regímenes, la construcción calderoniana del mito de la honra villana española resultó funcional para un discurso político destinado al entretenimiento popular a través del medio cinematográfico; el análisis de Kroll contextualiza de forma pormenorizada los dos ámbitos ideológicos, culturales, económicos y sociales de realización del producto artístico e industrial, al mismo tiempo que evidencia los aspectos en común entre las dos obras, dado que ambas proceden de la misma traducción y son translaciones de puestas en escena concretas. La película de Verhoeven, además, es una adaptación actualizada en el presente y marcadamente metateatral que puede adscribirse por completo a la clasificación teorizada por Pérez Bowie en su ensayo.

Sobre la censura de las películas relacionadas con el teatro clásico en España, Tiziana Pucciarelli ofrece en su estudio un ejemplo de las investigaciones que pueden hacerse en el importante Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, donde se conservan los expedientes relativos a las solicitudes de proyección pública de las obras. Pucciarelli se ocupa del caso de *La dama duende* del director argentino Luis Saslavsky (1945) cuyo guion fue realizado por María Teresa León y Rafael Alberti en el exilio. La estudiosa transcribe los juicios y comentarios de los miembros de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica que impidieron la difusión de la película en España; describe así el proceso de control al que fue sometida la obra en una contribución que fija las bases para un estudio exhaustivo de este importante fondo documental en buena parte inexplorado. La relación entre el teatro clásico y la España franquista es abordada dentro de la textualidad por Cayce Elder en su análisis sobre la película *Don Juan* del director José Luis Sáenz de Heredia (1950), cuya propaganda de una supuesta autarquía cultural en la celebración de mitos fundacionales del ser español resulta aquí en buena parte matizada, en una obra ideológicamente más compleja y controvertida de lo que ha querido ver la crítica en su mayoría. En esta misma dirección, Eugenio Maggi estudia las adaptaciones de *La vida es sueño* de Calderón en la última etapa de la dictadura, e intenta definir el tratamiento del material dramático original en productos destinados al público de la pequeña y gran pantalla en este contexto ideológico y cultural.

La renovación del significado artístico del patrimonio teatral áureo en la transición democrática se produjo gracias a diversos cauces, desde el nacimiento de importantes proyectos de investigación hasta el desarrollo de festivales específicos y, sobre todo, a través de la fundación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986). Los años noventa del siglo pasado asistieron a una reescritura y ampliación canónica de este legado artístico-cultural, lo cual conllevó un auge de los estudios que no parece disminuir hasta la fecha. En este contexto debe situarse la labor de Pilar Miró, protagonista, en sus diferentes facetas creativas, institucionales y políticas, de una compleja etapa cultural. Con su adaptación cinematográfica totalmente en verso de la comedia de Lope de Vega *El perro del hortelano* (1996), Miró realizó un producto artístico que obtuvo una extraordinaria atención de la crítica y del público español; al mismo tiempo, la cineasta consiguió poner a prueba la relación directa y explícita entre los dos códigos en una constante interacción que la llevó poco después a dirigir teatro clásico y a emprender proyectos en este ámbito. De allí el especial interés que reviste la película: Juan Garrot Zambrana presenta en su contribución para este libro un análisis de la reescritura de los espacios dramáticos en la obra cinematográfica, no pasando por alto la peculiar ubicación del rodaje, el castillo de Sintra en

Portugal, y sus posibles significados metatextuales para el espectador español. En esta misma línea, Marcella Trambaioli se ocupa de la verticalidad escenográfica y simbólica de la obra, que como experta lopista describe en el hipotexto con atención hacia los muchos detalles metafóricos de la constante dialéctica entre poder y subordinación, y analiza las soluciones adoptadas por la directora en su compleja operación transmedial. A pesar del éxito de la película de Pilar Miró, su apuesta no tuvo una significativa trascendencia en proyectos industriales dirigidos directa y expresamente a proponer al espectador de cine textos teatrales clásicos más o menos actualizados. *La dama boba* de Manuel Iborra (2006), inevitablemente relacionada en el imaginario con la obra de Miró, resultó en cambio una película de escaso interés para la crítica y el público. Asistimos hoy en día a una suspensión de la inversión de los productores en este ámbito, a pesar de las realizaciones cinematográficas y televisivas que reconstruyen los monumentos literarios del Siglo de Oro a partir de sus autores, como ocurre con *Lope* (2010) de Andrucha Waddington sobre el joven Lope de Vega o en clave actual no exenta de autoironía con *Cervantes contra Lope* (2016) de Manuel Huerga. En una dirección distinta, relacionada con la popularidad del sistema de actores y de los contenidos ideológicos de una serie televisiva destinada a un público adolescente, es la producción de *Menos es más* dirigida por Pascual Jongen (2000). La obra aprovecha temáticamente y de forma metatextual la pieza más famosa de Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*. Independientemente de la calidad del resultado artístico, se trata de una actualización que pone a prueba las categorías señaladas por Pérez Bowie y las perspectivas metodológicas apuntadas por Gómez García y por Trecca. Gracias al estudio de Debora Vaccari publicado aquí, podemos apreciar las relaciones entre la película y su hipotexto, que confirma el carácter proteico de la transmedialidad entre teatro clásico y cine.

Las contribuciones contenidas en este libro, en su conjunto, tienen la ambición de acercar el lector a un panorama crítico sobre el tema y al mismo tiempo proponer instrumentos metodológicos de análisis y ensayos concretos de su aplicación a textos o tradiciones, a sabiendas de que se trata de un ámbito de investigación explorado solamente en parte hasta ahora. La capacidad de interpretar procesos artísticos de transcodificación y transmedialidad reviste una importante faceta del proceso formativo en ámbito universitario; nos ayuda a entender la presencia actual de modelos heredados y su función para la construcción de la realidad contemporánea.

