

Influencias sintácticas del teatro en el cine. Dos nuevas relecturas

Ramón Navarrete-Galiano

*Universidad de Sevilla, España
galiano@us.es*

Resumen

La influencia de la sintaxis cinematográfica en creaciones como la pintura o la literatura, es algo evidente desde los orígenes del séptimo arte. El discurso audiovisual ha influido en discursos tan tradicionales como el texto teatral. Nuestro trabajo analizará un ejemplo de este traspaso sintáctico tomando como punto de partida textos de Sergi Belbel y Juan Mayorga. Las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales de estos autores muestran esos elementos primigenios, ya influencias por el cine. Realizando un análisis comparativo y detallado se muestra que tal y como están en el texto literario, son vertidos al cine, no se traducen.

Palabras clave: Texto dramático, contaminación, intercomunicación discursiva.

Influences syntax of the cinema theatre. Two new re-readings

Abstract

The influence of film syntax in creations such as painting or literature, is self-evident since the origins of the seventh art. Audiovisual speech has influenced as traditional as the theatrical text speeches. Our work will be an example of this transfer syntactic taking as point of departure texts by Sergi Belbel and Juan Mayorga. The film adaptations of

plays by these authors show those primal elements, already influences for the film. Conducting a detailed and comparative analysis shows that as they are in the literary text, they are dumped to the movies, they are not translated.

Keywords: Dramatic text, pollution, discursive intercom.

1. INTRODUCCIÓN

El denominado séptimo arte ha tenido una importante interrelación con la literatura, desde casi sus inicios, aunque es innegable que en un primer momento el cine tenía unas características documentales, ya que reflejaba la realidad, el mundo circundante de los operadores. Los cámaras de cine filmaban actividades puntuales, ya fueran oficiales, lúdicas, deportivas o culturales.

Cuando el cine contó con mejores soportes técnicos, que permitieron ampliar la duración de las películas y por ello incrementar el minutaje de las historias narradas, se buscaba contar tramas de más duración. Se recurrió a la literatura, para aportar esos argumentos ya creados. Había varias cuestiones que llevaban a las productoras a incorporar las obras literarias, preferentemente libretos teatrales, al cine. Podía haber motivos económicos (éxito de público de estas adaptaciones, comedias conocidas por su temática o por sus autores, o por los propios intérpretes) por el prestigio de los trabajos (se trataba de autores clásicos). Recurrir a obras de teatro, antes que a novelas obedecía a que éstas ya tenían desarrollados los diálogos. Las productoras querían plasmar en imágenes, darles cara, a aquellos personajes míticos de la cultura universal.

El cine también se ha servido de la literatura para plantear determinados discursos que sirvieran para apoyar o contrarrestar ideologías. Muchas de las adaptaciones tienen una carga ideológica, política y social determinada. La obra literaria cuenta con unos valores, que serán destacados y reforzados en su traspaso a la gran pantalla.

Esas adaptaciones, han tenido en muchas ocasiones para reivindicar cuestiones de diverso calado, o lo contrario, prohibir, para el cine, a determinados autores, porque sus argumentos contravenían las directrices del régimen político imperante.

La industria cinematográfica ha aportado historias nuevas y originales, pero la adaptación ha sido un recurso permanente y continuo. Algo

que se sigue llevando a cabo en la actualidad como ha sido recientemente la película de Francois Ozon, *En la casa* (2012) inspirada en la obra de Juan Mayorga, *El chico de la última fila*. Este tipo de obra teatral cuenta con una estructura muy próxima al guión cinematográfico, al igual que otros textos teatrales de autores de su misma generación como es el caso de Sergi Belbel y su texto *Caricias*, del que también se realizó una adaptación cinematográfica. Aquí analizaremos la transposición de unos argumentos que cuentan con elementos cinematográficos, además de una trama muy actual que posibilita su traspaso al séptimo arte.

2. EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Tras la muerte del general Franco y la desaparición de la dictadura militar que había imperado en España durante cerca de cuarenta años, se quiebra un régimen de censura que los creadores españoles, novelistas, dramaturgos, poetas y hasta guionistas habían sorteado como habían podido. La instauración de la monarquía en la figura del rey Juan Carlos I, la transición política que condujo a la democracia, y la posterior victoria del PSOE en las elecciones generales de octubre de 1982, consolidó una libertad creativa que posibilitó que los autores ya veteranos pudieran afrontar cuestiones que hasta entonces solo habían sugerido, y que los nuevos aires abordaran cuestiones hasta entonces impensables, drogas, homosexualidad... El abordar estos argumentos sucedió en todos los aspectos creativos tanto literarios como cinematográficos.

Se trataba de unos momentos de transición también en este aspecto creativo, por ello y centrándonos en los autores teatrales, estos jugaron una actitud ambigua, dado que tenían perder el público tradicional, pero también eran conscientes de la necesidad de aportar nuevos aspectos en sus creaciones.

Junto a este conjunto de autores ya veteranos, nos encontramos con lo que se puede considerar primer grupo originado ya en la democracia, que son aquellos que nacieron en los años cincuenta y sesenta. Son autores que incorporan elementos cinematográficos o musicales a su obra, influenciados por el contexto en el que vivieron. Quizás esa sea la cuestión común, ya que además de la ausencia de compromiso, estos autores han abandonado por completo la denuncia o reivindicación. Plasman una realidad que en ocasiones, pese a ser temas de actualidad, parecen alejadas del entorno circundante. No juzgan la sociedad que les ha tocado vivir, la describen, no cuestionan los temas.

Apuntan al respecto los investigadores que “los mundos que proyectan nos llegan como mundos autónomos que parecen carecer de cualquier referencia con la realidad... la comedia como la tragedia. Lo conceptual, lo inferido, lo sugerido superan lo real” (Leonard, Gabriele, 1996: 34).

La temática que se aborda en estos textos es amplia y afronta cuestiones sociales, sexuales, drogas, feminismo, racismo, prostitución. Lo cierto es que son contenidos diversos y variados pero carentes de una denuncia. No llevan a cabo textos que generen provocaciones, son escritores que ha abandonado la polémica que generaban autores anteriores. Basta recordar nombres como Jaime Salom, con *La casa de las chivas*, o Antonio Gala, con *Anillos para una dama*. En este caso los autores hablan de la situación española contemporánea como un espejo donde ver esa realidad para que el espectador lo analice y busque desde su individualidad la forma de mejorar la sociedad que le circunda.

Mayorga explica que “mi teatro se podría decir que es de ideas... cuando hablo de teatro de ideas quiero distinguir muy firmemente lo que es teatro de ideas de lo que podría ser un teatro de tesis; no pretendo presentar tesis porque no las tengo” (Leonard, Gabriel, 1996: 29).

En cierto modo reflejan un momento que se viven en la sociedad contemporánea, la ausencia de compromiso, la falta de ideas que generen cambios. Un fallo detectado por sociólogos e investigadores. Por ello ante esa falta de identidad, ante esa ausencia de solidaridad, surgen unos individualismos que Belbel o Mayorga plantean en sus obras. Son seres individuales, “hombre joven”, “Rafa padre”, sin más señas de identidad, son seres individuales golpeados y llevados por una sociedad extraña, donde ellos han de encontrar su propia salvación, hasta que en ocasiones como sucede en *Caricias*, comprenderemos que la salvación está también en el apoyo, en la ayuda del ser que tenemos enfrente.

3. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

El concepto más sencillo que un espectador tendrá de lo que es una adaptación literaria es comprender que a la obra narrativa la han pasado a otra lengua. De la escrita ha ido a la de las imágenes. Como si de una traducción se tratara.

Por ello nunca una película podrá sustituir a la novela. Son dos conceptos diferentes, pese a las similitudes que han ido adquiriendo con el paso del tiempo, como veremos más adelante. La novela y el cine ten-

drán significantes distintos que facilitarán la comprensión del significado al lector o al espectador. El fondo y la forma, su unión, posibilitará comprender la obra por completo (Hjemslev, 1969).

Sin embargo esa traducción de un sistema lingüístico a otro no resulta tan fácil. Esa dificultad subyace en que si se quiere hacer una buena adaptación, como se considera tradicionalmente, el realizador es un esclavo de la obra literaria y no goza apenas de libertad para incorporar, aparentemente, su estilo. Una adaptación literaria es la captación de la idea, del mensaje, y la traslación: “fabricar” el cine. Con novelas poco conocidas o sencillas de estructura resulta más fácil hacer la adaptación.

Esta proliferación e interés por las adaptaciones literarias no ha pasado de soslayo a los especialistas y ha llevado a los investigadores e historiadores del cine a analizar el fenómeno, e incluso a clasificar el tipo y método de las traslaciones que se hacen de la literatura al cine.

Pío Baldelli (1966) cifra en cinco el número de posibles tipos de adaptaciones literarias en el cine:

1. Utilizar la obra literaria para obtener una trama y un personaje.
2. Extraer ciertos acontecimientos de los libros para crear una serie de secuencias, que sólo adquieren significación refiriéndose a la obra literaria.
3. Ilustrar la obra literaria, a través de adaptaciones de obras de teatro.
4. Obras que completan la literatura dinamizándola o desarrollando ciertos aspectos de su argumento.
5. Plena autonomía entre obra literaria y cinematográfica, ya que el realizador impone su sello personal sobre el texto literario, por lo que distancia éste de la película.

Recurrir a una adaptación literaria no ha de implicar que esta es una forma fácil de hacer cine, al contrario, tal vez sea más complicado que realizar la producción de un guión cinematográfico. A la hora de adaptar una obra literaria a la gran pantalla se ha de proceder a realizar un proceso de metamorfosis complejo y duro, del que en ocasiones no se obtiene un resultado fructífero. Sobre la labor de las adaptaciones hay diversas opiniones y estudios.

4. PROCEDIMIENTOS DE ADAPTACIÓN

A lo largo de la historia del cine ha habido una gran, importante y estrecha, interrelación entre el denominado séptimo arte y la literatura. Algo lógico ya que, como nueva manifestación creativa, el cine, que luego sería considerado un nuevo arte, había de captar, e incluso copiar, lo que conformaba a las otras artes, amén de que el cine se puede considerar, si no un resumen, si un compendio del resto de sus seis hermanas, lo cual no quiere decir que tenga una mayor importancia o sea más completo, sino que una de sus peculiaridades es contar con la pintura, la música, la literatura o la arquitectura para su estructura. Pero si de todas las artes ha captado elementos, lo cierto es que ha habido una mayor relación entre el cine y la literatura, que con el resto de elementos del conjunto. El cine se ha servido de los textos en un sinfín de ocasiones para elaborar sus creaciones, por medio de adaptaciones de obras narrativas, teatrales e incluso poéticas, ya fuera respetando de principio a fin el hilo argumental, ya fuera alterándolo en parte, o como punto de arranque, por medio de algún personaje o episodio de la obra, para realizar una particular recreación. Además, el cine ha adoptado de la literatura técnicas narrativas o descriptivas, que trasladadas al decurso de una película, han conformado y estructurado lo que se ha venido a denominar como sintaxis fílmica.

Lo cierto es que la industria cinematográfica ha contado a lo largo de su historia, en infinidad de momentos, con argumentos ya elaborados, ya desarrollados, que ha adaptado y transformado a su lenguaje, para realizar sus producciones. Algo lógico, ya que el cine, al ser un nuevo arte, había de captar aquello que ya existía, y no solo de la literatura. Labor primordial del cine, el plasmarnos ante los ojos, una historia. Un cúmulo de sensaciones que, al final nos transmiten un mensaje, nos comunican una idea.

El concepto más sencillo que un espectador tendrá de lo que es una adaptación literaria es comprender que a la obra narrativa la han pasado a otra lengua. De la escrita ha ido a la de las imágenes.

La novela y el cine tendrán significantes distintos que facilitarán la comprensión del significado al lector o al espectador.

Además de llevar a cabo las adaptaciones cinematográficas, traducir en imágenes un texto novelesco, también nos encontramos con las adaptaciones teatrales de películas o de novelas. Así en España ha habido casos como la adaptación teatral de la película *El pisito*, cuyo guión es original de Rafael Azcona. También textos literarios que cuentan con in-

terés son vertidos al teatro, buscando argumentos que atraigan al público. Ya se hizo en España hace años con la novela *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, que se adaptó al teatro, algo que el autor canario realizó en su vida creativa, ya que teatralizó muchas de sus novelas para ser llevadas a las tablas. En la actualidad ese fenómeno se ha dado en la versión teatral de la novela *La loba* de Lilian Hellman, producida por el Centro Dramático Nacional, con Nuria Espert en el papel que popularizó cinematográficamente Bette Davies.

También se han dado casos como el de una novela de Almudena Grandes, de la que se han llevado a la pantalla varias adaptaciones, *Atlas de geografía humana*, de la que el Centro Dramático Nacional ha producido una versión teatral. Ya se había hecho con anterioridad de la novela *Modelos de mujer*, en una versión de teatro-danza titulada *Los ojos rotos*, que se estrenó en *La casa encendida*, sede de la Fundación Cultural de Cajamadrid.

La versión de *Atlas de geografía humana* ha contado con el apoyo de su autora. La obra contaba con un interés previo, ya que refleja un momento social, la España de finales de los años ochenta, que en la situación actual resulta de interés, ya que fue el inicio de una época económica que ha acabado. El trabajo de adaptación teatral ha supuesto condensar 600 páginas en una función de una hora y cinco minutos

Almudena Grandes señala en una entrevista que la novela tenía una carga reivindicativa, centrada en los finales de los ochenta, por lo que la versión teatral:

me ha demostrado que es mucho más política de lo que pareció cuando se publicó. Con la perspectiva del tiempo, veo que aquello... representó el primer final de la transición, porque ahora quince años después, asistimos al verdadero final con la crisis que vivimos.

5. CARICIAS DE SERGI BELBEL

Caricias es un texto teatral del autor Sergi Belbel, que inicia su andadura como dramaturgo a mediados de los años ochenta, con la publicación de *A.G./V.W.*, *Caleidoscopios* y *faros de hoy*, que obtuvo el Primer Premio Marqués de Bradomín. *Caricias* es un recorrido por diversas relaciones y sentimientos de las personas de una ciudad a través de once personajes, que definen unos determinados tipos de hombres y mujeres, que se ven encade-

nados uno tras otro, al pasar un personaje de una escena a otra. El nuevo personaje pasará a la siguiente. Los personajes se relacionan siempre en grupos de dos. El epílogo supone cerrar el círculo, ya que será el primer personaje, el que se encontrará con el último que es la madre del joven.

6. CARICIAS DE VENTURA PONS

El realizador catalán Ventura Pons lleva a cabo una ilustración de la obra teatral. Ya antes se había enfrentado a tres grandes autores del teatro catalán. El realizador convierte la obra original en un drama, perdiendo un tanto el trono trágico de la obra original. También hay que señalar que el montaje que dirigió y llevó a cabo Guillermo Heras transformó el texto original en una tragicomedia.

Pons enfatiza los diálogos y entona un drama, en el que la final comprendemos que todo puede tener solución. El lenguaje cinematográfico permite hacer una relectura de una obra teatral que comporta los elementos cinematográficos en su seno, y con los que solo es necesario plasmarlo en la pantalla. Por ejemplo en la escena 5, lo que el niño relata al hombre viejo en la película lo contemplamos por medio de un flash-back. En la escena 7 el hombre y la chica deambulan por la estación, paseando por ella, comprando revistas y vemos como se acercan al tren.

En la escena 10 vemos como por alternancia de planos, mientras el chico está en el baño y le habla a la mujer, su madre, ésta le roba dinero de la cartera que lleva en una chaqueta que ha dejado en el salón, también en esa escena se oyen voces fuera de plano, que corresponden a los protagonistas de la primera escena, el hombre joven y la mujer joven, cuando la mujer le golpea al hombre. En este momento en la pantalla percibimos la otra escena, por el sonido, para recordarnos, lo que sucedió, ya que el epílogo será el encuentro del hombre joven con la mujer, cuando el chico, su hijo se ha marchado.

Estos elementos, el plasmar a los personajes en un escena donde se mueven, los sonidos exteriores, son elementos cinematográficos, que enriquecen el texto original. Además Pons y Belbel, que participó en el guion aportan otros elementos cinematográficos, como son un velocísimo paseo por una Barcelona nocturna, en un coche, que sirve de paso entre escena y escena. En la película los fundidos a negro dan paso a una visión atropellada de la ciudad, las imágenes se reproducen a más velocidad de lo normal, vemos distintos puntos de Barcelona, mientras un re-

loj, que se corresponde con el de la Plaza de Cataluña, va avanzando el tiempo de esa noche y madrugada.

Más ese reloj conllevará al clímax final, ya que veremos como las manecillas giran hacia atrás, y si en la primera vez que aparece, entre la primera escena y la segunda, marca las 10.05, cuando la mujer joven, deja al hombre joven, para encontrarse con la mujer mayor, su madre, cuando aparece al final llega hasta las 9.05. Entonces la cámara nos lleva otra vez a los primeros planos, cuando el hombre joven sube la escalera de su casa, seguido de un chico, que va a ver a su madre, los protagonistas de la última escena teatral. Así volvemos al inicio del filme, para cerrar el mismo con las caricias que la mujer la hace al hombre joven, que aparece magullado, tras haber sido golpeado por su compañera.

El final de la película, con una canción de fondo, interpretada por María del Mar Bonet, es un plano secuencia óptico, que parte de la casa de la mujer, donde las caricias al hombre joven, nos llevan hasta una calle, ahora ya tranquila donde apenas hay coches y los que aparecen circulan de forma tranquila y pausada.

7. EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA DE JUAN MAYORGA

La obra de Mayorga nos sitúa desde el inicio en la estrecha relación que se establece entre un profesor de literatura, Germán y su alumno Claudio, cuando le describe, en un trabajo de redacción, como se ha introducido en la vida de su compañero Rafa y como se siente atraído por la madre de su amigo. Germán va apoyando la iniciativa del alumno ante la mirada extrañada de Juana se esposa, que trabaja en una galería de arte donde peligra su puesto laboral. Claudio abandonará la casa de su amigo tras seducir a su madre. Finalmente Claudio también consigue introducirse en el domicilio de Germán, atrayendo a Juana, algo que desencadenará la ira del profesor, La escena final acaba con alumno y profesor, contemplando un edificio y analizando a los habitantes del mismo, imaginando lo que son cada uno la relación que mantienen entre ellos.

8. EN LA CASA DE FRANCOIS OZON

La adaptación de Francois Ozon, En la casa, basada en la obra teatral El chico de la última fila, según los títulos de crédito libremente adaptado.

La película cuenta con elementos similares. Repiten frases y situaciones. La estructura dramática es similar, incluidos los personajes, existen alguna variaciones, pero mínimas; por ejemplo Rafa no tiene hermana, como se nos explica ya que la habitación donde se queda a dormir el protagonista es la de invitados “para una tía que viene para Navidades” explica Rafa a su amigo, mientras que en la obra original es para su hermana, que estudia fuera.

Aparecen personajes secundarios, que en el texto son nombrados, pero no están en el corpus dramático, como las gemelas que heredan la galería, o los profesores del instituto. Hay aspectos o frase que son importantes porque definen sentimientos, o formas de estar en sociedad, como cuando explica que la madre de Rafa reflexiona sobre reformarla casa y lograr otro cuarto de baño. Esta intención refleja muy bien a un determinado espectro social, clase media, con aspiraciones a vivir en grandes mansiones, con varios cuartos de baño.

El inicio es similar, en ambos trabajos, es lo que a la acción dramática se refiere ya que tras la llegada de la esposa del profesor, y encontrarle leyendo los trabajos, este le manifiesta su descontento con los resultados. El final de ambos discursos será similar, aunque la película reinterpreta el texto original.

Quizás Ozon incide mucho más en la implicación del profesor, ya que se ve como roba el examen de matemáticas, o como humilla a Rafa en el aula, cuando lo saca al estrado.

Las posibilidades del cine, permiten que se visualicen situaciones que nos son enunciadas en el texto de Mayorga.

Todo lo que se apunta en la obra se ve reflejado en el filme:

Los padres que esperan a Rafa, a la puerta del instituto.

Rafa con su padre jugando al baloncesto.

El borracho del parque.

La galería de arte y la inauguración de la exposición.

Claudio con su padre

Las mujeres en el balcón.

Es decir visualizamos aquello que en la obra solo se describe, porque supondría traspasar los códigos preestablecidos para una función teatral, que ya prefija el texto dramático.

9. CONCLUSIONES

La adaptación literaria supone un proceso de traducción, que se inicia en la industria cinematográfica en sus albores. Esa traducción supone pasar un discurso literario a uno fílmico. Las adaptaciones teatrales fueron las primeras en realizarse, ya que resultaba mucho más fácil traspasar un texto con la división de los tres actos, que configura el guión cinematográfico, así como con los diálogos y el diseño de los personajes configurado. Es obvio que la estructura teatral era menos compleja de adaptar que una novela, por ello se ha recurrido a obra teatrales. En la actualidad los textos teatrales contienen elementos cinematográficos en sus estructuras, que posibilita una adaptación mucho menos compleja. Ha habido un proceso de contaminación a la inversa, ya que el texto teatral o el novelístico, han incorporado elementos de la sintaxis cinematográfica, como podía ser el flashback, significativo con determinado significado, que pone en boga el discurso fílmico, pero que ahora es fácil encontrar en textos literarios y que el lector reconoce y comprende.

Por ello todavía como hemos visto en los ejemplos analizados resulta fácil versionar esos textos teatrales, ya que cuentan con elementos cinematográficos que le permite un traspaso menos complejo a una adaptación cinematográfica, para configurar finalmente lo que se considera el guión literario.

Referencias Bibliográficas

- BALDELLI, Pío. 1966. **El cine y la obra literaria**. Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica. La Habana (Cuba).
- BELBEL, Sergi. 1991. **Caricias; Elsa Schneider**. El Público. Madrid (España).
- HJEMSLEV, Louis. 1969. **Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje**. Editorial Gredos. Madrid (España).
- LEONARD, Candice; GABRIELE. John P. 1996. **Panorámica del teatro español**. Editorial Fundamentos. Madrid (España).
- MAYORGA, Juan. 2006. **El chico de la última fila**. Ñaque. Ciudad Real (España).
- Shangay Express. Nº 441. P. 20. Entrevista a Almudena Grandes.