

文  
博  
士

EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO Y SU ADAPTACIÓN  
CINEMATOGRAFICA: UNA COMPARACIÓN ANALÍTICA

# 西班牙当代戏剧与 影视改编之分析比较

◎陈宁 著



中国出版集团



世界图书出版公司

广东外语外贸大学校级青年科研资助项目

La presente publicación ha sido patrocinada por la Universidad  
de Estudios Extranjeros de Guangdong

EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO Y SU ADAPTACIÓN  
CINEMATOGRAFICA: UNA COMPARACIÓN ANALÍTICA

# 西班牙当代戏剧与 影视改编之分析比较

◎陈宁 著

中国出版集团  
世界图书出版公司

### 图书在版编目(CIP)数据

西班牙当代戏剧与影视改编之分析比较/陈宁著.  
—广州:世界图书出版广东有限公司,2011.1  
ISBN 978-7-5100-3136-6

I. 西… II. ①陈… III. ①戏剧文学—剧本—改编—研究—西班牙—现代 ②电影改编—研究—西班牙—现代 IV. ①I551.073

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第260236号

## 西班牙当代戏剧与影视改编之分析比较

策划编辑:刘正武

责任编辑:刘国栋

出版发行:世界图书出版广东有限公司

(广州市新港西路大江冲25号 邮编:510300)

电 话:020-84451969 84459539

http://www.gdst.com.cn E-mail:pub@gdst.com.cn

经 销:各地新华书店

印 刷:广州市快美印务有限公司

版 次:2011年3月第1版 2011年3月第1次印刷

开 本:880mm×1230mm 1/32

字 数:200千

印 张:9.5

ISBN 978-7-5100-3136-6/I·0217

定 价:35.00元

---

版权所有 侵权必究

咨询、投稿:020-84460251 gzlzw@126.com

... todas hacen su imitación con número, dicción y armonía, pero de estos instrumentos usan con variedad ...

Aristóteles: *El arte poética*

# ÍNDICE

<b>I INTRODUCCIÓN</b> .....	1
1. Trasvases culturales: razón para la investigación .....	1
2. Corpus de investigación.....	8
<b>II DEL TEATRO AL CINE</b> .....	16
1. Posibilidades de comparación .....	16
2. El teatro y el cine: sus similitudes .....	22
3. El teatro y el cine: sus divergencias.....	28
3.1 El pacto ficcional.....	29
3.2 La interpretación .....	32
3.3 Cromatismo, iluminación y escenografía.....	33
3.4 El diálogo .....	36
3.5 El espacio y el tiempo .....	40
3.6 El modelo de percepción .....	45
3.7 Tipología de las adaptaciones.....	48
<b>III EL TEATRO ADAPTADO. 1975-2003</b> .....	52
1. Sergi Belbel, Benet i Jornet y Ventura Pons .....	52
1.1 El cine de Ventura Pons.....	52
1.2. La nueva dramaturgia de Benet i Jornet y Sergi Belbel.....	56
1.3 <i>Caricias y Morir (un instante antes de morir)</i> de Sergi Belbel	64
1.4 <i>E.R. y Testamento</i> de Benet i Jornet.....	85
2. <i>¡Ay, Carmela!</i> .....	107
2.1 José Sanchis Sinisterra y <i>¡Ay, Carmela!</i> .....	107
2.2 Carlos Saura y <i>¡Ay, Carmela!</i> .....	117
3. <i>Las bicicletas son para el verano</i> .....	124

3.1	Texto teatral	124
3.2	La adaptación cinematográfica de Jaime Chávarri	138
4.	<i>Flor de Otoño</i> y <i>La taberna fantástica</i>	145
4.1	Contexto histórico	145
4.2	<i>Flor de Otoño</i> y su adaptación cinematográfica	147
4.3	<i>La taberna fantástica</i>	165
5.	José Luis Alonso de Santos y sus obras adaptadas	177
5.1	El autor	177
5.2	<i>La estanquera de Vallecas</i>	179
5.3	<i>Bajarse al moro</i>	190
5.4	<i>Salvajes</i>	201
6.	Jordi Sánchez y su comedia de entretenimiento— <i>Krámpack</i>	209
6.1	Texto teatral	211
6.2	Versión cinematográfica	216
7.	<i>Tú estás loco, Briones</i>	220
7.1	Texto teatral	220
7.2	Versión cinematográfica	225
8.	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	227
8.1	Texto teatral	227
8.2	Versión cinematográfica	233
9.	<i>Hay que deshacer la casa</i>	235
9.1	Texto teatral	235
9.2	Versión cinematográfica	243
10.	<i>La mirada del hombre oscuro</i>	246
10.1	Texto teatral— <i>La mirada del hombre oscuro</i>	246
10.2	Versión cinematográfica— <i>Bwana</i>	255

<b>V</b>	<b>EL OTRO TEATRO ADAPTADO. LA COMEDIA CONVENCIONAL Y SU PROLONGACIÓN EN EL CINE</b>	<b>259</b>
1.	La comedia convencional y su continuación	259

2. El teatro de sátira político-comercial durante la transición. ....	261
3. La comedia en el teatro y en el cine .....	265
3.1 Las características de la comedia tradicional de la época .....	265
3.2 Las adaptaciones de la comedia .....	269
<b>VI CONCLUSIONES</b> .....	<b>272</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>280</b>

# I INTRODUCCIÓN

## 1. Trasvases culturales: razón para la investigación

Frecuentemente, encontramos creaciones artísticas que, en otros tiempos u ocasiones, se han representado en formas distintas. Abundan ejemplos de tal manera que se habla de “trasvases culturales” para referirse “*al hecho de que hay creaciones pictóricas, operísticas, filmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos*”<sup>①</sup>. Así, La Biblia ha constituido el pilar de las artes occidentales y, ante todo, las artes plásticas. La Vida y Pasión de Jesucristo ha sido representada incalculables veces a través de la pintura y escultura, formando un catálogo inmenso, que llena desde los museos metropolitanos hasta las capillas de las aldeas más remotas. Con la aparición del cine se ha encontrado un nuevo recurso expresivo—pensemos en las producciones de tema bíblico, cuya proyección televisiva resulta casi imprescindible durante fiestas religiosas como la Semana Santa—. Aparte de este tipo de representaciones de carácter oficial, abundan otros subsidiarios, como las estampillas religiosas y lecturas infantiles ilustradas de la misma índole. Todo lo que se ha engendrado alrededor del texto sagrado nos aporta el historial más ejemplar de trasvases culturales, a través de medios homogéneos y heterogéneos, y su influencia se deja sentir hasta hoy día.

Algo similar ha sucedido con los mitos cuyo embrujo es capaz de borrar las barreras entre tiempo, territorios y géneros. La fascinante historia de Edipo ha sido objeto de distintas interpretaciones. El origen

---

① José Luis Sánchez Noriega: *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000, 23.

de este mito bien puede rastrearse en pasajes de La Odisea, de la que fue tomado luego por Sófocles y reelaborado después por Séneca, Corneille y Voltaire, sin olvidar la versión del dramaturgo Martínez de la Rosa de la época romántica, y las variaciones sobre este mito que han ofrecido figuras contemporáneas como André Gide, Jean Cocteau y Pier Paolo Pasolini, bajo la influencia de la interpretación freudiana. De hecho, muchos escritores y cineastas contemporáneos han tomado mitos clásicos y medievales—Edipo, Antígona, Orfeo, el Rey Arturo—para trasladarlos al mundo moderno, o bien para verlos desde una perspectiva contemporánea.

Hablando de los personajes míticos, no podemos olvidar a Don Juan, el galán que lucha contra el tiempo y que, efectivamente ha logrado una eternidad incuestionable. Hay, en el teatro, versiones como *El burlador de Sevilla de Tirso de Molina*, *Il convitato di pietra* de Pseudo-Cicognini (1640), *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto* de Goldoni (1736), *Don Juan* de Molière y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla; Lord Byron lo elige como héroe de su poema *Don Juan*, y Mozart recrea al personaje en su ópera *Don Giovanni*. Convive el Don Juan gallardo y seductor, héroe del romanticismo que afirma los valores burgueses, con el decadente y otoñal, e incluso objeto de desmitificación y parodia cómica, cuyo punto álgido corresponde a los principios del siglo XX.

Como se ha señalado, este mito, por un lado, “posee rasgos equiparables a los mitos antiguos de tradición oral y de fundamentos etno-religiosos”: el enfrentamiento del hombre con el más allá, la sexualidad desbocada frente a la monogamia institucional; y también unos elementos literarios específicos—reiterados a lo largo de los diferentes textos literarios y musicales—como “la muerte”, “el héroe” y “el papel femenino”. Por otro lado, asiste a un proceso de evolución dependiendo de los distintos contextos históricos<sup>①</sup>.

El mito donjuanesco ha alimentado un catálogo de más de 50

① Luis Miguel Fernández: *Don Juan en el cine español: hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, 49-51.

producciones cinematográficas en el contexto occidental, entre las que destacan *The Private Life of Don Juan* (1934), de Alexander Korda, *The Adventures of Don Juan* (1948), de Vincent Sherman, con Faulkner como guionista, *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez, entre muchas otras.

Existen otras criaturas siniestras y malvadas. ¿Quién no conoce la leyenda de los vampiros, que reúne el romanticismo, el sadismo y el terror? El escritor irlandés Bram Stoker, con su novela *Drácula*, consiguió forjar el máximo exponente de vampirismo.

El texto de Stoker es una reescritura de las historias de vampiros, cuyo origen, según dicen, se podría remontar a los sucesos históricos en las regiones eslavas durante la Edad Media. ¿Cómo se creó la figura del ser maligno y sobrenatural que se alimenta de sangre? El proceso ha debido de ser tan confuso e indiscernible como el de otras muchas leyendas. Pero finalmente se asignó la maldad al personaje histórico Vlad Dracul. Gobernador de Valaquia, Dracul fue apodado de “El empalador” por su extrema crueldad, ya que disfrutaba de torturar y empalar a los enemigos. Estos hechos dieron lugar a una serie de relatos horripilantes, que posteriormente se iban transformando y enriqueciendo para ser más aterradores, de manera que Dracul se convirtió en el vampiro. De estas leyendas negras y otras fuentes literarias como *El Vampiro*, de Polidori, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, *La rama dorada*, de James Frazer, y *La Condesa Sangrienta*, de Valentine Penrose, Bram Stoker tomó material para plasmar la figura del Conde Drácula. Lo cierto es que la historia de Drácula no se ha limitado su existencia en las páginas impresas, sino que ha pasado por todos los medios de expresión artística existentes, desde la novela, los videojuegos y el cómic, hasta la producción cinematográfica más elaborada, bien adaptando la historia de Stoker, o bien sobreviviendo como un personaje mítico del mismo carácter.

La película *Nosferatu, eine symphonie des Garuens* (Nosferatu, el

vampiro, 1922) de F. W. Murnau, primera adaptación de la novela de Stoker, por seguir las premisas de un temprano expresionismo alemán, donde la luz tomó un papel relevante, se convirtió en otro mito, el cinematográfico. Repitió esta técnica la conocida versión de Francis Ford Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1992), que dio nacimiento a otra novela, *Bram Stoker's Dracula seen by Francis Ford Coppola*, de Fred Saberhagen y James V. Hart, guionistas de la película. El Drácula de Coppola, príncipe elegante y devoto de amor, termina casi redimido de sus maldades e incluso evoca cierta simpatía. La ambivalencia de su personalidad con esta dimensión romántica ha enriquecido la figura creada por Stoker, que quizá sea demasiado plana y esquemática para el gusto moderno.

Hay obras literarias que logran su consagración definitiva en un medio artístico distinto de su original. Ejemplo de ello es *El fantasma de la ópera*, novela escrita en 1911 por Gaston Leroux. Aparte de contar con un gran número de adaptaciones cinematográficas (la versión muda de Rupert Julian en 1925, la de Arthur Lubin en 1943, la de Terence Fisher en 1962, entre otras), el musical adaptado por Andrew Lloyd Webber ha llegado a ser el espectáculo de mayor recaudación y permanencia en la escena americana.

Para la divulgación literaria en el público infantil, no hay nada mejor que los dibujos animados y el cómic. Así, no es difícil recordar las series televisivas y películas de dibujos animados que tienen sus raíces, bien en la literatura clásica, bien en los cuentos infantiles. Las adaptaciones de cuentos como *Blancanieves*, *La cenicienta*, y *Alicia en el país de las maravillas*, entre otras muchas, constituyen una parte imprescindible de la educación de los niños. Muchas veces, la difusión de estas historias rebasa los medios habituales y se infiltra en la llamada nueva tecnología. Ejemplos de ello los tenemos en *Harry Potter*, *El señor de los anillos* o *Matrix*. De carácter experimental es adaptar el videojuego al cine (si se puede considerar una adaptación en este caso).

Como podemos observar en los ejemplos anteriores, las raíces



Evidentemente, no todas las vías son igualmente factibles. Es decir, algunos géneros tienen más posibilidades de ser adaptados en otros medios expresivos, sin que se produzcan alteraciones demasiado profundas. Al contrario, para otros resulta difícil este tipo de operación, cuyo ejercicio se limita a experimentos. Podemos observar cuatro niveles de cambios en los trasvases:

1. De la novela y el cuento a la radio, el cuenta-cuentos y otras formas de narración oral. En este proceso la historia apenas sufre cambios. Todos tenemos la experiencia de conocer novelas a través de las series radiofónicas y otros medios orales, en los que prácticamente se hace una fiel “versión sonora” de la historia, a pesar de que el timbre y ritmo de la voz del narrador pueda afectar a la comprensión del oyente, ya que lo hace de acuerdo con su juicio y experiencia previa, no siempre coincidentes con los del oyente. Por otra parte, en ocasiones que no exigen la rigurosidad (por ejemplo, cuando un hombre cuenta a otro la novela que ha leído), el resultado puede ser menos preciso, reduciéndose tan sólo a un simple esquema, pero el narrador siempre dispone de la posibilidad de completar la historia con todos los detalles de la versión original, es decir, trasladar íntegra y fielmente un relato escrito a un relato oral.

2. De la ópera, el musical, el teatro y el cine a la radio. En este proceso el espectáculo pierde su componente visual, convirtiéndose en una mera audición. Por lo tanto, a veces se requieren las explicaciones de un locutor sobre las claves de la historia, como sustituto o complemento de las informaciones que transportan las imágenes y que se han perdido con la desaparición de éstas.

3. De la novela y el cuento al cine, al teatro, o viceversa. Este tipo de operación ha despertado el interés de muchos investigadores, sobre todo, en lo que se refiere a la adaptación de la novela al cine. Para nosotros, el cambio fundamental corresponde a un proceso en el que lo puramente

lingüístico se transforma en imágenes que puedan transmitir el mensaje de aquello. En general, resultan necesarios unos cambios profundos, como la supresión o añadidura con respecto al argumento y personajes, para poder adoptar las técnicas expresivas visuales y la duración habitual del espectáculo, o bien alterar el orden cronológico y trasladar el espacio a otros lugares para conseguir el dramatismo necesario.

4. Procesos poco factibles o no muy frecuentes, como componer música a partir de la pintura, que se practican con intenciones vanguardistas. En general, la adaptación de la literatura al cine se está ejerciendo de una forma habitual y masiva, mientras que los otros tipos de adaptación son mucho más esporádicos y aislados.

La historia del cine quedaría amputada si se suprimieran las adaptaciones. Las razones por las que existe esta práctica consisten en: a) necesidad de historias, b) garantía de éxito comercial, c) acceso al conocimiento histórico (en lo que se refiere al cine histórico), d) recreación de mitos y obras emblemáticas, e) prestigio artístico y cultural (representado por la adaptación de obras consagradas de autores clásicos o contemporáneos), f) labor divulgadora.

Unos datos estadísticos permiten corroborar esta opinión. Entre un 30% y 40% de las películas que se producen cada año en el mundo están basadas en obras literarias. Si a esa cantidad se añaden las que se basan en sucesos reales o en biografías, ese porcentaje se eleva hasta casi el 50% de la producción mundial<sup>①</sup>. Adaptar no es hecho esporádico y casual, pues existen los “adapter” en la industria del cine americana, que se distinguen del resto de los guionistas por encargarse exclusivamente de adaptar relatos literarios<sup>②</sup>. Los analistas de historias de esa industria viven exclusivamente de leer todas las obras que llegan a una compañía productora, para descubrir las que verdaderamente pueden funcionar en

① José Luis Sánchez Noriega: *De la literatura al cine*, op. cit., 50-52.

② Alfonso Méndiz: *prólogo a El arte de la adaptación de Linda Seger*, op. cit., 9.

la pantalla. Los estudios de Hollywood mandan a su personal a asistir a los ensayos previos al estreno teatral, a repasar las novedades editoriales de ficción y a llamar frecuentemente a los agentes literarios en demanda de manuscritos con potencial dramático<sup>①</sup>. Esto revela la importancia de la adaptación. El cine necesita la literatura para enriquecerse, y la otra cara de la moneda es que en una época en la que mucha gente adquiere la información no con la lectura sino con la imagen (cine y televisión), la literatura tampoco puede ignorar el gran poder divulgativo del nuevo arte.

Hemos dejado aparte las adaptaciones del teatro al cine. En general, trasladar una obra teatral a la pantalla grande exige unos tratamientos similares a los utilizados en la adaptación de la narrativa al cine. Sin embargo, un espectáculo teatral siempre permite la posibilidad de filmar una puesta en escena íntegramente (así se solía hacer en las primeras décadas en la historia de cine), sin que sean imprescindibles los recursos habituales en la adaptación filmica de otros géneros literarios. Precisamente esta facilidad de traslación inmediata de los diálogos, las acciones y los espacios puede ocultar las diferencias radicales que poseen ambos lenguajes<sup>②</sup>. Sobre éste y otros problemas de la adaptación del teatro al cine trataremos a lo largo de esta investigación.

## 2. Corpus de investigación

Las razones de elegir el teatro español durante el periodo de 1975-2003 como objeto de estudio son varias. En primer lugar, se trata de una división cronológica ampliamente aceptada en la crítica literaria actual. Este periodo coincide con una etapa en la que, el teatro experimenta una pluralidad de autores y tendencias, y se ha encaminado hacia una heterogeneidad estética. No nos resulta fácil sintetizar el panorama teatral

① Sergio Wolf: *Cine/literatura: ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós, 2001, 33.

② Cf. José Luis Sánchez Noriega: *De la literatura al cine*, op. cit., 60.

en el reducido espacio de la introducción, trabajo poco agradecido y propenso a ser superfluo, porque el tema en sí ya merece investigaciones a fondo. Intentaremos, pues, esbozar unos rasgos más distintivos, para poder así elucidar el asunto.

Como hemos señalado en líneas anteriores, la heterogeneidad constituye una de las características principales de este periodo, comparándolo con la etapa anterior, que Wilfried Kloeck define de “predominio de los teatros privados”:

*rasgos caracterizan la estructura del teatro español en los años del régimen de Franco: su organización económica fundamentalmente privada, su dependencia de una censura estatal rigurosa, así como su concentración geográfica en Madrid y Barcelona. Estas tres características tuvieron efectos inmediatos en el repertorio escénico. La estructura de carácter comercial de los teatros—tanto si se trataba de una empresa de local como de una empresa de compañía—trajo consigo dos consecuencias: por un lado, precios de las entradas relativamente altos, que permitieron cubrir los gastos; por otro, la elección de las piezas en función del esperado éxito de público. Las consecuencias lógicas fueron la eliminación de piezas críticas políticas y socialmente comprometidas, así como el predominio de comedias ligeras y anodinas y piezas burguesas de salón sin grandes pretensiones estéticas<sup>①</sup>.*

Esta opinión, quizás, sería un tanto parcial, ya que dramaturgos como Buero Vallejo o Alfonso Sastre hicieron estrenos de *Historia de una escalera* y *Escuadra hacia la muerte* en 1949 y 1953 respectivamente y, en los años sesenta y setenta Buero Vallejo pudo publicar y estrenar obras

① Wilfried Floeck: «El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica», en Alfonso Toro y Wilfried Floeck (ed.): *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, 1-43; Pese a este tono negativo en el comienzo, Floeck reconoce en el mismo artículo que Buero Vallejo y Sastre, junto con otros autores forman un grupo que asume la función de la crítica social y aporta impulsos decisivos para la renovación del teatro de posguerra. Véase *ibíd.*, 25-27.

de crítica social con cierta normalidad. Al mismo tiempo, los autores de la llamada “generación realista”, aunque no siempre conseguían estrenar obras, sí pudieron desarrollar actividades intensas en el ámbito teatral durante esas dos décadas. Por otra parte, había un incipiente movimiento de vanguardia en búsqueda de renovación escénica<sup>①</sup>. La llegada de la democracia permite, como es natural, una mayor libertad para diversas manifestaciones artísticas. De esta manera, algunos autores han seguido el rumbo del realismo y las tradiciones teatrales autóctonas (como el sainete); por otra parte, las experimentaciones vanguardistas conviven con la normalidad comercial, representada por “comedias escritas con oficio”, ambientadas en el entorno burgués, con personajes de vida acomodada, identificándose de esta manera con el público al que van dirigidas<sup>②</sup>. Con respecto a los primeros, contamos con dramaturgos como Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, entre otros, quienes habían iniciado su carrera en la posguerra, y siguen estrenando obras en la democracia.

Otros autores, que empezaron su trayectoria en el teatro independiente, logran el mayor éxito y reconocimiento durante estos años; representantes de ello son José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra. La revalorización de la estética realista, combinada con el humor y la comicidad, ofrece un acceso al gran público de estas obras. Por tanto, muchas piezas han tenido fuerte repercusión en el público al mismo tiempo que han logrado convencer a los críticos, como sucede con *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra. La innovación de este realismo hace patente la reflexión sobre el propio hecho teatral, la relación entre el actor y el espectador, la historia y la función del teatro, el límite entre la ficción y realidad, etc., reflexión que impregna piezas como

① Óscar Cornago Bernal: *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.

② Véase María José Ragué-Arias: *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, 97.