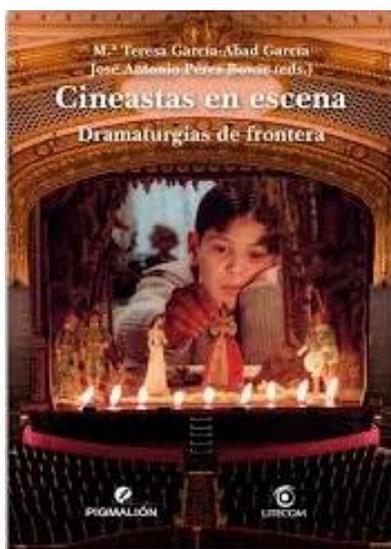


M.<sup>a</sup> Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA y José Antonio PÉREZ BOWIE, eds., *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*. Madrid, Sial Pigmalión, 2019, 420 pp.



Bajo este título se presenta un conjunto de once trabajos cuyo nexo en común es el análisis de algunas incursiones que varios directores de cine han llevado a cabo en los territorios del teatro, en unos casos de forma esporádica y en otros con notable asiduidad. Gracias a la labor de los editores, M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García y José Antonio Pérez Bowie, co-editores, quienes firman, además, una amplia y minuciosa introducción, es posible entender la atracción de esos cineastas hacia el medio escénico de entender sus respectivos procesos compositivo y de poner de manifiesto cómo la experiencia en el cine influye en la escritura, dirección o adaptación de obras teatrales y, a la inversa, en qué medida el paso por el género dramático modifica la concepción y las características de su filmografía precedente.

Abre el libro el artículo dedicado a Pier Paolo Pasolini, escritor, poeta y director de cine italiano, cuya experiencia teatral con la obra *Orgía* es analizada por Annalisa Mirizio en un capítulo titulado “Pasolini en la escena: frente a lo ilimitado de la poesía”. Mirizio ahonda en el universo poético del autor, ya que para el italiano el teatro es una nueva forma de poesía, aunque no se desprende de su quehacer cinematográfico pues “la manera en la que Pasolini mira a la escena es esencialmente cinematográfica” (p. 55). Así, el análisis de la obra teatral *Orgía* se articula en estas dos variantes: del teatro a la poesía y del teatro al cine. A través de un exhaustivo conocimiento de la poética y la obra de Pasolini, Mirizio integra de forma plenamente coherente en su obra su paso por el teatro, demostrando que no se trató de una simple excepción, sino que estuvo plenamente relacionada con el deseo de conectar de forma más directa con el público, algo que el cine, sometido a condicionantes económicos, no siempre podía ofrecer.

El segundo de los capítulos se centra en la obra *Industrial Symphony, N° 1: the Dream of the Brokenhearted* (IS1) que el director norteamericano David Lynch dirigió en 1989. Lynch es un cineasta polifacético que se ha expresado a través de diferentes medios, como la pintura, la fotografía, el cómic, la música, la realización de videoclips, etc. Anxo Abuín González analiza en su artículo “Inmersos en el delirio: elementos transmediales y posdramáticos en *Industrial symphony n° 1, de David Lynch*” la importancia que todos estos medios tuvieron en su obra teatral, “una pieza tan compleja y rica en

significados” (p. 73). Abuín articula su disertación en varios aspectos de la obra teatral, como la transmedialidad y la intermedialidad concluyendo que el trabajo realizado por Lynch puede ser calificado como “experimento intermedial, posdramático y transmedial *avant la lettre*, pues se constituye en una especie de narración expandida que solo se comprende como totalidad, siempre abierta” (p. 74).

Los capítulos siguientes, a excepción del último, se ocupan del trabajo de directores españoles. La profesora Carmen Becerra Suárez centra su análisis en el cineasta Gonzalo Suárez, al que califica como un polifacético artista quien adaptó y dirigió la obra de teatro de Joseph Kesselring *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*) que dio origen a la película de Franz Capra de 1944. Becerra analiza los cambios que Suárez realizó para poder introducir su personal universo, como la actualización de los diálogos al contexto español pero también a un tiempo más actual, la mezcla de géneros, la presencia del cine, etc. logrando así “una versión original y en extremo divertida que podría ser calificada, con palabras de Gonzalo Suárez, como «género degenerado»” (p. 117-118).

M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García estudia en el cuarto capítulo la obra de teatro que escribió el cineasta francés Eric Rohmer y que en España llevó a escena el director madrileño Fernando Trueba. En su capítulo titulado “Enhebrando artes. Fernando Trueba dirige *El trío en mi bemol* de Eric Rohmer: música, pintura, arquitectura, teatro y cine”, analiza la puesta en escena que hace Trueba, en la que se recoge el interés de Rohmer por otros medios artísticos como son la literatura, el teatro, la música, la arquitectura o la pintura. Tanto en el texto de Rohmer como en la adaptación que realiza Trueba se puede observar, según García-Abad, “la apuesta de ambos por un arte que nace de la materia viva del diálogo con otras artes, se atreve a descender a lo más recóndito del alma humana y lo hace pertrechado de una engañosa transparencia que encierra un intrincado sistema de representación” (p. 157).

En el año 2009 Pedro Olea llevó al teatro *El Pisito*, un texto que parte de dos hipotextos: la novela de Rafeal Azcona y la versión cinematográfica de Marco Ferreri, además de la versión teatral firmada por Juanjo Seoane y Bernardo Sánchez. La empresa de Olea no era sencilla, pues venía marcada por referentes muy reconocidos por el público y por la crítica. Sin embargo, tal y como indica Julia Sabina Gutiérrez en el quinto capítulo del libro, “la versión teatral de Pedro Olea, a pesar de la poca atención que los medios conceden al teatro, ha recibido una merecida y amplia acogida, resaltando la importancia del trasvase de los discursos narrativos y fílmicos al lenguaje teatral” (p. 182). Precisamente, el trabajo de Julia Sabina Gutiérrez se centra en analizar “las intermediaciones entre los dos textos (la novela y la película), atendiendo a los aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos, incluyendo entre estos últimos la recepción de que fue objeto la puesta en escena de Pedro Olea” (p. 162), objetivo que cumple con soltura.

Juan Antonio Ríos Carratalá se fija en dos grandes directores de cine como fueron Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, centrandó su estudio en su práctica teatral, totalmente diferente en ambos directores. En su investigación, Ríos Carratalá señala que mientras que la “relación de Juan Antonio Bardem con el teatro es una constante de su trayectoria como cineasta” (p. 188), Berlanga “solo pensó en el teatro cuando las puertas del cine permanecían cerradas” (p. 197) lo que se nota,

según el autor, en el desinterés con que abordó su única incursión en el teatro, producto de un encargo oficial. Del artículo hay que destacar especialmente las declaraciones que recoge de Juan Antonio Bardem acerca de la función de un director teatral que define como “de servidumbre y humildad, de armonizador de un texto, de unos actores, unas luces” (p. 194). Sus reflexiones sobre el teatro y la labor de un director teatral denotan el respeto que sentía por el mundo escénico, quizá heredado por la relación que tuvo y tiene su familia con este medio.

“Julio Diamante entre el escenario y la pantalla: del expresionismo transgresor al realismo posibilista” es el título del capítulo que escribe José Antonio Pérez Bowie, quien analiza los diez montajes teatrales realizados por Diamante prestando especial atención a dos de ellos: *Woyzeck* de Georg Büchner y *El tintero* de Carlos Muñoz; revisa la amplia documentación existente sobre los mismos, entre la que destacan las directrices sobre las que Diamante organizó su puesta en escena. La incursión de este cineasta en el teatro “se caracteriza por su pretensión de romper con la mediocridad imperante en los escenarios españoles, donde la inercia y el objetivo único de satisfacer las expectativas de un público conservador habían impuesto la repetición de unos moldes y unos temas obsoletos y el rechazo de cualquier intento mínimamente innovador o rupturista” (p. 211), tal y como indica en su lúcido análisis Pérez Bowie, quien, además señala las diferencias entre el carácter transgresor de estos trabajos para la escena y su obra cinematográfica, más sometida a los imperativos de la censura.

En el libro se incluyen también dos trabajos sobre mujeres cineastas que han sentido igualmente la fascinación por el medio teatral: Josefina Molina y Pilar Miró, firmados respectivamente por Marga del Hoyo Ventura en el capítulo titulado “El trabajo escénico de Josefina Molina: la voz de la mujer más allá de lo Audiovisual” y por Simone Trecca, en “‘No trocara el oír, por haberme hallado en ella’: Pilar Miró y la ilusión del teatro (clásico)”. Ambas directoras comparten, además de su dilatada y cualificada labor cinematográfica, haberse dedicado al teatro “en diversos momentos de sus respectivas trayectorias, no solo en montajes escénicos sino también en realizaciones televisivas” (p. 35). El capítulo de Del Hoyo Ventura, planteado desde una perspectiva de género, analiza la trayectoria teatral de Molina, aunque “no se trata de un recorrido por todos los trabajos escénicos que asumió, sino de un viaje por aquellos que supusieron algo importante tanto para ella como para la escenificación española” (p. 246). Tanto la muestra como el enfoque utilizado resultan sumamente interesantes, así como la conclusión a la que se llega, pues, frente a la tradicional división de cine/teatro/televisión, Molina “concibe el paso al trabajo escénico como una prolongación lógica y natural del trabajo televisivo y cinematográfico” (p. 270). Por otra parte, para Trecca, la relación de Pilar Miró con el teatro es fruto de su interés por desarrollar una carrera polifacética en la que supo adecuar diferentes planteamientos estéticos según el medio en el que trabajaba, además de por su “continuo afán de renovación que caracteriza sus estrategias de apropiación creativa a la hora de realizar sus trabajos” (p. 275). Trecca analiza los trabajos realizados por Miró en el teatro y concluye que para la directora el cine y el teatro utilizan dos lenguajes perfectamente diferenciados y que “la fascinación que sobre la cineasta debió de ejercer el teatro como espacio adecuado para la imaginación, el ensueño, la

fabulación, el juego y, posiblemente, la evasión, siquiera transitoria, fugaz, de las normas estrictas de la realidad” (p. 293).

La trayectoria teatral de Jaime Chávarri es analizada por Victoria Aranda Arribas y Rafael Bonilla Cerezo en el capítulo “Serpent qui danse: *La Salomé* de Jaime Chávarri”. La dedicación de Chávarri al teatro fue tardía y fruto de “su fascinación por la ópera y el predominio que concede a la puesta en escena en su modo de entender la planificación del espacio filmico” (p. 37). Aunque hizo numerosos montajes teatrales, Aranda y Bonilla centran su estudio en *La Salomé*, realizando un profundo trabajo de investigación sobre la obra del que el director de cine no sale bien parado pues “pese al empeño del cineasta por atenerse a las convenciones y códigos de la escena, este se desvía con frecuencia de la obra originaria llegando a suprimir elementos esenciales para su recta comprensión” (p. 38). Su trabajo es relevante, pues no se dedica solamente a loar lo positivo, que suele ser la norma en los trabajos académicos que analizan una obra o la trayectoria total de un autor, sino que señalan los aspectos negativos permitiendo un análisis más completo.

Cierra el libro el capítulo realizado por David Vázquez Couto titulado “La comedia onírica de la existencia. El sentido teatral en la obra de Ingmar Bergman”. Vázquez Couto analiza la prolija relación del director sueco con el teatro y vertebró su texto en dos bloques, dedicando el primero a la presencia de marcas teatrales en sus películas, y el segundo al estudio concreto de las diferentes adaptaciones que, tanto en el cine como en la escena, realizó de *El sueño* (1901), de August Strindberg. Resulta interesante lo indicado por Vázquez Couto porque, frente a otros autores analizados en este libro que utilizan el cine en el teatro, Bergman hace lo contrario pues en su obra filmica “se manifiesta un sentido teatral de la existencia y describe algunas de las estrategias metaficcionales (...) que le sirven de herramienta para expresar su concepción del mundo” (p. 39). Así, corrobora que su interés por el teatro no es casual ni esporádico y cómo este no es un medio menor frente al cine, sino todo lo contrario.

En definitiva, *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*, un libro coordinado por dos académicos prestigiosos como M<sup>a</sup> Teresa García-Abad García y José Antonio Pérez Bowie, es un modelo de calidad y rigor científico. No dudo por ello en recomendar vivamente la lectura de sus once capítulos y de la introducción que los precede, pues en ofrecen una amplia y sugestiva información sobre una dimensión, escasamente considerada hasta el momento, de las relaciones entre los ámbitos de la producción teatral y la cinematográfica.

María MARCOS RAMOS  
Universidad de Salamanca