

O “histórico” como categoría interastística: cine, teatro e novela

Ángel Luis Hueso Montón

RESUMO Dende a consideración das películas históricas como obras artísticas –carentes tanto da dimensión plasmada en visións literarias coma da que ofrece a investigación histórica–, que responden á súa propia verosimilitude e ás claves dos recursos cinematográficos, Ángel Luis Hueso analiza distintas manifestacións do cine histórico nas que se produciu unha interacción entre a novela, o teatro e o cinema, resultando desta simbiose unha auténtica reinterpretación da historia fundamentada en códigos propios, que incide en personaxes, ambientes e situacións. Establece dúas fases diferentes na visión cinematográfica do histórico: na primeira, que abrangue as dúas primeiras décadas do século XX, fórmanse modelos que han perdurar practicamente ata os anos sesenta; e na segunda, o último tercio do século XX, prodúcense transformacións que conducen a unha nova concepción da cinematografía.

107

ABSTRACT In a study of the historical film as work of art—lacking the tangible, material dimension of both literary-historical narrative and historical narrative proper—in relation to both verisimilitude and the main properties of film, Angel Luis Hueso looks at several examples of historical film in which there was an interaction between novel, theatre and cinema, asserting that there arose out of this symbiotic relationship an actual reinterpretation of history, affecting characters, setting and events. He proposes two distinct stages in the cinematic representation of the past: the first would constitute the first two decades of the 20th century, creating models that would endure until approximately the '60s; the second would cover the final third of the century, creating changes that would lead to a new view of cinematography.

A riqueza de matices con que pode ser contemplada a relación entre o mundo cinematográfico e o literario permite que abordemos o seu estudio dende unha gran diversidade de perspectivas; no meu caso e neste traballo concreto, ímolo facer tomando como eixe fundamental a perspectiva da imaxe animada, ao redor da cal situaremos unha serie de situacións literarias concretas.

Dentro do complexo mundo do cine, as nosas consideracións van xirar sobre un marco máis limitado e preciso que, sen embargo, posúe unha ampla variedade de posibilidades de estudio: o cine histórico ou, dito doutra maneira, a reconstrucción cinematográfica do pasado.

Trátase dun xénero moi deostado a nivel científico, que non conta con moi boa sona entre gran parte do público e, sobre todo, de determinados especialistas, sendo un caso sintomático a repulsa con que conta por gran número de historiadores que exercen un rexeitamento total contra el; mais é verdade que nas últimas décadas estanse a producir algunhas circunstancias singulares (a reflexión cinematográfica dalgúns historiadores¹) que nos fan contemplar esperanzados o futuro deste xénero.

Sen embargo, e fronte ao frecuente desprestixio que acompañou este tipo de películas, sempre pensamos que se trata dun caso cinematográfico digno dun estudio sosegado e desapaixonado, sobre todo tendo en conta un dos aspectos máis interesantes do estudio da imaxe animada, como é a consideración do filme en canto reflexo socio-histórico dunha realidade concreta².

108

Esta vinculación das películas co contorno social no que xorden alcanza un relevo especial cando nos referimos aos xéneros cinematográficos; fronte á tendencia apuntada por algúns historiadores do cine de considerar os xéneros como manifestacións menores ou como coutos pechados, autónomos, con vida propia e individual, defendemos dende hai moito tempo³ a confluencia neles dunha serie de claves sociais e achegas culturais que de ningunha maneira poden infravalorarse.

É evidente que a relación dos diferentes xéneros co contexto social non se produce sempre da mesma maneira, que admite matices moi diferentes e niveis de intensidade maior ou menor, e, sobre todo, que se atopa sometida aos cambios marcados pola propia evolución cronolóxica dos tempos, pero todo iso é un exemplo máis da riqueza de matices con que poden ser analizados e das posibilidades que derivan do seu estudio.

¹ Unha das liñas de reflexión máis interesante é a representada por Robert A. Rosentone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997.

² Entre as diversas obras de Marc Ferro podemos destacar *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel, 1995.

³ A. Luís Hueso, *Historia de los géneros cinematográficos I*, Valladolid: Heraldo, 1976, pp. 24 e ss.

Existe, ademais, outro aspecto que segundo o noso modo de ver adquire unha especial importancia en relación a este xénero: a vinculación (ou repercusión) que pode darse coas propostas historiográficas. A maneira de facer e entender a historia é un factor que sempre tivo especial importancia, pero que adquiriu unha especial significación ao longo do século XX; non é intrascendente a súa relación coas fórmulas ás que recorreu o cine para interpretar o pasado, de forma que neste tipo de filmes poderemos constatar a presenza, maior ou menor, dalgúñas das grandes correntes que configuraron a historia durante o último século. Malia á súa importancia, non nos imos deter de maneira especial neste aspecto do cine histórico, aínda que estará subxacente en toda a análise que realicemos.

Algo similar podemos dicir en relación a outra faceta da recuperación histórica e que tamén tivo a súa repercusión no cine; referímonos á tradición artística, fundamentalmente pictórica, que ao longo dos séculos se converteu nun dos modelos máis interesantes de interpretación do pasado. Ninguén pode negar que neste tipo de pintura se foron configurando unha serie de modelos iconográficos e primáronse unha serie de temas que quedaron consagrados por un uso consuetudinario; no cine atoparémonos cunha clara incidencia destas fórmulas, de modo que a imaxe animada se converterá en moitas ocasións nun dos referentes actuais desta longa tradición⁴.

109

Fronte a todas estas premisas, nesta ocasión imos fixarnos de maneira prioritaria nun dos aspectos ou contribucións que, procedentes do campo da literatura, se incorporaron ao cine histórico: a novela e o teatro. Non os imos estudar dunha maneira illada, senón en canto se integren no mundo da imaxe, en canto participantes das claves cinematográficas e das súas propias debilidades e grandezas.

O punto de partida de todas as nosas reflexións é o considerar que nos atoparemos ante *obras artísticas*. Non debemos esquecer que ao falar de películas históricas estamos facendo mención a manifestacións ficcionais, obras nas que o autor (o cineasta neste caso) actúa con total liberdade creativa para transmitirnos un mundo persoal, unha visión propia do pasado que non ten por qué

⁴ Carlos Reyero, *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid: Cátedra, 1989.

coincidir con aquela outra que foi plasmada en diferentes fórmulas narrativas. Isto conduce a unha radical diferenciación en relación á investigación histórica sobre ese mesmo pasado, posto que ao realizarse a interpretación dende un punto de vista artístico deben de prevalecer os elementos deste tipo sobre calquera outro.

Esta premisa é un elemento de importancia fundamental para poder comprender o valor exacto deste tipo de obras; non deberemos esixirlles aquilo que non nos poden dar (a radicalidade histórica), pero, polo contrario, deberemos valoralas tendo en conta que deben responder á súa propia verosimilitude, ás claves dos seus propios recursos e da súa propia entidade artística.

Ademais a ficción convértese nun punto de unión entre os tres elementos que imos considerar neste traballo: cine, novela e teatro; todos eles posúen claves ficcionais comúns que se revitalizan ao poñerse en contacto, de tal maneira que o resultado final é unha auténtica reinterpretación da historia, unha reconstrución presidida por uns códigos propios que inciden de maneira decisiva sobre os personaxes, os ambientes e as situacións.

110

Á hora de analizar as diferentes manifestacións do cine histórico nas que se produciu unha interacción dos tres elementos que consideramos, xorde a necesidade de establecer unha certa selección; sería inútil intentar nestas poucas páxinas realizar un repaso, aínda que fose superficial, de todos aqueles momentos nos que a reconstrución histórica feita polo cine alcanzou momentos de interese.

Polo contrario, parécenos máis interesante deternos en dúas fases nas que a visión do histórico alcanzou un nivel significativo na imaxe animada; trátase, en primeiro lugar, das dúas primeiras décadas do século XX, momento no que se forxan unha serie de modelos que van perdurar durante moito tempo, practicamente ata os anos sesenta. E, por outra, temos o último tercio do século que acabou, etapa nas que se produciron unha serie de profundas transformacións que están conducindo de maneira paulatina a unha nova concepción da cinematografía.

É curioso resaltar que entre ambas etapas existen unha serie de nexos comúns, derivados en gran parte de determinados modelos literarios dotados dun forte arraigo no mundo cinematográfico, o que conduce á súa gran

perdurabilidade, á vez que se constatan diferencias moi evidentes, entre as que merece especial consideración a homoxeneidade conceptual dos primeiros momentos fronte á forte pluralidade de propostas que se produce na época máis próxima a nós.

As primeiras décadas do cine

Non pode estrañarnos que cando o cine busca, na súa época primitiva, un soporte para as imaxes o atope no ámbito da literatura. E iso faino recorrendo a dous aspectos de especial significación e que teñen unha grande importancia naqueles anos: a novela romántica e determinados aspectos do teatro. Salientouse de maneira continua o feito de que nesta etapa, na que o cine está configurando a súa propia linguaxe, cando se atopa nun proceso de afirmación ante a sociedade que o rodea e nese mesmo momento en que busca un espacio dentro do mundo do espectáculo, atopa na base literaria un soporte de especial interese para a transformación que está afrontando.

A novela romántica convértese nun referente significativo para moitos cineastas do momento que abordan o xénero histórico con certa simplicidade, posto que o seu éxito ao longo de moitas décadas e o indubidábel impacto social que acadou, converten a estas novelas nun interesante referente para este tipo de películas.

III

Non todas as novelas románticas históricas tiveron o mesmo impacto e repercusión sobre o cine; é indubidábel que a personalidade de Alejandro Dumas coas súas grandes obras *O conde de Montecristo* (1841-45) e *Os tres mosqueteiros* (1844), uníuse ao relevo acadado por novelas como *Os derradeiros días de Pompeia* (Bullwer Lytton, 1834), *Fabiola* (Cardanal Wiseman, 1854), *Ben-Hur* (Lewis Wallace, 1880), ou *Quo Vadis?* (H. Sienkiewicz, 1894), sen esquecer a repercusión da obra de Walter Scott que coas súas visións medievais consagrou unha serie de modelos que atoparon un forte arraigo popular.

É moi significativo que nos albores do cine histórico atopamos unha forte presenza de adaptacións destas narracións, aínda que nunca poidamos esquecer o carácter rudimentario destas debido aos condicionantes cos que se movía a imaxe neste momento (limitación temporal, recursos escenográficos, concepción do espacio e do tempo); as versións de Pathé (*Quo Vadis?*) e Robert

William Paul (*Os derradeiros días de Pompeia*, *The Last Days of Pompeii*) no temperán 1901, veranse acompañadas axiña por obras similares de Georges Méliès (*Os tres mosqueteiros*, *Les trois mousquetaires*, 1903) Frank O. Rose e Sidney Olcott (*Ben-Hur*, 1908) ou a compañía italiana Cines (*Os tres mosqueteiros*, *I tre moschettieri*, 1909).

Pero máis importante que as adaptación puntuais que representan estes filmes, é a súa repercusión no conxunto do xénero histórico cinematográfico. Son dúas as contribucións máis interesantes; en primeiro lugar, a consagración dunha perspectiva grandiosa, épica da historia, que vai ter unha grande importancia na evolución do xénero nos anos inmediatamente posteriores, cando o cine italiano leve ata as últimas consecuencias este tipo de cine e culmine a corrente denominada “colosalismo” coa triloxía realizada en 1913 e formada por *Os derradeiros días de Pompeia* (*Gli ultimi giorni di Pompei ovvero la cieca di Palermo*, Mario Caserini), *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni) e *Cabiria* (Giovanni Pastrone).

112

Nesta perspectiva propónse por primeira vez a disputa sobre os criterios de integración do real e do ficticio, controversia que xa estivera presente no século XIX con grandes discusións sobre a validez deste tipo de novelas (lémbrese a defensa de Menéndez Pelayo da validez desta dobre perspectiva para poder entender a auténtica novela histórica) e dende este momento vai acompañar de maneira indisolúbel as manifestacións cinematográficas deste xénero⁵.

A segunda contribución será a codificación dunha serie de personaxes e situacións que fundindo as súas raíces nesta literatura van atopar unha perfecta plasmación nas imaxes animadas; a defensa do catolicismo⁶ que estaba na base de moitas destas novelas, así como determinadas visións do mundo antigo (preferencia polo mundo romano, o circo como eixe da vida pública, as persecucións cristiás) e medieval (a visión cabaleiresca, o contorno de castelos e xustas, as cruzadas como eixe temático) van reiterarse ao longo das décadas dende que os cineastas de comezos de século as configuran nun todo unitario e converten as películas en auténtica escola de divulgación popular deses modelos históricos.

⁵ Carlos García Gual, *La antigüedad novelada: Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Madrid: Anagrama, 1995, p. 14.

⁶ García Gual, *Op. Cit.*, p. 145.

A implicación teatral que consideramos nestes momentos iniciais do cine posúe unha perspectiva máis plural que a novelística, sobre todo tendo en conta que se mostra como máis receptiva a códigos e claves procedentes doutras manifestacións; desta maneira, a vinculación do teatro co cine histórico acadará un relevo singular e unha riqueza de matices moi elevada⁷.

Ninguén pode ignorar que o gran punto de partida para todo este aspecto se produce en 1908 cunha primeira película da compañía “Film d’Art”, *O asasinato do duque de Guisa* (*L’assassinat du Duc de Guise*, Andre Calmettes e Charles Le Bargy). Dentro dos múltiples aspectos desta obra que foron estudiaados, a nós interézanos destacar o feito de que a aproximación á historia se produce, de maneira fundamental, a través dunha importante posta en escena que serve como soporte básico da recreación.

A partir deste momento prodúcese unha chuvia continua en todas as cinematografías nacionais que converte esta corrente nunha das máis importantes do momento. A aparición de diferentes filiais da “Film d’Art” francesa, o xurdimiento doutras competidoras similares no mesmo país e a creación da “Famous Players” de Adolph Zukor, serán os grandes soportes industriais para comprender o relevo que acadan estas películas históricas na década dos anos dez.

Pero o máis interesante, como apuntabamos anteriormente, é a confluencia de aspectos moi distintos que se constatan nestes filmes. Ao evidente carácter modélico que ofrece o “Film d’Art”, que leva a que os seus filmes se convertan en exemplos para moitos cineastas deses anos, únense elementos como a tradición *d’annunziana* italiana, que neste momento adquire unha repercusión social moi singular, ou os avances no estudio do espacio escénico que derivan dalgunhas películas colosalistas da época (serán fundamentais os movementos de cámara cada vez máis libres e dos grandes escenarios nos que deambulan os protagonistas).

Dende unha perspectiva industrial hai que ter en conta a presenza de produtoras cada vez máis fortes, xunto co apoio popular que xorde do culto aos

⁷ Lémbrese a interesante achega representada pola obra de J.L. Fell, *El film y la tradición narrativa*, Buenos Aires: Tres Tiempos, 1977.

actores, o cal dará lugar a unha corrente moi interesante e de gran transcendencia posterior, e que irá cristalizando paralelamente no “divismo” italiano⁸ e no “star system” norteamericano.

Con todos estes elementos podemos afirmar que nos anos da primeira conflagración mundial o cine histórico se converte, mercé ás súas implicacións co mundo da novela romántica e coa forza de todos estes aspectos teatrais, nunha das manifestacións cinematográficas máis interesantes e nun potencial de gran dinamismo de cara ás décadas posteriores.

O último tercio do século XX

Para poder comprender en toda a súa magnitude a transformación que experimenta o cine histórico nestas últimas décadas, é necesario ter en conta os importantes cambios que se producen na historiografía mundial. Sen ánimo de profundar en todas as súas peculiaridades, podemos apuntar que nestes anos se produce a aplicación sistemática dos grandes principios que foran consagrados na época central do século pola escola francesa dos *Annales*; desta maneira pasaremos dun predominio das propostas positivistas a unha multiplicidade de factores (historia social, económica, das mentalidades, da vida cotiá, de determinados grupos humanos, etc.) que responden plenamente ao desexo de ofrecer unha visión do pasado menos monolítica e na que a riqueza interpretativa derive da fusión de perspectivas e da profundación nas súas claves máis que na mera presentación dos acontecementos.

Hai que destacar que esta situación cargada de complexidade atopámola nos tres elementos que estamos estudando aquí e no cine histórico ao que dan froito, de maneira que o resultado máis evidente é que fronte ao monolitismo unitario que se dera en épocas anteriores podemos constatar unha gran disparidade de fórmulas sen que ningunha delas prevaleza de maneira especial sobre as restantes.

O resultado cinematográfico desta situación constátase dende principios dos anos oitenta no xurdimento dunha serie de películas que producen un

⁸ Estudiado magnificamente por Aldo Bernardini, en *Cinema muto italiano. III. Arte, divismo e mercato. 1910-1914*, Bari: editori Laterza, 1982.

impacto importante, sobre todo pola súa relación con determinadas novelas, máis ou menos coetáneas e dunha gran forza nas súas propostas; de maneira singular podemos citar filmes como *La colmena* (1982) na que Mario Camus realiza unha interpretación da obra homónima de Camilo José Cela; *O regreso de Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, 1984), dirixida por Daniel Vigne e inspirada na novela-estudio da historiadora Natalie Zemon Davis e, sobre todo, *O nome da rosa* (*Le nom de la rose*, 1986), adaptación de Jean-Jacques Annaud da importante novela de Umberto Eco.

As películas nomeadas son magníficos exemplos destas transformacións que comentabamos anteriormente e que leva a que nelas adquiran un especial relevo aspectos tan importantes como a revisión do estudio dos personaxes conferíndolles unha profundidade e riqueza que estaba moi lonxe dos estereotipos codificados que se daban en épocas anteriores, a referencia á vida cotiá encontrando nela o soporte para un mellor coñecemento do pasado e a presentación de mentalidades de cada momento histórico vencellados a diferentes criterios filosóficos, relixiosos ou de simple pensamento da época.

Ante a dificultade de sistematizar neste espacio limitado o gran número de películas históricas xurdidas en todo o mundo e que respondan a estas propostas temáticas e á relación con novelas que igualmente propoñen unha interpretación do pasado, escollemos centrarnos no cine español e francés como significativos desta transformación.

No noso país podemos citar un número importante de obras que responden á forte tradición da adaptación literaria; non debemos esquecer que a finais dos setenta prodúcese a convocatoria dos chamados “mil trescentos millóns”, concurso proposto por TVE para financiar a realización de películas e series televisivas que se inspirasen en obras importantes da nosa literatura⁹; será un dos exemplos máis significativos desta corrente e que incidirá nalgúns casos no campo histórico que estudiamos aquí.

Podemos resaltar algunhas obras espaxadas ao longo destes anos, facendo a advertencia de que nos atopamos ante filmes de moi distinta entidade, con

⁹ Casimiro Torreiro, *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*, en VV.AA., *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 374-377.

resultados moi dispares (en determinadas ocasións os froitos quedan moi lonxe do que sería de agardar) e que, dalgunha maneira, responde ás diferentes sensibilidades dos cineastas que os impulsan. En plena transición política (1979) atopámonos coa versión de Antonio Drove realizada da novela de Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta*, aproximación ao crispado mundo de finais da primeira guerra mundial na sociedade industrial catalana; por outro lado e vencellada ao citado concurso de Televisión Española, en 1982 aparecerá a obra de Francesc Betriu *La plaza del diamante* sobre a obra na que Mercé Redoreda nos falaba da vida cotiá na Barcelona dos anos trinta e corenta, tendo como eixe a guerra civil.

Nos anos posteriores e respondendo ao que foi denominado como “cine de calidade” do período socialista, encontraremos dúas obras tan significativas e diferentes como *Bearn o la sala de muñecas* (Jaime Chávarri, 1983) sobre a narración de Lorenzo Villalonga sobre a sociedade mallorquina do XIX, e *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985) que leva ás imaxes as reflexións de Jesús Fernández Santos sobre o Século de Ouro e de actitudes relixiosas e sociais do momento cheas de complexidade.

116

A comezos dos noventa, pola contra, atopamos outros filmes que amosan unha nova perspectiva sobre a incorporación das bases literarias na interpretación cinematográfica da historia. *El rey pasmado* (1991) na que Imanol Uribe levaba á pantalla a interesante novela de Gonzalo Torrente Ballester *Crónica del rey pasmado* viña sendo un interesante mostrario de gran número de matices que podía levarse adiante sobre un pasado tan apaixonante como o do reinado de Felipe IV¹⁰. Ao ano seguinte (1992) aparece a adaptación da Pedro Olea da novela de Arturo Pérez Reverte *El maestro de esgrima* na que se propón unha aproximación, quizais demasiado fría, ao complexo mundo das conxecturas da España do XIX.

A situación no caso francés vén determinada pola singularidade que posúen algúns filmes (que abordan etapas moi diferentes da historia) e que partindo do seu desexo de converterse en exemplos importantes da transformación do cine histórico dos últimos anos, sen embargo vense sometidos a unhas

¹⁰ Véxanse os distintos artigos de Ramón Freixas, Joan María Minguet e Javier Hernández en José Castro de Paz e Julio Pérez Perucha (coords.) *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: 5º Festival Internacional de Cine Independiente, 2000, pp. 79-99.

coordenadas industriais moi fortes que levan á procura do grande espectáculo como finalidade prioritaria.

Podemos partir dunha das aproximacións máis interesantes que se fixeron ao século XVII, neste caso o tema da música como fío argumental; en *Todas as mañás do mundo* (*Tous les matins du monde*, 1991), Alain Corneau utiliza a novela de Pascal Quignard para ofrecernos unha reflexión sobre as situacións sociais e culturais daquel momento, a través da personalidade do Señor de Saint-Colombe, gran compositor e impulsor da viola de gamba.

Alejandro Dumas volve a ser fonte de inspiración para Patrice Chéreau ao achegarse ás guerras de relixión do século XVI; *A raíña Margot* (*La reine Margot*, 1993) recolle moi ben as contradicción en que incorre este cine en determinadas ocasións, posto que á riqueza na recuperación dos ambientes e a profundación nas claves do momento histórico, únese un forte esteticismo e o sometemento ás premisas dun sistema de estrelas actual. Outro clásico literario como Emile Zola, moi diferente nos seus puntos de partida, cando é adaptado por Claude Berri en *Xerminal* (1993) conduce a uns resultados cinematográficos nos que a grandiosidade da superproducción domina sobre calquera outro aspecto, se ben testemuña o desexo deste tipo de cine de revisar dende unha dinámica máis actual as propostas aplicadas en épocas anteriores.

117

Por último, e cunhas coordenadas históricas e cinematográficas similares, podemos citar o caso de *O búscar no tellado* (*Le bussard sur le toit*, 1995), no que Jean-Paul Rappeneau adapta a novela de Jean Guiono sobre a sociedade do XIX que camiña cara á unificación italiana, ofrecendo un exemplo das contradicións nas que se move este cine que obriga a unha crítica interna moi considerábel.

Se nos centramos agora nas implicacións teatrais das últimas décadas no contexto do cine histórico, o primeiro que constatamos é o desfase que se produce con canto expresamos en relación coa novela. É indubidábel que na segunda metade do século XX todos os países foron testemuñas dunha forte corrente de teatro histórico, na que participaron autores de gran relevo, abordáronse diversidade de etapas do pasado e recorrendo a multitude de perspectivas, poñendo de relevo deste xeito a gran ductilidade da escena contemporánea¹¹.

¹¹ José Ramón Castillo e Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid: Visor, 1999.

Pero, por contraste e de forma un tanto sorprendente, a incorporación ao mundo da imaxe animada foi máis lenta e puntual que no campo novelístico, aínda que non pode pasarse por alto que determinadas obras produciron un impacto de público e crítica que de ningunha maneira pode ignorarse.

Unha das claves que alcanzou maior relevo a nivel de público e crítica foi o proceso de reinterpretación dos clásicos abordado por determinados cineastas, seguindo un proceso similar ao que se producira noutros campos literarios como é o caso da literatura fantástica ou de terror. Non podemos atopar claves xerais aplicábeis a todos os casos, pero a singularidade dalgúns deles fai que se estudiasen con especial detemento, tanto polo que supuxeron no momento actual coma polas repercusións que poden ter de cara ao futuro.

A recuperación de Shakespeare abordada por Kenneth Brannagh mereceu unha atención moi especial nos últimos anos e foi comparada coa doutros cineastas que foron grandes estudiosos do autor isabelino como Laurence Olivier ou Orson Welles. Non se trata só de que en determinadas ocasións predomine a busca da grandiosidade, tinxida de egolatría, que envolve algunhas das súas versións como é o caso de *Enrique V* (*Henri V*, 1989) ou *Hamlet* (1996), senón que en obras que poderíamos considerar máis intimistas, como *Moito ruído e poucas noces* (*Much ado about nothing*, 1993) e *No máis cru do cru inverno* (*In the Bleak Midwinter*, 1995) o director-actor consegue aproximarnos con gran forza e interese ás claves que subxacen nas pezas de Shakespeare¹², sen renunciar por iso á incorporación dunha serie de achegas radicalmente persoais.

Tamén revestiu unha grande importancia a adaptación cinematográfica que se fixo de determinados clásicos teatrais que tanto no cine francés coma no español supuxeron un fito singular nos anos noventa. Cando Jean-Paul Rappeneau decidiu levar ás pantallas (unha vez máis despois de múltiples adaptacións) a coñecida obra de Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*, non só tentou facer unha das versións máis coidadas que nunca se abordara, senón transmitir na película a forza e os sentimentos dunha obra con case cen anos

¹² Se sempre foron moi numerosas as obras sobre a visión cinematográfica de Shakespeare, nos últimos anos multiplicáronse. Algúns exemplos son: Philippe Pillard, *Shakespeare au cinéma*, París: Nathan, 2000 ou Fernando Gil-Delgado, *Introducción a Shakespeare a través del cine*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001.

de vida sen renunciar á forza dos versos que lle servían de sustento. A utilización dos versos alexandrinos na película, estreada en 1990, representaba un reto singular e unha novidade estética que ía moito máis alá do exotismo para se converter nun claro testemuño das posibilidades de integración entre o teatro e o cine.

Nesta mesma liña moveuse cinco anos despois Pilar Miró cando realizou a adaptación cinematográfica de Lope de Vega *El perro del hortelano* (1995); nesta ocasión a directora soubo verter nas imaxes moitas das reflexións sobre a posta en escena, de maneira que a súa película poida entenderse con moita exactitude se temos en conta os seus achegamentos aos clásicos españois do Século de Ouro¹³; hai que destacar que xunto ao respecto ao verso orixinal cóntase no filme cunha posta en escena verdadeiramente sorprendente (sobre todo polo seu ritmo) e unha riqueza no estudio dos personaxes que vai máis alá do que poderíamos considerar como unha mera transposición.

A obra de Pilar Miró dános pé para mencionar algunhas outras películas históricas españolas nas que o punto de partida teatral tivo unha importancia singular; de maneira repetida menciónanse tres filmes das dúas últimas décadas, distintos entre si pero que nos permiten contemplar perspectivas diferentes neste aspecto de interrelación que estamos considerando. Trátase de *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984 sobre a obra homónima de Fernando Fernán-Gómez); *Esquilache* (1988), na que Josefina Molina levaba ás pantallas a obra de Buero Vallejo *Un soñador para un pueblo*, e *!Ay, Carmela!*, adaptación de Carlos Saura (1990) da coñecida obra de José Sanchís Sinisterra.

Aínda que o primeiro e último filmes se acheguen á guerra civil española, é interesante destacar que ambos preséntanse como aproximacións a momentos distintos do pasado do noso país e, sobre todo, fano con claves diferentes aínda mantendo unha perspectiva de clasicismo narrativo moi evidente. No seu conxunto podemos apuntar un desexo de profundar no papel das persoas na construción da historia, indo máis alá do que poida ser a participación dos que consideramos como protagonistas desta; é interesante constatar esta aspiración a conceder a persoas sinxelas, como poden ser os protagonistas das obras de Chávarri e de Saura, unha forza e sentido que supera a súa simplicidade para

¹³ Pilar Nieva de la Paz, *Pilar Miró ante el teatro clásico*, "Anales de la Literatura Española Contemporánea", vol. 26. 1, 2001, pp. 255-276.

convertelas nunha reflexión sobre actitudes de grupos máis amplos ou visións concretas de situacións que a nós se nos fan difíciles de asumir¹⁴.

O caso de *Esquilache* é un pouco diferente, non só pola distinta etapa histórica que aborda, senón pola proposta que se confire á película e que deriva da obra teatral orixinal. A oposición que sempre xurdiu no noso país fronte ás actitudes condicionadas pola razón (neste caso as reformas ilustradas), así como o carácter intimista que contrasta cunha concepción grandiosa da historia, son os dous elementos fundamentais dunha obra moito máis interesante do que apuntou gran parte da crítica do momento¹⁵.

Cine, teatro, novela. Tres elementos narrativos que ao longo do século XX desenvolveron non só a súa propia evolución senón tamén unha interrelación moi fonda e que deben servírnos sempre como punto de reflexión sobre as posibilidades que poden darse nas formas expresivas do mundo contemporáneo.

Ángel Luis Hueso Montón

Universidade de Santiago de Compostela

¹⁴ Foi moi numerosa a bibliografía que se xerou ao redor destes filmes, sobre todo o de Carlos Saura e como mostra pódese citar a recente obra francesa, VV.AA., *Voir e lire de Carlos Saura (II) ¡Ay, Carmela!*, "Hispanística XX", 2000.

¹⁵ Josefina Molina, *Sentado en un rincón*, Valladolid: 45 Semana Internacional de Cine, 2000.