

## Do escenario á pantalla: modelos de adaptación e outras circunstancias

Juan A. Ríos Carratalá

**RESUMO** Calquera cineasta que afronta a tarefa dunha adaptación dun texto teatral pode ter en conta adaptacións modélicas, pero convén que esqueza os modelos de adaptación. As primeiras son exemplos dunha boa resolución do problema que sempre presenta unha adaptación, pero é posíbel que se converten en modelos para outras acaben anulando a necesaria reflexión específica que o cineasta debe formularse á hora de realizar esa tarefa. Calquera obra teatral cun mínimo de interese, e se non o ten non debe ser adaptada, require unha lectura das súas posibilidades cinematográficas. En calquera caso, só se debe respectar un principio: o da coherencia. A obra teatral debe inspirar unha nova obra que non ha de ser necesariamente fiel ao orixinal, pero si coherente co mesmo. Este obxectivo é compatíbel con moi diversas maneiras de afrontar as adaptacións e, sobre todo, permite superar non poucos prexuízos e lugares comúns acerca dun proceso tan debatido como alleo a unha codificación de validez universal.

**ABSTRACT** Any film-maker who wishes to take on the task of making a film version of a play may of course take into account classical productions; but standard productions are best forgotten. The former are examples of a good solution to a difficult problem, but they always run the risk of themselves becoming 'models' which end up saving the producer from that thought-process which is essential to a good film. Any play of any worth—and of course the worthless play should not be made into a film!—needs a careful analysis of its cinematographic potential. And the first thing to take into account is coherence. A play should clearly inspire a new work, which need not necessarily be exactly the same as the original: but it must have this internal coherence. Many different methods of adaptation can comply with this essential requirement, which, most importantly, may overcome a multitude of prejudices and commonplaces which surround a subject which is so often debated, but which is impossible to classify from a single perspective.

As relacións entre o cine e a literatura están sendo obxecto dun crecente interese por parte dos investigadores e, como consecuencia, multiplícanse os

seminarios e congresos que os abordan dende diferentes perspectivas. Neste contexto non debe estrañarnos que algúns temas sexan recorrentes e que o debatido nunha mesa redonda nos sirva para presentar unha comunicación onde os puntos de partida son similares. O cineasta Ventura Pons e o dramaturgo José Luis Alonso de Santos participaron nun recente seminario celebrado en Madrid e organizado polo Dr. José Romera Castillo (UNED). O autor de *Bajarse al moro* deu conta das súas relacións co cine dende o desencanto de quen foi adaptado en varias ocasións sen resultados positivos, polo menos no sentido da coherencia coas obras orixinais (Ríos Carratalá, 2000: 211-225). O seu escepticismo e tolerancia levárono a unha actitude comprensiva cara a un cine que parece ser incapaz de respectar os trazos máis significativos das súas obras. Non se queixou de nada nin de ninguén, pero a raíz da súa experiencia e nun contexto no que o necesario didactismo obrigaba a un certo maniqueísmo estableceu unha relación de contraposición entre o cine e o teatro articulada ao redor dun decálogo. Ventura Pons rebateulle inmediatamente e manifestoulle que ese mesmo decálogo podía ser interpretado ao revés, pondo como exemplos as súas propias películas baseadas en obras teatrais de Sergi Bebel e Josep M<sup>a</sup> Benet i Jornet.

212

Ambos, na miña opinión, tiñan razón. Despois de ver as adaptacións realizadas por Fernando Colomo (*Bajarse al moro*, 1988) e Eloy de la Iglesia (*La estanquera de Vallecas*, 1987) a partir de textos de José Luis Alonso de Santos –nestes momentos estase rematando *Salvajes*, baseada na homónima obra– é posíbel pensar en dous mundos distintos e ata incompatíbeis en determinados aspectos. Pero despois de ver as catro realizadas polo citado cineasta catalán é tamén posíbel pensar nunha compenetración enriquecedora dende a perspectiva tanto teatral coma cinematográfica. Como se adoita dicir, cada un conta a historia segundo lle vai, pero debe evitarse calquera xeralización. Nun tema como o das relacións entre o cine e a literatura é preferíbel falar de casos concretos e deixar para mellor ocasión as conclusións xerais.

Ventura Pons na citada sesión explicou os distintos procedementos utilizados nas súas adaptacións cinematográficas e ata esbozou diferentes modelos. Nunca falou dun único modelo, senón das necesidades específicas que tiñan as obras a partir das cales realizou un traballo en colaboración cos propios autores. Esta actitude de respecto e análise, de evitar calquera apriorismo, permitiulle adaptar obras tan distintas como *E.R.* de Josep M<sup>a</sup> Benet i Jornet e *Caricies* de Sergi Bebel, por exemplo. As pautas seguidas en ambos casos son

diferentes e constitúen o froito dun diálogo do cineasta cos dramaturgos, dunha reflexión a partir do específico e concreto da obra obxecto da adaptación. É obvio que, á marxe dos resultados, eu comparto esta forma de traballo tan afastada da recordada por José Luis Alonso de Santos, auténtico convidado de pedra nuns procesos onde os responsábeis das adaptacións parecían ter todas as respostas moi claras. Pero esa actitude de colaboración, respecto, diálogo e afastamento de calquera apriorismo sobre o específico teatral e o específico cinematográfico só é posíbel cando se dan determinadas circunstancias, a miúdo de índole estrictamente persoal ou relacionadas cos mecanismos de produción. Os resultados poden ser considerados como modelos de adaptación capaces de ser caracterizados e analizados polos especialistas, pero na súa base encontramos unhas circunstancias frecuentemente olvidadas, ás veces e de forma paradóxica pola súa propia obviedade.

Ventura Pons na súa breve intervención deu algunhas das claves que nos remiten a esas circunstancias. O seu caso é o dun cineasta cunha prolongada traxectoria no campo teatral que segue mantendo esa relación cos escenarios e os seus protagonistas. Unha relación de colaboración que propicia a búsqueda de solucións creativas para cada obra, para cada proposta de adaptación, término de dubidosa pertinencia cando se fala de traballos destas características. Supoño que se José Luis Alonso de Santos contara cun cineasta con estas formulacións tería unha experiencia moi distinta, pero nin Fernando Colomo nin Eloy de la Iglesia, á parte de que as súas filmografías se contraponen radicalmente á do catalán, comparten un interese polo teatral. Ventura Pons é capaz de explicar razoadamente o porqué do seu traballo a partir dunhas obras que as remata considerando como súas, coas que mantén unha relación de identificación. Polo contrario, prefiro non indagar demasiado nas motivacións que impulsaron os traballos de Fernando Colomo e Eloy de la Iglesia. Ambos son directores respectábeis que contan con varias películas interesantes na súa filmografía, pero que acudirían aos textos de José Luis Alonso de Santos con non pouco do oportunismo que a miúdo os caracterizou e no marco dunha liña de produción radicalmente distinta á peculiar seguida por Ventura Pons, con resultados tan estimábeis como pouco xeralizados gracias a unha eficaz captación de apoios financeiros. En definitiva, cando falamos de modelos de adaptación convén non esquecer unha obviedade: son o resultado dunhas circunstancias onde o compoñente persoal dos seus artífices incide de maneira decisiva.

Sería pola miña parte un erro disertar sobre modelos de adaptación, materia que corresponde aos que dende a teoría da literatura ou o comparatismo estudian estas cuestións. Os que somos historiadores tanto do teatro coma do cine temos o noso modelo ideal, resultado da análise de experiencias concretas que documentamos. Tamén podemos falar –con similar prudencia– de modelos negativos, froito doutras moitas experiencias non menos concretas que tivemos que afrontar como investigadores. Pero o noso obxectivo non é debater sobre o ideal ou o negativo, senón intentar coñecer as circunstancias que propiciaron as adaptacións cinematográficas de obras teatrais. Unhas circunstancias que abranguen campos moi distintos, que van dende a formación e a traxectoria dos responsábeis do traballo (guionistas, directores...) ata os obxectivos das produtoras pasando pola análise das tendencias que se dan na cinematografía do momento. E non nos esquezamos nunca de que estas circunstancias a miúdo son rocambolescas nun mundo como o do cine español onde todo é posíbel, ata o punto que o historiador debe relativizar o seu metódico racionalismo e admitir o capricho e o azar como factores decisivos.

214

No meu libro *La ciudad provinciana (Literatura y cine en torno a Calle Mayor)* analizo unha película que, entre outras cousas, constitúe un exemplo positivo de cómo adaptar un texto teatral, neste caso *La señorita de Trevélez* (1916) de Carlos Arniches. Non creo que Juan A. Bardem seguira un modelo de adaptación, ao menos nun sentido estricto que entraría en contradicción co concepto de autoría deste director. Tampouco o fixo en *A las cinco de la tarde* (1960), a pesar de contar no guión coa presenza do seu camarada Alfonso Sastre, autor da obra na que se basea libremente a película. O seu recoñecido acerto máis ben sería a consecuencia dunha serie de circunstancias propicias para o traballo de adaptación entendido como unha recreación. Dado que os asistentes a este seminario van ver *Calle Mayor*, recordaremos algunhas desas circunstancias. Non todas teñen a mesma incidencia no resultado final, algunhas son decisivas e outras limítanse a crear un clima favorábel, pero o importante é comprender que o acerto do director e guionista non foi casual nin froito exclusivo dun período de inspiración.

Juan A. Bardem é un cineasta que sempre mantivo unha relación moi estreita co mundo do teatro. Os seus pais, Rafael Bardem e Matilde Muñoz Sampedro, foron destacados actores a través dos cales coñecería parte do reflectido en *Cómicos* (1954), excelente radiografía dun colectivo profesional na España do franquismo (Ríos Carratalá, 2000a: 11-124). Juan A. Bardem tamén

afrontou en varias ocasións as tarefas de director teatral, un dos seus maiores fitos profesionais foi a posta en escena de *La casa de Bernarda Alba*, e contou coa colaboración dun autor tan significativo como Alfonso Sastre para algúns dos seus guións escritos entre finais dos cincuenta e principios dos sesenta. Estes datos da súa traxectoria xa nos indican unha proximidade ao teatral –confirmada por el mesmo en varias entrevistas– compatíbel cun sentido crítico que sempre caracterizou a un Juan A. Bardem decidido partidario dun concepto de autoría cinematográfica que radica no director.

Proximidade e sentido crítico tamén van estar presentes en *Calle Mayor* en tanto que adaptación ou recreación de *La señorita de Trevélez*. A primeira circunstancia é a que xustifica a elección da traxedia grotesca de Carlos Arniches entre outros materiais literarios para a elaboración da citada película. Unha proximidade baseada na recreación do provinciano como símbolo dunha actitude e unha realidade que van moito máis alá do caso particular presentado. E no rexeneracionismo, verdadeiro motor das películas del Juan A. Bardem dos anos cincuenta que o levou a unha confluencia con outros autores que en diferentes épocas compartiran esa actitude rexeneracionista, aínda que dende diferentes perspectivas ideolóxicas. O Carlos Arniches de *La señorita de Trevélez* é un deles. Hai grandes diferencias entre o conservadurismo monárquico do sainetesco alacantino e o marxismo do cineasta, pero ambos comparten un rexeneracionismo que, aplicado sobre a realidade provinciana, ten unhas bases que se remontan á novelística de Leopoldo Alas e Benito Pérez Galdós. Toda esa tradición é asumida por un Juan A. Bardem que sabe compatibilizala coas súas formulacións ideolóxicas e políticas, o cal o levará a unha reconsideración dalgúns personaxes e situacións concretas. Nada ten que ver a grotesca Florita de Carlos Arniches coa Isabel de *Calle Mayor* da cal interpretou o seu drama con tanto acerto Betsy Blair, hai significativas diferencias entre o paternal Don Marcelino e o comprometido Federico, o enxeño dos membros do Guasa Club é substituído por un retrato máis duro e ata violento destes *vitelloni* na película..., pero todas estas transformacións que reflicten as formulacións do director son froito do seu sentido crítico, dunha ideoloxía que se percibe en cada fotograma, sen romper esa base común que permite a utilización da obra de Carlos Arniches.

A película preséntase nos títulos de crédito como unha adaptación libre, é dicir, unha verdadeira adaptación. Juan A. Bardem nunca pretende seguir ao pé da letra un texto arnichesco que non comparte na súa totalidade. O seu

guión é absolutamente orixinal e o seu obxectivo é a reelaboración duns materiais que proceden de *La señorita de Trevélez*, pero tamén de obras dispareas como *Doña Rosita la soltera* (1935) de Federico García Lorca e algúns poemas de Agustín de Foxá. Todo iso eficazmente enmarcado nunha tradición literaria que vai dende os citados novelistas decimonónicos ata a narrativa coetánea dun Juan A. Bardem que tamén soubo estar na mesma liña que cineastas como o Federico Fellini de *I Vitelloni*. Esta é a verdadeira clave do éxito dunha adaptación que non se presenta a partir do texto concreto, senón da esencia do seu significado dentro dunha tradición literaria que por diversos motivos conecta co presente creativo do por entón mozo cineasta e outros creadores. É obvio que non chegaba esta circunstancia, que era preciso elaborar un guión a partir dela, pero tal elaboración partía dunha base sólida.

*Calle Mayor* é a antítese dunha adaptación feita por encargo. Un guionista ou un director poden realizar traballos excelentes a partir dun encargo, pero o risco é que se reduzan ao que poderíamos denominar unha sinxela transformación técnica, que só afronten os problemas de linguaxe que presenta o paso dun texto á pantalla. Ventura Pons na citada mesa redonda explicou que a primeira tarefa para adaptar unha obra era a lectura de todas as do mesmo autor. Tan xustificada actitude dista moito de estar estendida entre os adaptadores cinematográficos por problemas de tempo, desinterese... ou, simplemente, por unha falta de rigor profesional. O resultado é a probábel perda dalgúns das claves que xustifican a obra adaptada e, o que é máis importante, que o guión teña máis de tradución que de reelaboración creativa. No meu libro *El teatro en el cine español* estudiei numerosas adaptacións e comprobei ata qué punto a tarefa sinalada por Ventura Pons era obviada por moitos guionistas e directores, interesados tal vez pola obra concreta obxecto do seu traballo pero incapaces de estudar a traxectoria na que se sitúa dita obra e, por suposto, completamente alleos ás análises que sobre ela se publicaran no ámbito académico. A miña experiencia neste sentido é desalentadora e non circunscrita ao cinematográfico, pois algo similar acontece con bastantes directores teatrais. A miña inxenuidade non chega ata o límite de pensar que traballos de investigación como os que realizamos permitan resolver determinados problemas aos creadores. Pero tampouco os molestarían para afrontalos. Ao menos terían a oportunidade de afondar nalgúns aspectos, de coñecer mellor as claves interpretativas dunha obra. Moitos confían máis no seu instinto ou intuición disfrazados de inspiración, pero esa confianza a miúdo é en realidade froito dunha comodidade ou autosuficiencia que lles leva a ignorar o realizado por

seres tan estraños para eles como somos nós. Hai excepcións, pero realmente son poucas.

Juan A. Bardem non puido acudir a una bibliografía crítica inexistente por entón, pero sempre demostrou ser un excelente lector, calidade en vías de desaparición entre a maioría dos cineastas máis mozos. Non se explica doutra maneira a súa capacidade en *Calle Mayor* para quintaesenciar o provinciano, ese pano de fondo que determina todo o sucedido na película. Non creo que sexa o froito dun momento de inspiración ou dunha intuición xenial, senón dunha base cultural e literaria tan sólida coma relacionada co tema proposto na película. Un tema no que na súa formulación hai unha implicación persoal, pero que se ampara nunha tradición asumida cun sentido crítico capaz de facela compatíbel con tendencias cinematográficas e literarias coetáneas.

Por outra parte, Juan A. Bardem sufriu numerosas vicisitudes durante a realización de *Calle Mayor*, ata tal punto que foi detido e durante un período a rodaxe quedou interrompida. O propio director reflectiu estas circunstancias nun guión inédito que desexariamos ver nas pantallas ou, ao menos, editado. Pero estes problemas, aos que deberíamos engadir a presión da censura para descontextualizar xeográfica e historicamente a película, acabarían reafirmándose nunha creación tan vinculada coas súas formulacións ideolóxicas e cinematográficas. Máis decisivo sería o apoio encontrado nun produtor que soubo aproveitar intelixentemente a baza que representaba un Juan A. Bardem sempre tan lonxe de pretender ocultar a súa postura. A Cesáreo González interesáballe contar cun director de prestixio e unha película capaz de competir en certames internacionais. Este obxectivo, oportuno máis que oportunista, era compatíbel cunha vontade de non interferir no desenvolvemento argumental da película e obrigábao a dar un sólido apoio na produción, algo tan demandado polo Juan A. Bardem das conversacións salmantinas como presente nas súas películas rodadas durante a década dos cincuenta e que quedaron como as mellores da súa irregular traxectoria.

En definitiva, no caso de *Calle Mayor* encontramos unha serie de circunstancias favorábeis pouco frecuentes na maioría das adaptacións cinematográficas de textos literarios. No meu libro *El teatro en el cine español* estudiei algunhas, pero da lectura dos textos autobiográficos dos actores (Ríos Carratalá, 2001) e de numerosos testemuños para a monografía que estou escribindo sobre o traballo como guionistas dos dramaturgos durante o franquismo

puiden deducir algunhas circunstancias negativas que incidiron nas citadas adaptacións. Imos citar algunhas para que, antes de formular un posíbel modelo teórico, as teñamos en conta.

¿Por que se elixe un texto literario ou teatral para ser adaptado? As respostas son múltiples, pero o negativo é que a miúdo se sitúan á marxe dunha lóxica que nos faga pensar nunha demanda por parte do público ou na virtualidade cinematográfica do orixinal. O instinto dalgúns produtores ou cineastas para captar esa hipotética demanda adoita ser substituído pola idea de que o que funcionou, dende o punto de vista comercial, na novela ou nos escenarios funcionará na pantalla. Este erróneo pensamento provocou numerosos fracasos derivados do descoñecemento das verdadeiras causas do éxito orixinal e da súa non sempre posíbel translación ao medio cinematográfico. Acostúmase confiar nun título que xa “soa” gracias aos imprescindíbeis medios de comunicación e nas expectativas dos hipotéticos espectadores que coñecen a obra na súa versión orixinal. Hai casos nos que este mecanismo tan simple funciona dende o punto de vista comercial, pero é necesario que contemos cun texto e un autor verdadeiramente populares. Estas circunstancias xa non se dan no noso empobrecido teatro, tan necesitado de nomes capaces de arrastrar a numerosos espectadores. No campo da novela, é posíbel que autores como Arturo Pérez Reverte ou Antonio Gala, por exemplo, xustifiquen de por si unha adaptación. Pero en calquera caso xustifícase dende o punto de vista do produtor e con non pouco risco, posto que a decisión de adaptar as obras non vai acompañada dunha análise da súa viabilidade cinematográfica. Unha reflexión que non debe circunscribirse ao económico. Non se trata só de coñecer os custos, senón de reflexionar acerca do sentido da obra nun novo formato. Carecemos de mecanismos que nos poidan dar unha resposta fiábel neste sentido, pero o mínimo que se debería facer é buscar argumentos que xustifiquen a adaptación. Por desgracia, os únicos “argumentos” adoitan ser o oportunismo para aproveitar a estela dun éxito, a necesidade de recorrer a unha lexislación que favorece as adaptacións, a búsqueda de títulos para alcanzar a cota de pantalla do cine nacional, a garantía de cara á censura de contar con nomes de autores ben considerados..., razóns que nos levan sempre a un ámbito histórico en onde o elemento creativo ou reflexivo queda nun plano marxinal. É posíbel que desas motivacións se deriven algunhas características comúns capaces de facernos pensar en modelos de adaptación. Así sucedeu, por exemplo, na década dos oitenta cando se favoreceron as adaptacións de obras clásicas da nosa literatura gracias á política impulsada por Pilar Miró. Pero en calquera caso sería un

modelo destinado a satisfacer unhas demandas en absoluto relacionadas cos creadores e os espectadores, verdadeiros convidados de pedra cando o cine se converte nun acto administrativo ou nunha estratexema empresarial.

Se a decisión de adaptar acostuma estar motivada por razóns alleas ao texto orixinal, non debe estrañarnos que a adaptación responda a unha serie de apriorismos transmitidos polos que se consideran do “oficio”. En moi poucas ocasións encontramos unha reflexión específica sobre o texto orixinal e as súas posibilidades cinematográficas. Productores, directores e guionistas acostuman ver nel un material a transformar, disposto para ser manipulado coa finalidade de eliminar os hipotéticos lastres. O seu traballo non se enfoca tanto en subliñar o potencialmente atractivo nun novo formato coma en eliminar o que eles consideran como una rémora, aínda que sexa o que dá sentido e personalidade ao texto orixinal. Así, por exemplo, de *Luces de bohemia* elimínase o esperpéntico na adaptación realizada por Miguel Ángel Díez, ou en *Bajarse al moro* Fernando Colomo non dubida á hora de prescindir duns elementos contextualizadores esenciais para captar os ambientes reflectidos na obra de José Luis Alonso de Santos. Eliminados estes elementos, ¿que queda? A ilustración en imaxes dun monótono paseo por Madrid ou unha vulgar historia de encontros e desencontros protagonizada por mozos. Para chegar a tan empobrecedores resultados os procedementos utilizados adoitan ser convencionais e previsíbeis. Así acontece coa suposta necesidade de “airear” as obras, de buscar calquera excusa para rodar en exteriores o que no orixinal sempre se desenvolve nos límites do escenario. Non importa que directores como Ettore Scola e Louis Malle, por exemplo, demostraran a viabilidade da unidade de lugar no cine. Os nosos cineastas desconfían da capacidade dos espectadores para “soportar” unha película na que non haxa exteriores e lánzanse a buscalos. O resultado ás veces é positivo na medida que esas localizacións potencian aspectos esenciais da obra teatral. Así sucede en *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura e en *Las bicicletas son para el verano*, de Jaime Chavarrí, a pesar do comprensíbel enfado de Fernando Fernán-Gómez (Ríos Carratalá, 2000A: 157-182). Pero por regra xeral, neste e noutros aspectos similares, actúase cun mecanicismo que acaba eliminando todos os trazos específicos do texto orixinal para alumar unha adaptación convencional; artesanalmente ben feita, pero desprovista daquilo que podería ter xustificado o paso da pantalla ao cine.

Cando nos encontremos cun caso destes, non convén pensar demasiado nun hipotético modelo de adaptación. Todo modelo implica un mínimo de

vontade creativa, rifada coas solucións fáciles e previsíbeis que acostumamos encontrar nestas películas. Se baixarse ao moro é ir a Marrocos para traficar con droga, rodar algunhas escenas no porto de Alxeciras ou nun pobiño marroquí incluíndo a un moriño simpático e un moro gracioso que coñece o himno de San Fermín e a aliñación do Real Madrid non forma parte dun “modelo”. É un vulgar recurso para o chiste fácil, á marxe do sentido esencial da obra de José Luis Alonso de Santos, tan repleta dunha comicidade desaproveitada na versión cinematográfica. Óptase por rodar o obvio na medida que se supón “cinematográfico” e desbótanse elementos esenciais do texto orixinal, do que a súa translación á pantalla sería moito máis complexa, pero xustificaría a adaptación. O recurso ao convencional, ao que –cun dogmatismo sorprendente– se considera cinematográfico, pode estar ás veces xustificado, ter certo sentido, pero non creo que forme parte dun modelo de adaptación, senón de utilización sen demasiado respecto do texto orixinal.

220

Un problema bastante frecuente no cine español é a carencia de tempo suficiente para que os actores ensaien coordinadamente os seus papeis. Esta circunstancia afecta a calquera tipo de películas, pero adóitase percibir con máis nitidez nas adaptacións de textos teatrais, sobre todo cando o orixinal precisa un especial coidado en todo o relacionado coa técnica actoral. Montar un clásico do Século de Ouro ou unha obra de Valle-Inclán, por exemplo, supón un traballo previo de ensaios ata encontrar os rexistros adecuados, polo xeral tan afastados dos empregados polos profesionais noutras interpretacións. Non se pode pasar dunha comedia de enredo a un esperpento, por exemplo, sen un proceso destas características baixo a dirección dun director de escena. Esta obviedade foi esquecida en bastantes adaptacións cinematográficas nas que os actores participaron limitándose a traballar nas sesións acordadas mediante contrato. Un exemplo deste absurdo procedemento, froito dunha produción só preocupada por contar con determinados nomes con capacidade para atraer público, atopámolo na adaptación de *Luces de bobemia* dirixida por Miguel Ángel Díez. Pola mesma desfilan destacados actores que parecen non ter recibido unha soa indicación por parte do director, que actúan cunha autonomía sorprendente. A profesionalidade de cada un permite solventar bastantes problemas, pero carécese dun ton uniforme, dunha formulación común elaborada mediante ensaios conxuntos, para dar conta da complexidade que sempre supón interpretar un texto de Valle-Inclán. O resultado é que interpretan un guión do adaptador e a partir de aí a adaptación perde gran parte do seu sentido.

Outro exemplo témolo en *La Celestina* de Gerardo Vera, tan criticábel por múltiples aspectos e mostra de non poucos caprichos realizados á custa do texto orixinal. A aposta por uns actores de indudábel gancho comercial, con todo o que isto significa nun cine onde os intérpretes impoñen os seus intereses profesionais con demasiada facilidade, supuxo un importante problema dende a perspectiva da adaptación dun texto tan complexo. É obvio que o interese do director e o produtor desta película se centra noutros aspectos. Recordar a escenografía ou a banda musical, por exemplo, provoca calafríos a aqueles que pretenden ver unha recreación cinematográfica do texto de Fernando de Rojas. Pero tamén os sentimos cando observamos a uns actores que recorren ao máis fácil para, se supón, facer críbel o texto adaptado por Rafael Azcona con frialdade de encargo ben pagado. A Melibea de Penélope Cruz, por exemplo, cae no ridículo porque ninguén dirixiu a unha moza diva que, convén recordalo, xamais pisou un escenario teatral. Dá a impresión de que só se preocuparon do deseño do seu vestiario –unha auténtica obsesión ao longo da película– e de realzar a súa beleza. Todo o demais quedou esquecido nunha adaptación que reflicte a impunidad con que se utilizan a miúdo os nosos clásicos, a pesar de certos nomes reflectidos nos títulos de créditos como supostos garantes. O contrario sucedeu en *El perro del hortelano* de Pilar Miró, unha película que demostra ata qué punto o rigor e o éxito popular poden ir xuntos. Moito e xustificadamente se alabou esta adaptación, froito da longa traxectoria dunha directora familiarizada cuns clásicos que coñecía á perfección. Pero unha das claves do éxito reside nun complexo traballo actoral, un verdadeiro desafío, solventado positivamente gracias a longas sesións de ensaios individuais e colectivos, como se se tratara dunha posta en escena da Compañía Nacional de Teatro Clásico. Os intérpretes aceptaron o reto –decisión coherente coa traxectoria dalgúns deles– e o resultado é tan cinematográfico coma axustado a unha obra orixinal convenientemente reelaborada por Rafael Pérez Sierra e a propia directora. O resultado salta á vista, pero no transfondo quedan longas sesións de traballo pouco habituais nun cine feito ás présas e á marxe do ritmo imposto por cada obra.

En definitiva, son moitas as circunstancias que poden influír negativamente na realización dunha adaptación cinematográfica dun texto teatral. O denominador común adoita ser a carencia dun interese creativo por dito texto e a súa supeditación aos intereses, case sempre pedestres, dos que protagonizan un traballo onde a improvisación e as présas a miúdo son a causa de non poucos erros. Esta realidade obríganos a adentrarnos nunhas circunstancias que

condicionan un proceso creativo que, no caso do cine, tanto acostuma distar da vontade dos seus protagonistas. Obríganos, pois, a desprendernos dunha suposta “pureza” como estudiosos e a enlamarnos nunha historia tantas veces caótica, sorprendente e arbitraria. Pero na mesma é onde se crean os modelos, esas construcións teóricas das que a súa validez debe ir acompañada dunha base historicista tan complexa coma a do noso cine.

*Juan A. Ríos Carratalá*  
Universidade de Alacant

### **Bibliografía citada**

Arniches, Carlos, *La señorita de Trevélez. Los caciques*, ed. Juan A. Ríos Carratalá, Madrid: Castalia, 1996.

Ríos Carratalá, Juan A, *El teatro en el cine español*, Alicante: Universidade de Alicante, 2000a.

222

——— *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000b.

——— *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, Alicante: Universidad de Alicante, 2001.