

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.^a Teresa y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.). 2019. *Cineastas en escena. Dramaturgia de frontera*. Madrid: Sial Pigmalión, 420 pp., ISBN: 978-84-17825-54-6.

Debido a su posterior aparición, el séptimo arte ha sido considerado habitualmente en deuda con el teatro; sin embargo, ha de reconocerse que la deuda es mutua, ya que el cine se ha nutrido también con frecuencia del arte escénico. Es más, se ha ratificado la existencia de un diálogo permanente entre las técnicas, las formas y los temas de ambos. Esa relación ha atraído el interés de la Literatura Comparada, dedicada desde hace tiempo al estudio del espacio de confluencia entre las artes («Literatura y cine» o «Teatro y cine»). Si bien hay ya una abundante bibliografía en estos campos, todavía queda un amplio territorio por explorar. En tal sentido, este libro abre fecundos caminos para responder a una pregunta que hasta ahora no se ha planteado con demasiada frecuencia, a saber: ¿qué sucede cuando un genio en uno de ambos terrenos visita el otro?

María Teresa García-Abad García y José Antonio Pérez Bowie en *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera* reúnen una serie de expertos con el fin de dar respuesta a la susodicha cuestión centrándose en el tránsito del cine al teatro, es decir, en la práctica teatral por parte de directores cinematográficos. El resultado son los once trabajos recogidos en este volumen, los cuales se interesan por doce directores de cine que se han aproximado a las tablas, ya sea de manera puntual o con cierta

asiduidad a lo largo de su carrera: Pier Paolo Pasolini, David Lynch, Gonzalo Suárez, Fernando Trueba, Pedro Olea, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, Julio Diamante, Josefina Molina, Pilar Miró, Jaime Chávarri e Ingmar Bergman, todos directores de renombre internacional.

Partiendo de metodologías y de objetivos diversos, los autores coinciden en buscar respuesta a unas cuestiones comunes: 1) la motivación que llevó a los cineastas a interesarse por el hecho teatral (fascinación, en algunos casos), 2) el momento de sus carreras cinematográficas en las que se acercan al teatro, 3) el número de montajes realizados, 4) el mayor o menor respeto a las convenciones teatrales, 5) su ideario o sus principios estéticos (la manera de entender el cine y el teatro, el arte), 6) la recepción de público y crítica.

La nómina de directores comienza con el italiano Pasolini. Annalisa Mirizio estudia *Orgía*, una de las obras de teatro escritas por el poeta y cineasta, pero la única que dirigió. La autora explica cómo Pasolini aplica en su puesta en escena presupuestos teóricos desarrollados en su *Manifiesto per un nuovo teatro* y trata de retomar el contacto con el público, del que se había distanciado por las exigencias de la industria cinematográfica. Se centra luego en algunos de los factores que motivaron que el resultado de este trabajo escénico no fuese el esperado, debido sobre todo al enorme peso de la palabra en detrimento de la acción, lo que se traduce en la presencia de extensos monólogos.

De Italia nos trasladamos a Estados Unidos de la mano de Anxo Abuín, quien ofrece un análisis del musical de David Lynch *Industrial Symphony N.º 1: the Dream of the Brokenhearted (IS1)*. Lynch se acerca al teatro en un momento crucial en su carrera, entre los rodajes de *Wild at Heart* y *Twin Peaks*, para, como Pasolini, recuperar a unos espectadores alejados de los teatros. Abuín, además de analizar el espectáculo, en el que cobran vital importancia la imagen y la música, establece relaciones de intertextualidad con sus series emblemáticas, demostrando la creación en las tablas de un espacio postapocalíptico similar al de sus películas, así como la introducción en su cine de elementos teatrales.

La primera cala en el panorama nacional la lleva a cabo Carmen Becerra, quien profundiza en la trayectoria de Gonzalo Suárez, al que, como él mismo lamentaba, reprocharon ser teatral en el cine y ser cinematográfico en el teatro. Para Carmen Becerra, su incursión en el teatro certificaría la existencia de una poética particular que se manifiesta también en su cine y su narrativa. Analiza la adaptación que Suárez dirigió de la comedia de Joseph Kesselring *Arsénico, por favor*, que había sido llevada a la pantalla por Franz Capra. El resultado es, en palabras del propio autor, un «género degenerado», que reúne técnicas y elementos de distintas modalidades artísticas.

M.^a Teresa García-Abad aborda la comedia *El trío en mi bemol*, que reúne a dos hombres de cine: Éric Rohmer (es su única obra de teatro)

y Fernando Trueba (su primera dirección teatral). El trabajo resalta las coincidencias en los idearios de los dos artistas, como el deseo de particularizar lo universal, la importancia y el poder sanador de la música y el simbolismo de los objetos. El conocimiento que Trueba tiene de la cinematografía de Rohmer y de su obra teórica le permiten asimilar a la perfección los códigos literarios y visuales del texto original en una sobria puesta en escena que la autora califica de modélica.

Con el análisis de *El pisito* de Pedro Olea, Julia Sabina Gutiérrez muestra las diversas transformaciones sufridas por el texto de partida, que nació como novela de mano del guionista Rafael Azcona y luego fue trasladado a la pantalla por Marco Ferreri. En su análisis de la puesta en escena de Pedro Olea, la autora atiende a los planos semántico (el tema del problema de la vivienda y el tratamiento de la familia como institución), sintáctico (el uso del tiempo, el cambio de espacios, el engarce de las escenas, la recurrencia a la voz en *off*) y pragmático (la recepción del espectáculo por parte del público y de la crítica).

Juan A. Ríos Carratalá dedica su trabajo a dos directores que compartieron una relación de amistad y profesional, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, y se centra en los paralelismos entre ambos, pero especialmente en su manera contrapuesta de trabajar, reflejo de su personalidad. De la labor escénica de Bardem se tiene especialmente en cuenta su exitoso montaje de *La casa*

de *Bernarda Alba*, en el que destaca el respeto al texto de Lorca, a quien el director pretendió homenajear. Del directo valenciano analiza su única incursión en el teatro (el sainete *Tres forasters de Madrid*, de Eduard Escalante) destacando especialmente su tendencia a la improvisación, presente en toda su obra cinematográfica, pero que resultaba poco apta en un espectáculo teatral.

En su artículo centrado en Julio Diamante, Pérez Bowie señala que este cineasta constituye una excepción en el catálogo de directores estudiados en este volumen, ya que compaginó desde sus comienzos la dirección teatral y la cinematográfica. Esta circunstancia, no obstante, no favoreció una continuidad entre sus trabajos en ambos medios por condicionantes externos. Mientras la libertad de que gozaba en el terreno teatral le permitió propuestas rupturistas, en línea con el experimentalismo vigente en los escenarios europeos, en su obra cinematográfica hubo de optar por el «realismo posibilista» al que hubieron de someterse los directores del llamado «nuevo cine español» para tener acceso a la financiación estatal.

Marga del Hoyo Ventura muestra su admiración por Josefina Molina, la primera mujer que finaliza los estudios de cinematografía, y de quien resalta, aparte de su esfuerzo por abrirse paso en un ámbito tradicionalmente ocupado por los hombres, su capacidad para simultanear su trabajo en medios que comparten la función de contar historias como son el cine, el teatro y la televisión. Entre

los varios montajes teatrales que analiza de la cineasta cordobesa destaca el de *Cinco horas con Mario*, todo un reto formal, en el que, además, proponía una lectura en clave feminista muy distinta de la del texto de Delibes, mostrando a la protagonista como una víctima de la educación y los prejuicios de la época.

La otra mujer que encontramos en *Cineastas en escena* es Pilar Miró, a quien debe mucho el teatro clásico en nuestro país por las múltiples y variadas adaptaciones del mismo que llevó a cabo. Simone Trecca explica que en el teatro Miró buscaba potenciar por encima de todo el verso, lo que consigue mediante sobrios decorados, los cuales permiten destacar a los actores en su totalidad (atuendo, gestos y palabras). Esta concepción implica una confianza en la imaginación de los espectadores.

Victoria Aranda Arribas y Rafael Bonilla Cerezo estudian la versión que Jaime Chávarri llevó a las tablas de la *Salomé* de Oscar Wilde, un texto que ha transitado por diversos medios como el cine, la ópera o el ballet. Los autores analizan minuciosamente este montaje sopesando las decisiones, unas acertadas y otras no tanto, que marcaron el trabajo de Chávarri, criticando especialmente la de restar sensualidad a la protagonista y la utilización de una escenografía que llevaba a la confusión. El texto se completa con un amplio repertorio de fotografías que comparan esta puesta en escena con otras precedentes, y de imágenes que han ilustrado las diversas ediciones del texto de Wilde.

El cineasta con el que se cierra el volumen es el sueco Ingmar Bergman, el que, sin duda, ha desarrollado una actividad teatral más amplia y continuada. A uno de sus largometrajes, *Fanny y Alexander*, pertenece el fotograma escogido para la portada de este libro, en el que el niño protagonista manipula un teatro de juguete. David Vázquez Couto revisa la profunda dimensión teatral que poseen sus películas (a las que consideraba «obras de teatro disfrazadas»), las cuales están en consonancia con su concepción del mundo como escenario. Una parte importante del trabajo está dedicada a la puesta en escena de *La comedia onírica* de Strindberg, que Bergman llevó a cabo en cuatro ocasiones proponiendo soluciones diversas a los problemas que planteaba el texto del dramaturgo.

Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera, nos acerca, pues, a una serie de directores cinematográficos

que, en algún momento de su carrera, pusieron su genio al servicio del espectáculo teatral. Las relaciones interartísticas que en estos trabajos se plantean no se limitan al cine y al teatro, sino que abarcan también la literatura, la música y las artes plásticas. Y van más allá de la documentación o descripción de tales experiencias de trasvase, ya que se propone una valoración crítica de cómo los distintos talentos lograron adaptarse a un ámbito, que, si bien guardaba grandes similitudes con su disciplina de origen, suponía un cambio radical en la forma de trabajar. Al margen de que el resultado de los artistas fuese más o menos satisfactorio, se trata, sin duda, de un fenómeno de gran interés, como sucede con toda práctica de frontera, que nos ayuda siempre a entender mejor los territorios que en ella confluyen.

Soledad CUBA LÓPEZ
Universidad de Vigo