

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

**Estudio comparativo de la primera
aparición del personaje de Cyrano de
Bergerac en la obra teatral de Edmond
Rostand y la adaptación fílmica del
director Jean-Paul Rappeneau de 1990**

Autora: Virginia Hernández González

Tutora: Ainhoa Begoña Sáenz de Zaitegui Tejero

Salamanca. Curso 2020-2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

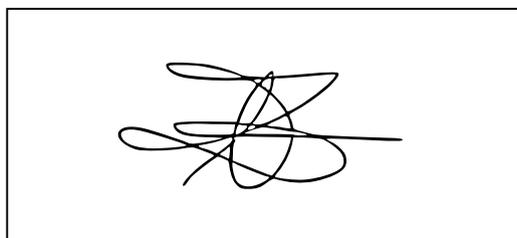
Trabajo de Fin de Grado

**Estudio comparativo de la primera
aparición del personaje de Cyrano de
Bergerac en la obra teatral de Edmond
Rostand y la adaptación fílmica del
director Jean-Paul Rappeneau de 1990**

Autora: Virginia Hernández González

Tutora: Ainhoa Begoña Sáenz de Zaitegui Tejero

VºBº



Salamanca. Curso 2020-2021

Agradecimientos:

A ti, mi Cyrano guardián, por estar y aguantar las noches de realización de este trabajo conmigo. No hay oscuridad sin luz.

A mi familia, por ser como es. No puedo pedir más, ni sentirme más querida y agradecida.

A La Coruña y sus costas.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	pág. 1
2. Contexto social de la época.....	pág. 2
3. El autor: Edmond Rostand.....	pág. 3
4. La obra teatral de <i>Cyrano de Bergerac</i>	pág. 4
4.1. Breve resumen.....	pág. 6
4.2. Personajes principales y secundarios.....	pág. 6
4.3. Primera aparición del protagonista.....	pág. 8
5. La adaptación filmica de <i>Cyrano de Bergerac</i> del director Jean-Paul Rappeneau (1990).....	pág. 10
5.1. Primera aparición del protagonista.....	pág. 12
6. Estudio comparativo entre la obra teatral y la adaptación cinematográfica: similitudes y diferencias.....	pág. 15
7. Conclusión.....	pág. 18
8. Referencias bibliográficas.....	pág. 21

*Filósofo, físico, poeta, espadachín, músico,
inventor, fácil de palabra y amante, pero no por
su bien. ¡Aquí yace, Hércules-Sabinio Cyrano de
Bergerac, que fue todo y no fue nada!*

Edmond Rostand (1967, p. 206)

1. Introducción

En este presente trabajo se tratará y analizará la primera aparición del personaje de ficción, basado en la figura histórica, de Cyrano de Bergerac según las fuentes de información narratológicas implicadas. Para ello, se hará un breve estudio comparativo entre la obra teatral *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand y la película dirigida por Jean-Paul Rappeneau estrenada en 1990 y titulada con el mismo nombre, ambas en su traducción y adaptación españolas.

Cyrano de Bergerac fue la obra teatral cumbre del escritor francés Edmond Rostand y es, al mismo tiempo, una de las obras de teatro mejor consideradas dentro de la dramaturgia francesa. “Es una obra romántica y sentimental, a medio camino entre el retrato histórico y el melodrama, en la que se recogió la tradición iniciada por Víctor Hugo” (Chaves, 2005, p. 76), y cuyo éxito fue debido a varios elementos, pero en especial al carácter indómito, elocuente y byroniano de su protagonista. Con la intención de poder tener una perspectiva general más detallada y entender mejor el porqué del éxito de su puesta en escena, comenzaré explicando el contexto social de la época, seguidamente presentaré a su autor, escritor de brillante ingenio y don para la puesta en escena y creador de una de las obras más aclamadas de finales del siglo XIX.

A continuación, expondré la obra teatral de *Cyrano de Bergerac* introduciendo un breve resumen de la misma y un estudio de los distintos personajes principales y secundarios más relevantes de la pieza. De este modo, se le facilitará al lector un marco para entender el desarrollo de la obra y las distintas funciones de las figuras. Por último, terminaré este apartado mediante la presentación de la primera aparición del protagonista.

Igualmente, desde otro punto de vista, proseguiré con la adaptación fílmica de la obra teatral *Cyrano de Bergerac* del director Jean-Paul Rappeneau y la escena de la primera aparición de este personaje.

Posteriormente, realizaré el estudio comparativo, entre ambas producciones, de las escenas de la aparición del personaje de Cyrano de Bergerac a través de sus similitudes y diferencias. Esta parte estará orientada hacia los aspectos más destacados donde se desarrollará y comparará su variabilidad, estilo, recursos y utilidad.

Finalmente, en la conclusión de este trabajo, se expondrán las ideas del estudio comparativo realizado y las argumentaciones de los cambios realizados debidos a los aspectos espaciales y audiovisuales de estos dos medios artísticos, dando prioridad a las similitudes y diferencias entre ambas escenas y momentos.

2. Contexto social de la época

Durante el siglo XIX, Francia presenta una dualidad territorial muy marcada. Encontramos la convivencia y permanencia de diversos movimientos, estilos y corrientes filosóficas, de pensamiento, literarias y sociales que impulsarán en este país una época de grandes artistas y pensadores pero que, a su vez, será una nación con una gran inestabilidad política, económica y social debida a las continuas revoluciones, ocupaciones, guerras y cambios en el poder (Veloso, 2006).

Las bases hacia el actual estado moderno se comenzaron a asentar a lo largo de este siglo por lo que el país galo se verá envuelto, como gran parte de Europa, en un gran cambio que afectará de forma radical a la forma de vida llevada hasta el momento. Se pasó del Antiguo Régimen a un sistema político democrático, a una sociedad de progreso, de la educación y la ciencia y al avance en la industrialización. En otras palabras, al periodo de la Restauración.

Este siglo de revoluciones permitió que se dieran estos grandes cambios en la nueva mentalidad del hombre (de actitud más positiva en el progreso científico y en sí mismo) para lograr un importante avance en la historia de la humanidad.

A finales de siglo, Francia se verá envuelta en la insurrección de la Comuna y terminará liberándose de la ocupación prusiana bajo las órdenes del republicano Thiers, instaurándose así la 3ª República (1870). Como indica Lissorgues (2008), en este periodo de relativa estabilidad gubernamental, la literatura francesa estará marcada por el abstracismo, realismo, naturalismo e impresionismo.

El teatro se convierte en el medio lúdico por excelencia para todas las clases sociales, por lo que es un excelente medio de reformulación y renovación del género para todos aquellos autores que no siguen una corriente específica y se atreven a innovar (como es el caso de Edmond Rostand). En un momento social donde el siglo XIX estaba próximo a su fin, este autor proporciona una bocanada de aire fresco a la dramaturgia del momento con su renovada y original visión de la obra teatral.

El estreno de *Cyrano de Bergerac* en 1897 fue un absoluto triunfo y siguió cosechando éxitos allá donde se representaba pues se necesitaba, en ese momento más que nunca, un espacio donde poder soñar, disfrutar y ver personalizarse los valores positivos esenciales del

hombre. La gallardía de Cyrano, su heroísmo y su valentía complacieron y representaron al pueblo francés en un momento en que Francia, aún no recuperada de la derrota de 1870, aspiraba a la venganza con nuevas ideas políticas que comenzaban a darse forma como el boulangismo (Sternhell,1999). La obra de Rostand no era solo artificios verbales, sino que a este ágil elemento se sumó también su aparición en unas determinadas circunstancias sociales, configurando un nuevo horizonte de expectativas en el público. Existe un contexto cultural en pleno cambio y junto él una variación en el gusto del público dentro del teatro. Se transita de un teatro naturalista con un fuerte pesimismo reflexivo y estático, como era el caso del drama psicológico escandinavo, hacia un teatro más sentimental, brillante, irónico y caballeresco (Lemaitre, 1899). En definitiva, *Cyrano de Bergerac* representó en sí mismo los valores actuales de la época haciendo que toda la sociedad francesa se viera representada en este tipo de teatro.

3. El autor: Edmond Rostand

Edmond Rostand (1868 - 1918) fue un poeta y dramaturgo marsellés cultivado en los saberes humanísticos cuyas piezas teatrales fueron aplaudidas en todos los escenarios. Su éxito de crítica y público se debió a su excepcional facilidad para la versificación que infería a sus obras un ritmo y musicalidad prácticamente hipnótico.

Sus estudios en el *Collège Stanislas* de París le permitieron formarse y fomentar su vocación artística, la cual, le concedió una libertad de creación de personajes románticos donde los lugares y épocas pasadas situarían sus argumentos teatrales. Su talento creativo fue puesto al servicio de

un vitalismo optimista y renovador que, por un lado, venía a oponerse abiertamente a los excesos decadentes del simbolismo, y, por otra parte, rescataba con singular audacia y maestría los mejores logros estilísticos de algunos poetas románticos como Musset, animando con ello una nueva estética neo-romántica que pronto habría de dejar bien consolidada con sus piezas teatrales en verso (Fernández de Cano, s. f.).

A pesar de que alcanzó su primer éxito con la obra escrita en verso *Les Romanesques* en 1894, su obra más aclamada fue *Cyrano de Bergerac*, estrenada en 1897. Gracias a esta obra es considerado uno de los grandes dramaturgos franceses de todos los tiempos.

Para la realización de *Cyrano de Bergerac*, Rostand trabajó meticulosamente haciendo una perfecta combinación entre reelaboración e inspiración de los grandes clásicos y sus fuentes con una utilización de creatividad desbordante. Asimismo, su conocimiento tanto de los siglos XVI y XVII franceses con sus autores y obras como su entendimiento de las obras más

renombradas y actuales le permitieron vincular el pasado y el presente en su obra teatral. Ejemplo de ello es la aparición del personaje de D'Artagnan de la novela *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas (1844), felicitando a Cyrano cuando este gana el duelo al final de la escena IV del primer acto (Rostand, 1897, p. 40-41). Por lo tanto, se puede apreciar cómo Edmond Rostand supo reunir en una obra romántica y barroca todas estas disparidades en un todo organizado.

En 1910 fue elegido miembro de la *Académie Française* debido a su uso excepcional de los recursos lingüísticos y escénicos y, al igual que su personaje, Cyrano de Bergerac se convirtió en leyenda. Desafortunadamente, Edmond Rostand muere por la pandemia de la “gripe española” el 2 de diciembre de 1918 en París.

4. La obra teatral de *Cyrano de Bergerac*

La tragicomedia en verso de *Cyrano de Bergerac* consta de cinco actos; los cuatro primeros tienen lugar en el año 1640 y el quinto en 1655, quince años después. Estrenada en París el 28 de diciembre de 1897 en el *Théâtre de la Porte Saint-Martin* y ambientada en la Francia del siglo XVII (Cañamares, 2013), esta obra hace que su autor sea nombrado Caballero de la Legión de Honor el 1 de enero del año siguiente.

Su protagonista, que da nombre a la propia obra, comparte algunas de sus características con el escritor y librepensador francés del siglo XVII Savinien de Cyrano de Bergerac, pues Rostand utiliza parte de la excéntrica vida y personalidad de este autor real para basar y enriquecer la de su protagonista. Este escritor poseía una gran habilidad con la prosa barroca y fue uno de los precursores de la moderna literatura de ciencia ficción con sus novelas tituladas *Historia cómica de los estados e imperios de la luna* e *Historia cómica de los estados e imperios del sol* extraídas del manuscrito *El otro mundo* publicadas tras su muerte por su amigo Le Bret en 1657 y 1662 respectivamente.

El estreno de la obra teatral de *Cyrano de Bergerac* fue todo un fenómeno, y, a pesar de que las dos previas obras teatrales de Rostand fueron acogidas con un gran agrado (*La princesa lejana* de 1895 y *La samaritana* de 1897), esta obra se convirtió en la más prestigiosa del autor pues su “brillantez, el colorido y la agilidad de sus versos alejandrinos, así como la excelente fluidez de las secuencias dramáticas y la emotiva carga sentimental de la historia relatada” permitieron zafarse del pesimismo del teatro naturalista al gran público francés (Fernández de Cano, s. f.). No solo cosechó triunfos en Francia, sino que también fue una obra muy aclamada y de gran proyección en toda Europa. A partir de diciembre de 1897 hasta marzo de 1899, la pieza se representó cuatrocientas veces y en 1913 alcanzó la milésima representación. En 1983,

solo en París, se había personificado cuatro mil veces, una media de cuatro veces al mes desde su creación. Desde aquel entonces, los actores más prestigiosos han blandido la espada invencible del gran personaje de Cyrano de Bergerac (Trousson, 2007). A día de hoy, continúa siendo representada sin interrupción y no solo en los teatros donde nunca perdió el fervor del público. Como propone Trousson (2007), una ilustración de este hecho fue *Cyranose*, una comedia lírica de la obra original creada en 1936 que ya desde su título hace juegos de ironía y humor. La obra de Rostand fue adaptada al género de la ópera y del musical y se convertiría curiosamente en película muda en Italia en 1909 y 1923 y en ballet en 1959. También se retrasmitió por radio en 1938 y por televisión en 1960 pero será el cine francés quien, más adelante, producirá diversas y brillantes películas de *Cyrano de Bergerac*, entre ellas, la adaptación filmica del director Jean-Paul Rappeneau de 1990. En España, grandes artistas darán vida a este gallardo protagonista en los diversos géneros como lo hizo el cantante de ópera Plácido Domingo, el actor teatral Fernando Díaz de Mendoza o el actor José Luis Gil.

La primera representación de la obra tuvo como Cyrano al actor francés Benoît-Constant Coquelin (conocido como Coquelin Aîné). Este tenía cincuenta y seis años, una gran barriga y no parecería el hombre ideal para encarnar a Cyrano. No obstante, consiguió hacer de él uno de los personajes del imaginario colectivo teatral más importante de la historia. La obra de *Cyrano de Bergerac* dejó sin aliento al público durante toda su representación pues fue un triunfo absoluto. Algunos críticos de la época remarcaron sin dudar que “la construcción de la obra es impecable y rigurosa, la trama coherente y los efectos cuidadosamente preparados, hasta el más mínimo detalle” (Trousson, 2007). Nada se deja al azar, Rostand cuida meticulosamente todos los detalles de la puesta en escena haciendo que las secuencias fluyan ayudado de precisas indicaciones y acotaciones. La viveza de los versos, el humor, el uso de metáforas y la emocionante trama hacen de esta obra teatral una pieza inestimable en su uso y construcción del lenguaje y estilo, en su fluir verbal y en su retórica. Comparado en varias ocasiones con Víctor Hugo, Edmond Rostand consigue efectos gracias a que “juega con el impacto y el clic de las palabras que a veces se usan para sí mismas, sin preocupación semántica” (Trousson, 2007). En otras palabras, el uso que hace el autor del verso alejandrino permite alejarse de la monotonía creando una ilusión de realidad. Si la tragicomedia, según la definición de François Hédelin, conocido como el abad de Aubignac, es una tragedia que acaba bien, *Cyrano de Bergerac* es una comedia heroica que acaba mal pues, a pesar del garbo del protagonista, el tema del fracaso la recorre de un extremo al otro.

Es interesante tener en cuenta que la elaboración de este drama coincide con el comienzo de lo que actualmente es definido como literatura comparada. En un momento social

donde la literatura comparada empieza a conformarse (mediados del siglo XIX), el nacimiento e institucionalización de este tipo de literatura fue muy importante. Francia fue cuna, lo mismo que otros países europeos, de este nuevo pensamiento que se estaba desarrollando. Gracias a estas primeras fases del comparatismo francés, con nombres como Joseph Texte, Louis Paul Betz o Circa, permitieron que hoy en día se pueda tener una visión más global y a la vez especializada de las literaturas nacionales para poder realizar un trabajo como este, pues permiten tener un conocimiento más amplio y claro de la gran variedad de influencias, corrientes, similitudes y contraposiciones entre las diferentes obras, autores y literaturas.

4.1. Breve resumen

A continuación, presentaré brevemente el resumen de la obra de Edmond Rostand, para así tener una visión más acertada de la importancia de la primera aparición de Cyrano de Bergerac en la obra y en la adaptación filmica.

Cyrano es un poeta y espadachín cuya peculiaridad más destacada es una prominente nariz que confiere a su rostro un aspecto grotesco. Secretamente enamorado de su bella prima Roxana, el protagonista no se atreve a declararle su amor por temor a ser rechazado por lo que ayuda a un joven cadete y pretendiente de su prima, Christian De Neuville, a conquistarla mediante su dialéctica y elocuencia. Para ello, Cyrano, escribe las cartas de amor para Roxana en nombre de Christian. La obra transcurre narrando los actos de cortejo poético que culminan con el matrimonio entre Christian y Roxana justo antes de ser enviados a la guerra como venganza del conde De Guiche, general del ejército, también pretendiente de dicha dama. Tras presentarse Roxana en el campamento militar como respuesta pasional a las cartas recibidas durante la ausencia de su amado y la muerte de este en el asedio de Arras, el amor que procesa por ella Cyrano queda oculto. Este secreto es revelado en su lecho de muerte, herido mortalmente quince años después de la muerte de Christian, cuando su prima Roxana se da cuenta de los verdaderos sentimientos de nuestro héroe. Este pide leer la carta de despedida que Christian guardaba en su jubón en el momento de su muerte, escrita por él mismo, y es en este momento que, muy debilitado y casi en penumbra, Cyrano recita de memoria el texto de dicha misiva y delata involuntariamente su secreto ante Roxana momentos antes de morir. Después de todo, este héroe byroniano morirá como siempre vivió: honorable, indómito y con una eterna veneración por su prima.

4.2. Personajes principales y secundarios

En esta obra, hay treinta y dos personajes y no hay solo un protagonista principal pues,

pese a la trascendencia de Cyrano y su situación en el centro de la trama, hay un triángulo amoroso que conforma a los verdaderos personajes principales de la obra. Estos son:

Hércules-Sabinio Cyrano de Bergerac, primer gran poeta heroico-cómico de la literatura dramática contemporánea. Rostand creó un personaje épico, desproporcionado y romántico donde intentar definirlo es todo un reto pues encarna, a la manera romántica, la mezcla de lo sublime, lo grotesco y lo patético. Es un hombre complicado, de inmenso coraje y temeridad a partes iguales. Héroe y antihéroe al tiempo, ilustrado, poeta, enamorado de la belleza y gran espadachín que desafía a cualquiera que mencione su enorme nariz ya que es de este apéndice tan grotescamente grande de lo que se siente inseguro.

Este “defecto” surge como un escalón diferencial entre el “yo ideal”, referido al físico, que aquí coincide con ser un galán atractivo y su realidad corporal. [...] No puede arriesgarse a intimar en ningún sentido, ante la posibilidad de ser despreciado en cualquier momento (García *et al.*, 2008, p. 34).

Como se puede observar, esta reacción de rechazo por parte de los demás es a lo que verdaderamente tiene pánico absoluto nuestro protagonista. Sin embargo, es esta la condición que lo hace ser quien es pues, a la par que lo vuelve inseguro sentimentalmente impidiéndole revelar su amor por su prima Roxana, hace que sea impetuoso, orgulloso, ingenioso y completamente comprometido con vivir una vida de libertad y autonomía. Estos rasgos (su integridad y nobleza innata) se señalan formando parte los temas principales de la obra.

El **barón Christian De Neuville** es un joven noble recién llegado a París que quiere unirse a los cadetes. Es muy atractivo, pero carece de ingenio poético. Este personaje está enamorado de Roxana, pero es incapaz de expresar su amor por ella por lo que se asocia con Cyrano para conquistarla pretendiendo escribir las cartas de amor que esta recibe.

Roxana es la prima de Cyrano, una bella y brillante mujer de la que Cyrano, Christian y el conde De Guiche están enamorados. Se enamora de la belleza de Christian y, aunque no lo sabe, de la elocuencia de Cyrano pues siente debilidad por el romance, la poesía y el ingenio.

Por otra parte, es de resaltar que todos los personajes secundarios con importancia para el transcurso de la trama son presentados y puestos en escena antes que el propio Cyrano. Algunos de estos personajes más relevantes son:

Le Bret, el mejor amigo y confidente más cercano de Cyrano. Forma parte como oficial de la Guardia de Cadetes de la Gascuña. A Le Bret le preocupa que los principios de Cyrano arruinen su carrera por lo que intenta, inútilmente, hacerle cambiar de ideas.

El **conde De Guiche** es un poderoso y pretencioso aristócrata enamorado de Roxana contrario a los ideales y formas de actuar de Cyrano.

Ragueneau es un pastelero de gran corazón con un profundo amor por la poesía. Amigo y admirador de Cyrano, es el primero en mencionar su nombre a escena lo que dará más tarde como resultado una introducción a través de una breve, pero muy detallada y “misteriosa” descripción personal del mismo. Del mismo modo, este personaje bonachón comparte junto a Roxana los últimos momentos del gran poeta y espadachín Cyrano de Bergerac.

4.3. Primera aparición del protagonista

La primera aparición de Cyrano de Bergerac en la obra se recoge en la escena III del primer acto, pero tiene diferentes matices. El contexto de esta situación es el comienzo de la representación de *La Cloris* de Baltasar Baró en el teatro de Borgoña en 1640.

Esta primera intervención del protagonista se representa en el diálogo de la obra teatral mediante la información de una *voz* situada en el centro del patio que grita improperios al actor Montfleury para que baje del escenario mientras este recita sus primeras frases. Antes de que haga su segunda intervención, Rostand utiliza la perplejidad y el estupor del griterío para darle una mayor intriga y suspense a la aparición de Cyrano e incentivar la curiosidad del lector por conocerlo. Se suma a esto el contrapunto entre el temor de su amigo Le Bret al tener la certeza de lo que va a ocurrir por conocer el carácter y principios de su amigo, y la opinión del público asistente de esta interrupción. En sus siguientes cuatro intervenciones, aparece ya en las acotaciones como *voz de Cyrano*, pero no se da mayor explicación o información sobre el personaje. Simplemente se detalla que sigue de malas formas instando al actor a salir de escena agitando su bastón, mientras que su enfado va *in crescendo* para terminar con amenazas hacia Montfleury. Entre tanto, se percibe el enfado y la indignación del público a través de sus participaciones identificadas en el texto como *voces* y *gritos* por la interrupción de Cyrano y consiguiente parón del recital del actor Montfleury. No aparecerá en el diálogo del texto teatral identificado como *Cyrano* hasta su quinta intervención, donde se muestran ya unas acotaciones revelando su posición gestual, parte de su vestuario y dos breves rasgos físicos. En este momento es cuando se descubre por fin entre el público:

“CYRANO. (*surgiendo de entre los espectadores, de pie sobre una silla, con los brazos cruzados, el sombrero ladeado, el mostacho hirsuto y su terrible nariz.*)
¡Estás acabando con mi paciencia!” (Rostand, 1967, p. 25).

Como se puede comprobar, la terminación de esta acotación con la descripción física de Cyrano mediante su “mostacho hirsuto y su terrible nariz” hace que estos dos adjetivos

otorguen un peso notable a estos dos rasgos faciales del protagonista, convirtiéndose en intensificadores de la descripción y rasgos definidores del personaje, especialmente el adjetivo calificativo de “terrible” para su nariz que lapida definitivamente la opinión sobre la apariencia física de Cyrano, comentada previamente por los otros personajes.

Hay que tener en cuenta, por tanto, que la aparición del protagonista a pesar de no ocurrir hasta la escena III del primer acto ya es primeramente anunciada mediante diferentes fuentes directas de información: los comentarios de varios de sus amigos y allegados como son el poeta Ligniere, el pastelero Ragueneau o el oficial Le Bret.

Estos personajes narrativos directos permiten dar a conocer a nuestro protagonista engendrando una imagen propia de Cyrano a cada lector, es decir, mediante la utilización de los comentarios y de las opiniones personales propias de cada personaje, Rostand genera una ilusión individual del protagonista con rasgos muy genéricos, corteses y favorecedores del personaje pero que, a la vez lo engrandezcan, pues no deja de ser un héroe romántico, cuyas características son acordes al pensamiento del momento: honor, caballerosidad, elegancia, dignidad, etc. Estos comentarios aparecen en diferentes momentos hasta la primera aparición de Cyrano. El primero de ellos se da con la primera aparición del pastelero Ragueneau que le pregunta a Ligniere si ha visto al “gran Cyrano” (Rostand, 1967, p. 15) y el segundo momento es la insistencia, nerviosismo y extrañeza del pastelero por conocer la ubicación del protagonista. Así pues, mediante un breve diálogo entre Ragueneau y Ligniere podemos conocer que Cyrano es instruido, asiduo al teatro y amante de este y de las buenas letras que no soporta al actor Montfleury porque considera que no hace justicia a las piezas teatrales en sus representaciones, por lo tanto, nuestro protagonista se puede tomar la licencia personal de prohibirle actuar durante un mes entero por no ser, bajo su punto de vista, un buen actor.

Esta pequeña conversación da información suficiente para poner al lector en contexto y comprender la situación actual que está ocurriendo. Además, con la intromisión de nuevos personajes secundarios en el coloquio y en la acción, el autor amplía la información indirecta sobre Cyrano. Ejemplo de la utilización de este recurso es la figura de Cuigy que pone en movimiento la descripción del protagonista. A través de su incorporación en la conversación de Ligniere, Le Bret y Ragueneau se describe al protagonista como: “diestro espadachín, perteneciente a la Guardia de Cadetes, el ser más exquisito de la tierra, un poeta genio, un gran espadachín, cultivador de Física, amante apasionado de la música y de extravagante aspecto” (Rostand, 1967, p. 17-18). Aun así, la fuente de información más completa resulta ser el primer personaje que lo cita: Ragueneau. Este hace una pequeña defensa sobre la persona de Cyrano donde pone de manifiesto con solemnidad y humor su apariencia física, resaltando su aire

grotesco, su habilidad como espadachín, su fiereza, su ropaje (donde puede verse su posición social) y sin lugar a dudas, su característica más reseñable: su nariz.

RAGUENEAU.

No creo que un pintor solemne como Felipe de Champagne lo refleje en sus lienzos. Pero su aire extraño, grotesco, extravagante y ridículo hubiera podido inspirar al genial Callot, el consumado espadachín de sus mascaradas: sombrero de tres plumas, jubón con seis faldones y capa que, por detrás, levanta con orgullo el estoque como cola de insolente gallo. Es más fiero que todos los Artabanes que la Gascuña trajo al mundo. Sobre su golilla, cual la de Polichinela, cae una nariz... ¡Y qué nariz, señores, qué nariz! ... Al ver pasar tamaño narigudo uno exclama: “No, no es posible... Por favor, ¡esto pasa de la raya!”, pensando que no es más que una broma, que se trata de una careta y se la quitará al instante... Pero Cyrano no se la quitará nunca (Rostand, 1967, p. 18).

Todas estas intervenciones hacen que tal personaje se gane el favor del público ya que se juega con su llegada incierta a la representación y con los motivos por los que debe o no debe estar allí, creándose así una expectación sobre las enunciaciones hechas hacia Cyrano.

Estas fuentes indirectas de información o figuras retóricas de las que se ha hablado previamente aparecen en las primeras cinco acotaciones de las distintas “apariciones” de Cyrano y permiten conocer el retrato del personaje, su descripción física (prosopografía) y su carácter (etopeya) gracias a la información que contienen. Otra de las fuentes indirectas es su actitud con el actor Montfleury y su forma de hablar, es decir, las propias palabras dichas por el personaje. Estas denotan a un Cyrano autoritario y seguro de sí mismo, respetable, desafiante y osado pues no tiene miedo de ir en contra de las normas sociales por su opinión personal. Asimismo, los actos que realiza el personaje serán clave para determinar y revelar en estas cinco primeras intervenciones su personalidad y estatus social pues desvelan a un hombre que, mediante su convicción y sus pasiones es capaz de cualquier cosa. Su filosofía es simple: “ha decidido ser admirable, en todo, para todo” (Rostand, 1967, p. 44).

5. La adaptación filmica de *Cyrano de Bergerac* del director Jean-Paul Rappeneau (1990)

Esta versión cinematográfica de Cyrano de Bergerac comparte su éxito con la obra original estrenada noventa y tres años antes.

Su director, Jean-Paul Rappeneau, es un guionista y director de cine francés que junto a un reparto increíble (Gérard Depardieu, Vincent Pérez, Anne Brochet entre otros) consiguieron hacer de esta adaptación cinematográfica una obra de arte en sí misma. El trabajo de Jean-Paul Rappeneau es impecable porque cuida todos los detalles: desde la gran precisión en la

ambientación hasta el más mínimo color de los trajes, sin nombrar, por supuesto, su calidad y sensibilidad instrumental puramente cinematográfica. Esta excepcional puesta en escena convierte a esta película en una obra maestra del cine francés, tal y como lo confirman sus diversas nominaciones y premios de la academia (Óscar al mejor vestuario y Globo de Oro a la mejor película extranjera de ese año). Igualmente, con la novedad de ser prácticamente declamada y no hablada, transporta a los espectadores a una representación casi teatral donde la esencia de la acción y de los personajes se mantiene hasta el mismo final. Prueba de ello es la extraordinaria actuación de Gérard Depardieu que aún a la crítica bajo la aserción de que “sólo Depardieu podía dar al personaje de Rostand su naturaleza tierna y patibularia” (Valenzuela, 1990).

A pesar de que la obra teatral de *Cyrano de Bergerac* era conocida en Francia y que se llevaba representando un mes antes en el *Teatro Marigny* con una muy buena acogida, es a partir del estreno de esta superproducción (28 de marzo de 1990) que ocurre lo inesperado en el país galo. El público se agolpaba hasta completar el aforo de todas las salas de cine, de igual modo que ocurría en las estancias del teatro durante todos los pases porque se vivía con gran pasión la historia de este personaje. Curiosamente, este hecho no se detuvo solamente aquí, sino que fue todo un fenómeno nacional pues librerías, cadenas de televisión y diarios se sumaron al fervor de la obra cumbre de Rostand tal como resaltó Valenzuela en el título de su artículo “Francia vive la ‘fiebre Cyrano de Bergerac’” publicado en el periódico *El País* en este mismo año.

Es importante destacar que, a pesar de ser una superproducción donde trabajaron más de 2.000 figurantes, donde fueron utilizadas 130 narices postizas para el protagonista, decenas de decorados y otra cantidad análoga de vestuario y utilería, esta adaptación ambientada en 1636 en la Guerra de los Treinta Años, es muy fiel a la obra teatral. Aunque parte del texto se haya recortado y reescrito (unos cien versos alejandrinos solamente) por su guionista Jean-Claude Carrière, conserva los versos originales garantizando su fidelidad. Ocurre lo mismo con la versión en castellano, doblada y traducida fielmente por el gran actor y director español de doblaje Camilo García. No hay que olvidar que, en el proceso de la traducción audiovisual el valor de la imagen y del audio son esenciales para condicionar el texto literario a lenguaje oral, quedando todo acoplado a las bocas de los actores. A este respecto “el traductor se convierte en el primer espectador-meta de la obra audiovisual, por lo que tiene que tener una percepción total de la misma” (Mallo, 2012, p. 78).

En lo referente al doblaje de la versión española, Camilo García se ocupó íntegramente de esta tarea traduciendo, ajustando y adaptando la versión de Jean-Paul Rappeneau al texto

original de Edmond Rostand cuya forma estaba basada según los cánones del teatro clásico y romántico francés. De acuerdo con Bermejo y Bernardo (2014) esto no fue una tarea fácil ya que la traslación del verso tuvo que seguir manteniendo la forma de los versos alejandrinos propios para así crear una traducción audiovisual declamada en pareado.

Este titánico trabajo se pone de manifiesto en una entrevista hecha a este actor de doblaje donde expresa:

Cyrano de Bergerac fue para mí un trabajo extra en todos los sentidos porque tuve que hacer, además de la interpretación, los textos, es decir, ajustarlos. Ese ajuste fue especial porque, además, lo hice todo en verso y más o menos hice una adaptación, no una traducción, sino una adaptación de la obra de teatro en francés en castellano (HattoriHanzo, 2011).

Por otra parte, y a propósito de esta superproducción cinematográfica, me gustaría comentar la película *Cartas a Roxane* estrenada recientemente en el año 2018. Esta comedia dramática puede considerarse a la vez el precedente (creación ficcional) y la continuación de esta obra teatral (estreno posterior) pues cuenta las aventuras y desventuras de un joven Edmond Rostand a la hora de crear y representar su mayor obra: *Cyrano de Bergerac*. Dirigida y escenificada por Alexis Michalik sorprende por su naturalidad, realización y adaptabilidad fílmica del mundo del teatro y sus ensayos. Es un homenaje que unifica realidad y ficción en la historia del espadachín de descomunal nariz, adaptando personajes, espacios escénicos, textos y diálogos de la obra original de Rostand para crear una nueva ficción.

5.1. Primera aparición del protagonista

En la versión cinematográfica, la primera aparición del personaje de Cyrano se conforma con su voz dirigiéndose a Montfleury y seguidamente la visión de una parte de su cuerpo: los pies. En un plano contrapicado aparecen sus botas apoyadas en un palco en actitud despreocupada y desafiante esperando la reacción de este actor tras haberle prohibido actuar en cualquier representación durante un mes entero. Cyrano está aguardando “invisible” entre el público para ser testigo de la decisión que tomó Montfleury; ¿saldría a actuar esa noche u obedecería el mandato del protagonista?

Antes de su aparición, el espectador de esta película es puesto en contexto mediante la visualización de la ocupación del teatro momentos antes del comienzo de la representación. Con la entrada del público en la sala se van presentando los personajes y se va creando la imagen de dichas figuras a través de sus hechos, vestimentas y palabras. Se ve por ejemplo a un Christian desesperado y enamorado, a una Roxana perspicaz o a un Ragueneau emocionado.

Hay que tener en mente que la filmación es un medio completamente distinto al anterior y, en atención a lo cual, los elementos, los recursos y el lenguaje filmográfico utilizado serán completamente diferentes, aunque se intente reproducir el drama en verso de Rostand lo más fielmente posible. Es interesante notar que no es hasta pasados casi diez minutos de película, específicamente hasta el minuto 07:45 que no se revela físicamente al protagonista. Previamente, la primera intervención de fuente indirecta donde se habla sobre él es en el diálogo del pastelero Ragueneau con Ligniere donde se afirma que Cyrano no está. Más tarde, será este mismo personaje, Ragueneau, quien comente la situación con el oficial Le Bret, amigo de Cyrano, pues no está tan seguro de la localización del protagonista. En ambas escenas se utiliza una gran adecuación en el tiempo filmico, así como un movimiento dentro del encuadre para centrarse en el plano medio de los personajes implicados, dando una sensación de intimidad, secretismo y expectación. Este juego de planos generales del teatro y planos medios de los personajes hacen de la sala del teatro de Borgoña un lugar completo, en el que todo y nada puede pasar. Se respira, en pocas palabras, la magia del teatro.

Igualmente, la escenografía es elemental para poder realizar los contrastes entre los personajes, resaltar momentos, acciones o palabras. Ocurre lo mismo con el decorado y con los colores de los ropajes: más vivos los de los protagonistas principales y más apagados los de los personajes secundarios. No hay que olvidar que la imagen visual es el medio principal de transmisión del contexto y del estatus de los personajes y, por ello, las prendas que llevan los actores son cruciales. Para mostrarlo, se puede tomar como referencia la capa de Cyrano. Esta es de un color rojo intenso y vistoso que contrasta con su sombrero de ala ancha negro. Con ello, el protagonista ocupa un espacio más amplio de manera indirecta en el escenario, haciéndolo parecer más grande de lo habitual, casi invencible. Además, mediante el uso de esta vestimenta se crea la ilusión óptica de refugio para su nariz. Sin embargo, los ropajes de los personajes de Le Bret o de Ragueneau son de colores oscuros, sencillos. De esta forma pasan casi desapercibidos entre la muchedumbre espectadora pues comparten las tonalidades frías de la generalidad del público. A su vez, el director Jean-Paul Rappeneau utiliza magistralmente los diferentes encuadres, planos y ángulos de la cámara para destacar así en cada escena la prominente nariz de Cyrano. Esto lo consigue por medio de la realización de enfoques de su perfil ya que este hecho ayuda a agrandar su proporción. Al verse su contorno completo, se puede apreciar de mayor tamaño.

Para poder sacar el máximo partido a cada escena y poder transmitir de una forma completa el drama poético de capa y espada de Rostand, el director se vale del juego de cámaras para que, a través de las imágenes formadas, se creen los ambientes apropiados.

Ejemplo de ello es el plano general del teatro donde todos los personajes están implícitos (presentado unos párrafos más arriba). Aquí se emplea un ángulo picado fijo para dar visibilidad a cada uno de los personajes, pertenecientes a los distintos estamentos sociales, presentes al comienzo de la función de *La Cloris*. Es, en este preciso momento cuando habla la voz de Cyrano envolviendo a todos en la sala. Su figura continúa estando protegida por la anonimidad de las sombras y solamente se puede ver el desconcierto del público a través de los murmullos y de la agitación provocada. Este ángulo es muy importante por presentar a nuestro héroe en una posición de superioridad. A la vez, en la parte más baja de este ángulo se sitúa al actor Montfleury, confiriéndole una posición de inferioridad y de humillación. Por tanto, este ángulo permite anticipar el desenlace caótico que se dará pues las dos posiciones están bien fijadas (Velduque, 2011, p. 6).

Los juegos de iluminación, música y enfoques tienen un papel fundamental también. Podemos comprobar cómo se utiliza una música de intriga que se atenúa al entrar en escena Cyrano, o cómo se crea un ambiente soñador durante el diálogo del pastelero Ragueneau al hablar de forma reducida de las cualidades de Cyrano con el acompañamiento de la música de fondo.

En lo referente a la iluminación, se produce un juego de luces y sombras entre las dos posiciones de Cyrano en su primera aparición. Al principio se establece un ambiente con luces tenues que generan sombras para esconder al protagonista y más adelante, se produce un cambio a una iluminación más viva, clara y vibrante al descubrirse Cyrano entre el público. Como se comentaba anteriormente, en el preciso momento de la primera manifestación del señor de Bergerac podemos ver cómo tras sus amenazas e injurias y su movimiento amenazante del bastón, Cyrano se alza y se asoma por el palco. Es un instante muy breve, pero la cámara “lo sigue” por los demás palcos y alturas del teatro hasta realizar una abertura de plano justo en el momento de su irrupción entre el público, bajo la atenta mirada de todos los allí presentes. Es en este momento cuando se descubre su figura por completo.

El actor Gerard Depardieu es el encargado de darle vida a Cyrano de Bergerac. Hace un papel extraordinario mostrando a un hombre valiente, enérgico, enfadado, seguro de sí mismo, honorable y elocuente, pero, sobre todo, presentando a un gran espadachín. Aun así, esto es solo la superficie del personaje. Cyrano irá revelándose a medida que avanza la narración y el público podrá ir descubriendo y entendiendo mejor sus acciones y sus silencios pues como se remarca en el artículo de García *et al.*: “al mismo tiempo que su ser defectuoso se impone ante sí mismo, parecen disolverse todas sus valoraciones personales; no se reconoce entonces ser brillante, ingenioso, inteligente, hábil con la palabra, elocuente, etc.” (2008, p. 35).

6. Estudio comparativo entre la obra teatral y la adaptación cinematográfica: similitudes y diferencias

En este estudio comparativo se contrasta la misma escena donde aparece por primera vez el personaje de Cyrano de Bergerac. A pesar de referirse a un momento exacto del drama en verso, hay muy variados cambios entre las dos obras. Me centraré, de manera particular, en el espacio, el diálogo, en algunos de los personajes que intervienen y en los ademanes y gestos del protagonista.

En primer lugar, el espacio se caracteriza por su variación. Este es muy importante ya que refleja de manera secundaria el estatus social de Cyrano. En el texto teatral el protagonista se encuentra en medio del patio de pie, mientras que en la película se encuentra en un palco reclinado en una silla. Esta primera aparición en el drama heroico permite un mayor asombro entre los actores ya que se crea de este modo un juego de misterio: el espectador no ve a simple vista al protagonista. Sin embargo, esta segunda forma cinematográfica es más visual y permite dar una imagen de nobleza y desaire a Cyrano. Con su mera presencia momentos después, llena toda la sala al llegar al patio y da pie a que comience la acción. “En definitiva, mientras el espacio teatral es dado por completo en la escena, el fílmico viene creado por el espacio físico filmado, la relación de la cámara con él, el montaje, etc.” (Sánchez, 2000, p. 114).

Por otro lado, el texto del diálogo en ambas obras se mantiene con el original lo menos adulterado posible. En la obra teatral que estoy analizando se puede interpretar que solamente se ha hecho una traducción. Ahora bien, la adaptación cinematográfica en versión española posee la dificultad añadida de la traducción y de su concordancia audio-imagen. El propio director de doblaje de la película mantuvo la fluidez del verso y como comenté previamente en este trabajo, realizó una traducción personal para cumplir con todas las expectativas. El propio Camilo García responde a la entrevista de Reyes Bermejo y Elena Bernardo (2014):

El caso del doblaje de Cyrano de Bergerac fue algo muy especial. La película tiene un guion basado en la obra teatral de Rostand. De hecho, es una adaptación muy fiel de la obra, aunque un poco recortada. Y, sobre todo, y ahí es donde me interesó el reto de su traslación, está recitada en verso (alejandrino, rimado en pareado). Estaba claro que, si me atrevía a hacer MI traducción, MI adaptación y MI ajuste habría hecho algo que no había ocurrido jamás en la historia del doblaje cinematográfico en el Estado español: conseguir ajustar los diálogos también en versos alejandrinos rimando en pareado, pero en el idioma español.

Es fascinante ver cómo, a pesar de todos estos contratiempos, ambas piezas son muy similares en texto.

Otra característica diferenciadora entre ambas es la aparición de los personajes. Se puede percibir la importancia del pastelero Ragueneau para hacer la introducción del personaje de Cyrano en ambos casos, pero también hay un personaje que pasa prácticamente desapercibido en el texto literario y que, en la adaptación cinematográfica cobra una especial importancia: el hijo del burgués. En el texto teatral, este *joven*, como es llamado, permite conocer a los diversos miembros de las diferentes élites que acuden al teatro para disfrutar de una bonita velada a la vez que ayuda a agilizar el texto para que el lector se percate de la importancia de ese teatro. Al ser llamado joven, el espectador se puede llegar a imaginar a un joven adolescente burgués de entre quince y diecisiete años que acompaña a su padre a ver el espectáculo. Pasado este comienzo teatral y una vez que aparece en escena Cyrano de Bergerac ambos personajes (el burgués y su hijo) no vuelven a tener presencia en la obra.

No obstante, en la película de 1990, este joven burgués es representado por un niño de cara muy dulce, rubio y de corta edad, de entre diez y doce años. Se le da un mayor protagonismo pues, al igual que ocurre con Ragueneau, conciben a nuestro protagonista a través de unos ojos admirativos, inocentes y soñadores. Se aprecia que el personaje de este chico es una representación o extensión del espectador, pues ambos con la información que poseen sobre Cyrano y lo que han oído hablar de él están impacientes por conocerlo. El niño quiere saber lo que ocurre y se va formando una idea de este caballero que, finalmente, termina con una gran admiración por el protagonista. Para ello, se le concede más texto y presencia que en el drama poético de capa y espada original y se le permite hablar con el gran pastelero Ragueneau para preguntar por la venida de Cyrano.

Desde el comienzo de esta superproducción este personaje tiene un gran peso porque es el guía encargado de mostrar los entresijos del teatro, es decir, “el director de escena imagina un mundo posible, un universo de ficción, desarrollando una <fábula> ideal, que sin duda considera como próxima al texto (o accesible al texto) que le sirvió de fuente” (Abuín, 1994-1995, p. 6-7). Para ello, generalmente, se utilizan primeros planos de esos ojos claros, brillantes e inocentes justo antes del comienzo de la función que contrastan con los planos de conjunto del teatro donde el caos y la pillería imperan por cualquier recodo del teatro. Rappeneau utiliza también planos medios del niño para darle protagonismo (muchos de ellos se ven a la altura de los ojos de este personaje), a la vez que confieren una mayor magnitud a las secuencias. No solo es en este momento cuando este personaje es importante, sino que hay otras tres grandes escenas que juntan a estos dos personajes y conforman la idolatría, el cariño, la simpatía y la preocupación por ese ser que asume que por nadie puede ser amado.

La segunda escena se establece en el momento en el que acaba el duelo de Cyrano con el vizconde De Valvert. A pesar de que la gente huye espantada por la llegada de la Guardia, el único que busca a Cyrano para devolverle el sombrero que se ha quitado tras el comienzo del duelo, es este niño. El señor de Bergerac se lo agradece y el pequeño se queda admirándole embobado en medio de la calle mientras Cyrano huye en la sombra de la noche. Para realizar y transmitir en esta escena, el espectador percibe al protagonista a través de un primerísimo primer plano con un ángulo contrapicado. Esto le da una imagen de paladín fiero pero agradecido. Y, tras este momento, cambia el plano desde un enfoque de plano frontal de la cara del niño, abriéndose hacia un plano general de la calle con el pequeño en medio. La tercera escena se desarrolla en la pastelería de Ragueneau. El niño acude a comprar unos pasteles con su hermana y al salir, los detiene el pastelero para cambiarles el envoltorio de dichos pastelillos por otros tres dulces porque lleva escrito un soneto. En ese momento llega Cyrano y tras intercambiar unas palabras con Ragueneau se fija en el muchacho reconociéndole de la noche anterior. Antes de encaminarse a la pastelería, el protagonista agradecido por su sombrero revuelve el pelo del pequeño, despeinándolo. A partir de este instante, ambos personajes consolidan su relación de cariño y simpatía.

Por último, la cuarta magnífica escena con este tierno personaje donde se demuestra su afecto por Cyrano es en el momento en el que el regimiento de Cadetes tiene que marchar a la guerra. Al salir de la ciudad hacia el frente, la Guardia de Cadetes desfila por las calles y es, en una de estas, en la que se encuentra la casa del burgués donde vive este chico. A pesar de ocurrir en medio de la noche, el niño se despierta y se asoma a la ventana viendo como Cyrano y sus hombres parten hacia el Asedio de Arras. Cyrano al ver al niño en la ventana lo saluda con una sonrisa y un movimiento de mano para demostrar su valentía y hacerle saber que estará bien. A pesar de esta intención tranquilizadora, el niño le devuelve el saludo desde su ventana, pero se percibe que está preocupado por su héroe. La belleza y ternura de esta breve escena se puede advertir desde su comienzo ya que, a través de un plano detalle de la pared de la habitación, se puede ver que hay unos dibujos colgados hechos en carboncillo de un espadachín narigudo. En apenas unos segundos de cortometraje, se aprecia que son dibujos hechos por el niño. Seguidamente, el encuadre se abre hasta llegar a un plano figura de cuerpo entero del niño y terminar con el desfile de los Cadetes. Esto le confiere a la película una sensación de cambio. Se pasa de una situación tranquila y sosegada de un sueño infantil a una escena atroz donde el desfile de muchos de los hombres que marchan allí será el último. Esta escena agitada, de guerra y de incertidumbre permite introducirse en el siguiente acto: acto cuarto, campamento de la compañía de *Carbon de Castel-Jaloux* durante el sitio de Arras. El

director muestra estos pequeños detalles que pueden pasar inadvertidos por el espectador pero que tienen un sentido real pues, a pesar de que son irrelevantes para el transcurso de la historia, transmiten muchísimo y permiten la transición de una acción a otra. Rappeneau *crea su magia* a través de los soportes audiovisuales cuidando hasta el más mínimo detalle de cámaras, luces, sonidos y planos por lo que nada se deja al azar. Todo tiene un significado y todo un porqué que se desarrolla de forma espectacular a través del manejo, pasión y profesionalidad de este director.

Finalmente, otro de los aspectos más notorios de esta primera aparición del personaje son los ademanes amenazadores de Cyrano. Estos son ligeramente diferentes: en el drama simplemente enarbola el bastón por encima de las cabezas de los espectadores mientras que en la versión de Rappeneau, Cyrano golpea furiosamente varias veces la viga del palco en el que se encuentra. Este hecho le da mayor ferocidad y permite, con los decorados, darle más energía a la acción. Sin embargo, en un teatro, con la cantidad de actores que hay en ese preciso momento, es más amenazador y visual el gesto de elevar el bastón. No hay que olvidar que este texto literario está dirigido a su representación en el teatro. A este hecho se añade también la forma textual en la que aparece representado Cyrano en las acotaciones. En la versión impresa, Cyrano posee tres tipos de designaciones hasta el momento que aparece completamente en escena. Estas indicaciones permiten desarrollar al personaje hasta su primera aparición física. Llama la atención que la primera de ellas es su nombramiento como *una voz* (Rostand, 1897, p. 24), en la segunda indicación, el protagonista es representado por *voz de Cyrano* interviniendo 4 veces (Rostand, 1897, p. 25) y en el tercer y último tipo de indicación, una vez que el gran espadachín es descubierto en escena, es citado como *Cyrano* (Rostand, 1897, p. 25).

Por el contrario, en la versión cinematográfica, Cyrano es presentado a través del diálogo indirecto de algunos personajes, por medio de juegos de cámaras que hacen que su lenguaje no verbal sea la única fuente de información proporcionada y, por último, por lo que transmite su discurso hasta el preciso momento de su aparición en escena. Como se puede comprobar, ambas son obras maestras de su género, tanto teatral como fílmico y cada una emplea sus recursos de la mejor forma posible para ser lo más veraz a la obra del autor. Aun así, ambas poseen su propia calidad y su esencia que hace que sean aclamadas por el público unánimemente.

7. Conclusión

A lo largo de este trabajo fin de grado se ha estudiado según las fuentes de información narratológicas implicadas y de forma comparativa la primera aparición del personaje de Cyrano

de Bergerac en la obra teatral de Edmond Rostand y la adaptación filmica del director Jean-Paul Rappeneau de 1990. Héroe con defectos y con grandes principios, Cyrano es el único personaje que no cambia. De gran versatilidad para los juegos verbales, de elegante bravuconería y con talento, este personaje permite una mezcla de recursos lingüísticos y visuales que hace las delicias de cualquier persona encargada de darle vida.

Desde sus orígenes, el cine siempre ha ido de la mano de la literatura. Ambas disciplinas comparten estructuras y están estrechamente relacionadas pues son formas narrativas que se han influenciado e inspirado. Una vez que se produce una adaptación, no solo hay que tener en cuenta la obra en sí, sino que también hay que tener presente los géneros de los que se parte o a los que se llega y de la fidelidad que se quiera transmitir con respecto al original. En este caso, la adaptación filmica de Rappeneau quería ser lo más fiel posible al texto teatral de la obra de Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*. Por consiguiente, tiene la facilidad añadida de que el guion (texto con las acotaciones) ya vienen indicados en la pieza teatral por el autor. Solo habría que adaptarlos a la idea del director de cine. Es importante conocer que, aun así, esta creación cinematográfica no dejaría de ser una obra de arte única que no se asemeja a ninguna forma anterior. Sin embargo, si se parte de una novela, la adaptación filmica sería más libre pues no hay tantas indicaciones ni se partiría de una estructura destinada a su representación de forma visual. Por ello, suele haber una mayor disparidad de representación.

No se puede negar que

en el cine es fundamental el guion, y éste es un instrumento eminentemente literario: contiene de entrada una pieza de teatro en dos formatos, los diálogos propiamente y las acotaciones, que son determinantes porque suelen contener la específica mirada del cine y están exentos de retórica (Castro, 2008).

Se entiende que cine y teatro necesitan de los detalles pues se valen de la imagen para completar su significado. Aun así, ambas disciplinas poseen sus rasgos distintivos como pueden ser la utilización del espacio y los diferentes elementos visuales y auditivos que completan la narración. Abordar el análisis del proceso de transformación de la obra teatral al cine es una tarea meticulosa pues la obra teatral es una literatura plana, es una lectura, no hay representación. Por ello en el teatro, los recursos lingüísticos del texto teatral se suman a los elementos escénicos para conseguir un espectáculo completo. En el cine, estos elementos son necesarios también, pero se utilizan distintos soportes como los planos o los sets de rodaje para recodificarse y trasvasar el contenido de un género al otro.

Como apunta Sánchez (2000):

Por más que se insista en que hay que evitar el juicio comparativo entre película y obra literaria adaptada, parece que surge espontáneamente en el lector/espectador. Hay que rechazar ese juicio tanto en nombre de la literatura [...] como en el del cine: una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base. [...] Desde la consideración de la lectura como interpretación o cooperación con la obra literaria [...], el cineasta estará legitimado, de igual modo, para llevar a cabo su lectura personal y crear su imagen concreta – física y no mental – (p. 53-54).

En ambas obras, la primera aparición del personaje de Cyrano de Bergerac emociona de la misma forma a pesar de ser diferentes disciplinas y de utilizar diferentes recursos. Cyrano es un personaje complejo y carismático, y es ahí donde radica la magia de la buena literatura y del buen cine: saber representar lo que se quiere expresar. Es imposible la fidelidad completa con la obra, pero se debe seguir una línea muy pareja con el original para poder transmitir y emocionar al lector/espectador de la misma manera que tenía intencionada el autor. Todo lo que se dice, se encuadra, se anota o se decora, forma parte del propósito final. Cada elemento completa el resultado final de la obra, cada pequeña acción, todo lo que se quiere decir, así como la forma en la que se dice, serán claves para conseguir, según las diversas posibilidades de cada género artístico-literario, el objetivo de mover al público.

En el presente estudio, podemos concluir que, en lo que respecta a las adaptaciones de las obras, se necesitan de pequeños cambios en su formato para poder mantener en la mayoría de lo posible la esencia de la obra original, pero que, a su vez, sean únicas. *Cyrano de Bergerac* es una obra que ha de leerse y releerse varias veces porque nunca deja de sorprender al lector. Además, en cada uno de los actos, tiene escenas maravillosas que quitan el aliento y dejan al espectador ensimismado por su belleza gracias al virtuosismo de Rostand, haciendo casi imposible elegir la mejor de todas ellas. Ejemplo de ello puede ser la diatriba de su nariz, el duelo, su coloquio del *¡no gracias!*, la gran escena del balcón o su partida.

Cyrano es un símbolo, un referente, de ahí que su primera aparición se haga tanto de rogar y desear. Héroe del estilo y del desafío, honesto, ingenioso, brillante, honorable... es mucho más que un simple personaje literario. Es una figura universal con la que todos podemos sentirnos identificados. En definitiva, “a mitad de camino entre Voltaire y D’Artagnan, Cyrano tiene los pies en la tierra y la cabeza en las estrellas” (Valenzuela, 1990).

8. Referencias bibliográficas

- Abuín González, A. (1994-1995). Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5-6, 5-15.
- Bermejo, R. y Bernardo, E. (2014). Del papel a la pantalla. El reto de Cyrano de Bergerac. *La linterna del traductor. La revista multilingüe de Asetrad*, 10, 59- 67.
- Cañamares Torrijos, C. (2013). Clásicos en el aula: Cyrano. *Quaderns de Filologia. Estudisliteraris*. 18, 99-111.
- Castro, A. (27 de abril de 2008). Cine, teatro y literatura (y adaptaciones). *Blogia* <http://antoncastro.blogia.com/2008/042702-cine-teatro-y-literatura-y-adaptaciones-.php>
- Chaves García, M^a. J. (2005). Del texto teatral al texto filmico: dos versiones cinematográficas de Cyrano de Bergerac. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 28, 71-87.
- Fernández de Cano, J. R. (s. f.). Rostand, Edmond (1868-1918). *MCNBiografias.com* <https://bit.ly/3xgs4DZ>
- García Arroyo, J. M., Fernández-Argüelles Vinteño, P. y Domínguez López, M. L. (2008). Estudio psicológico del personaje de Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand. *Anales de Psiquiatría*, 24, 30-39.
- HattoriHanzo. (7 de abril de 2011). *Actores de Doblaje: Camilo García (voz de Anthony Hopkins)* [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3nkEaaZ>
- Lemaitre, J. (1 de febrero de 1899). Estreno de hoy “Cyrano de Bergerac”. *El Globo; Diario liberal ilustrado*. Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional de España. <http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id%3A0001214329>
- Lissorgues, Y. (2008). *El realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/3guIFOW>
- Mallo Lapuerta, A. M^a. (2012). *Modificaciones discursivas y pragmáticas de la fase de traducción en el doblaje cinematográfico del francés al español. El caso de Cyrano de Bergerac (Jean-Paul Rappeneau, 1990)* [Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=178191>

- Rappeneau, J. P. (Director). (1990). *Cyrano de Bergerac* [Película]. Suevia Films.
- Rostand, E. (1967). *Cyrano de Bergerac* (M. Armiño, Trad.). Barcelona: Editorial Ramón Sopena. (Obra original publicada en 1897)
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Sternhell, Z. (1999). El Affaire Dreyfus, prototipo del enfrentamiento de dos culturas políticas antagonistas (fin siglo XIX-Vichy). (Traductor López Alonso, C.) *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 1, 163-180.
- Trousseau, R. (1 de junio de 2007). Un succès inusable : Cyrano de Bergerac. *Revue littéraire en ligne*, 62. <https://bit.ly/3tHHteq>
- Valenzuela, J. (30 de marzo de 1990). Francia vive la ‘fiebre Cyrano de Bergerac’. *El País*. https://elpais.com/diario/1990/03/30/cultura/638748010_850215.html
- Velduque Ballarín, M^a. J. (2011). Historia del Cine II: lenguaje filmico. Articulación del lenguaje cinematográfico. La estructura narrativa de un film. Formas de articulación entre planos. Tipos de montaje. *Revista de Claseshistoria*, 200, 1-10.
- Veloso Santamaría, I. (2006). El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 29, 425-445.