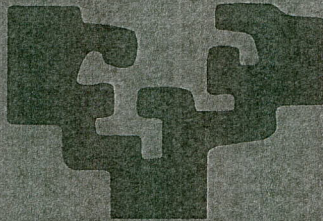


eman ta zabal zazu

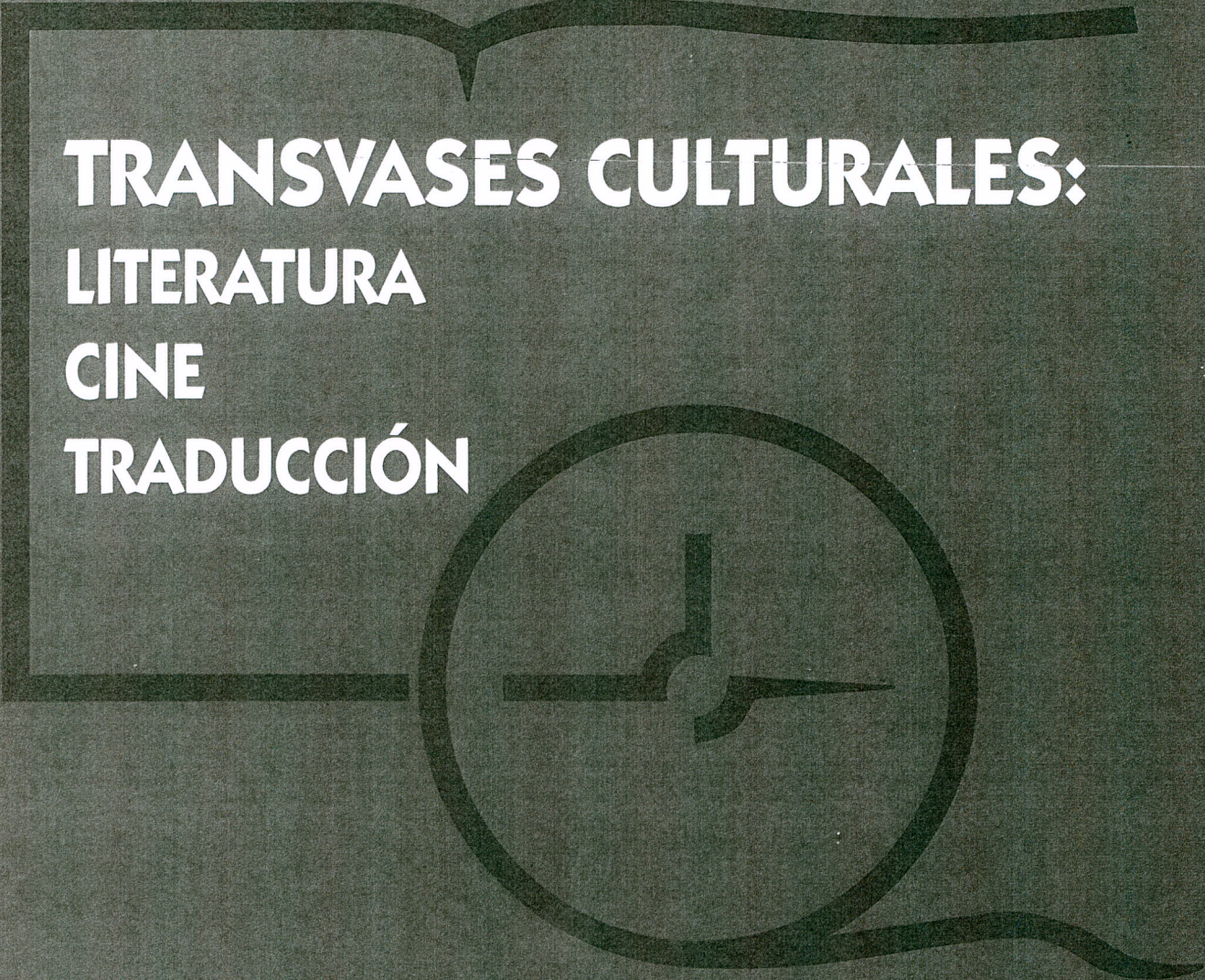


universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

**UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGLES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA**



TRANSVASES CULTURALES:
LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

**Eds.: Federico Eguíluz
Raquel Merino
Vickie Olsen
Éterio Pajares**

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop. Ltda.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 139 - 1994
I.S.B.N. - 84-604-9520-5
Vitoria-Gasteiz 1994

DIFERENCIAS ESTÉTICAS ENTRE TEATRO Y CINE. HACIA UNA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN DRAMÁTICA

Alfonso MÉNDIZ NOGUERO

Universidad de Navarra

Uno de los fenómenos más llamativos en la actual producción de películas —tanto en el mercado nacional como en el extranjero— es el elevado número de filmes que están basados en obras literarias. Los hay —citaré ejemplos españoles y extranjeros— que proceden de novelas (*Los santos inocentes*, *El silencio de los corderos*), de relatos breves (*El bosque animado*, *Ojos negros*), de obras teatrales (*Las bicicletas son para el verano*, *Paseando a Miss Daisy*) o incluso de biografías o libros de memorias (*JFK*, *Memorias de Africa*).

Ciertamente, las relaciones cine-literatura —y, más en concreto, el fenómeno de las adaptaciones literarias— son tan viejas como el cinematógrafo, pues las primeras películas con una mínima base argumental —los filmes de George Méliès— son adaptaciones en su práctica totalidad: *El enfermo imaginario* (1897), *Caperucita roja* (1901), *Viaje a la luna* (1902), *20.000 leguas de viaje submarino* (1907), etc.¹.

Lo que pretendo con esta comunicación es adentrarme en uno de los hilos que componen ese entramado de relaciones entre la literatura y el cine: se trata de analizar, definir y sistematizar las **diferencias estéticas** entre la obra fílmica y la dramática: es decir, las diferentes posibilidades expresivas de uno y otro medio en relación al trasvase de historias.

Con ello no pretendo sumarme al elevado número de semióticos que, en los últimos años, han desarrollado toda una teoría de la significación teatral², ni tampoco a la legión de teóricos del cine que han tratado de establecer la supremacía de la representación fílmica sobre la teatral³; mi propósito se circunscribe a definir, ni más ni menos, la capacidad estética del cine para adaptar obras dramáticas.

Para ello, utilizaré tres ejemplos de adaptaciones teatrales realizadas con enorme éxito en los últimos años: *Amadeus* (1984), de Milos Forman, sobre un drama de Peter Shaffer (1979); *Paseando a Miss Daisy* (1989), de Bruce Beresford, sobre una pieza de Alfred Uhry (1987); y *¡Ay, Carmela!* (1990), de Carlos Saura, sobre una obra original de José Sanchis Sinisterra (1987)⁴. La diversa procedencia geográfica —Inglaterra, Estados Unidos y España, respectivamente— justifica esta elección que, por otra parte, se ha basado también en criterios de relevancia: atendiendo al reconocimiento internacional de la calidad de las adaptaciones⁵. Deliberadamente he dejado al margen las películas basadas en textos clásicos —y, sobre todo, las versiones cinematográficas de obras de Sha-

kespeare— por considerar que plantean un problema distinto: el de la identidad y legitimidad del “teatro filmado”⁶.

1. Afinidad como fenómenos culturales

Para descubrir las diferencias estéticas entre teatro y cine, es preciso que antes realicemos una operación inversa: la de anotar —aunque sólo sea a grandes rasgos— su especial afinidad. A continuación, señalaré los cinco puntos que enmarcan la mutua semejanza de ambos fenómenos culturales y, al mismo tiempo, su completa oposición con respecto a otros géneros literarios:

1) A diferencia de la lírica, el cine y el teatro cuentan una historia, en vez de transmitir la contemplación de un contenido psíquico, más o menos íntimo y subjetivo⁷.

2) A diferencia de la novela, esa historia no se apoya en la voz del narrador, sino en la de sus personajes. Es decir, la historia no es principalmente narrada, sino dramatizada⁸.

3) A diferencia de la lírica y la novela, esa historia se basa en un texto completo que, sin embargo, reclama una puesta en escena para ser cabalmente asimilado y disfrutado por el receptor⁹. Es decir, cine y literatura son fenómenos vocacionalmente más espectaculares que literarios.

Como consecuencia de lo anterior, la contemplación del teatro y del cine reviste características propias:

a) A sus historias no se accede individual y espontáneamente, sino a través de una experiencia colectiva, formando parte de una audiencia¹⁰.

b) La disponibilidad de las obras no es absoluta, sino que viene determinada por la puesta en escena. Mientras que una novela o un poema pueden leerse en cualquier tiempo o lugar (en el tren, en mi casa, cuando tenga un rato libre) y al ritmo que uno desee, las obras fílmicas o dramáticas tienen muy fijados el momento y el espacio de la representación; y tampoco permiten una experiencia reflexiva, con lecturas interrumpidas, meditadas o más o menos ralentizadas. Todo sucede en el tiempo, en el lugar y a la velocidad que ha sido previamente determinado por el director (del filme o de la representación), que normalmente es distinto del autor del texto.

2. Diferencias en el potencial estético y expresivo

Una vez expuesta la especial afinidad entre teatro y cine en cuanto fenómenos culturales, estamos en condiciones de comprender mejor sus diferencias estéticas.

Empecemos por señalar el carácter mágico del teatro. Desde su mismo origen, el teatro ha estado siempre unido a los ritos, a la religión, a lo sobrenatural y maravilloso. El mismo vocablo *representación* evoca en nosotros la idea del

hechizo, del engaño, de la magia y la seducción. Eso es algo esencial en el teatro; algo muy importante, que marca la radical diferencia entre la actitud de su público y la del que contempla un filme.

Tal vez por eso, la experiencia de una representación dramática es distinta a la de una proyección fílmica. Es más intensa, más real; y, por lo mismo, más vinculada a la emoción contenida en una historia que a la historia misma. De aquí derivan algunas de las principales diferencias que ahora trataremos de sintetizar:

1) **El teatro enfatiza los personajes.** En una obra dramática la historia en sí es algo secundario; lo importante es la evolución de un carácter, sus conflictos y sus luchas internas. Por eso no vemos casi nunca sobre el escenario los estereotipos que con frecuencia pueblan las pantallas cinematográficas. Ni Superman, ni Indiana Jones ni los policías de *Arma letal* funcionarían adecuadamente en una representación dramática: porque pedimos más consistencia y profundidad a sus personajes que a los de una obra fílmica

También por eso, ciertos géneros propios del cine (aventuras, western, bélico) no han sido explorados jamás en el teatro. El cine es esencialmente algo dinámico —imagen en movimiento—, y el teatro, algo esencialmente dramático: personajes en conflicto.

¿Cuál es la historia de *Paseando a Miss Daisy*? ¿Podemos resumir la trama en dos líneas? No sería tarea fácil; y, sin embargo, sabemos perfectamente lo que nos gusta de esa pieza: la relación entre dos personajes opuestos, una rica señora judía y su chófer de color; una extraña relación que evoluciona lentamente a través de cinco lustros.

Algo similar podríamos decir de *Amadeus*. Su argumento no se deja sintetizar rápidamente. Son nuevamente los personajes —Salieri y Mozart— los que dan vida y movimiento a la pieza: su relación, su conflicto, su mutua admiración y envidia componen un gigantesco cuadro que no parece contener una historia clara, pero sí una impresionante carga dramática. Por eso el director Milos Forman cambió el argumento al adaptar la pieza al cine: añadió pasajes y subtramas, como la historia de la criada o la estancia de Leopoldo en Viena, para añadir tensión narrativa a una trama interesante, pero bastante estática.

En la adaptación de *¡Ay, Carmela!*, Saura tuvo también que introducir cambios importantes en la estructura de la obra, porque el cine le pedía un relato más consistente. La obra de Sinisterra son retazos de una historia pasada: recuerdos de Paulino y conversaciones con el espectro de Carmela, escenas sueltas que ponen de relieve los sueños, las crisis y la diversa entereza moral de estos dos cómicos ambulantes. En el filme de Saura, la historia tiene más énfasis y movimiento: tiene un claro principio, medio y final, un preciso contexto histórico y una narración con ritmo creciente. Aún persisten las tensiones entre los personajes, pero ahí todo está subordinado al relato y a la acción.

2) **El teatro concentra el drama.** A diferencia del cine, que fragmenta la acción en secuencias y escenas, en distintos lugares y personajes, el teatro concentra el foco de la historia en la conciencia de un personaje. Junto a él habrá otros dos, tres como máximo; pero no más. Por la tendencia del drama a la introspección —y también, en algunos casos, por la limitación presupuestaria— en el teatro los personajes secundarios suelen escasear o incluso desaparecer.

Paseando a Miss Daisy sólo tiene tres personajes: Hoke, Miss Daisy y su hijo Boolie. Para el cine hubo que inventar siete u ocho más: la criada Imelda, de la que se habla en la obra; Florine, la mujer de Boolie; Nonie, la muchacha que les sirve; el tío Walter con toda su familia; y los dos policías que se encuentran en la carretera. Sólo así funciona en la pantalla: intensificando la acción con nuevos escenarios y caracteres.

En la obra de Sinisterra todavía aparecen menos personajes; solamente Carmela y Paulino. El adaptador, además de replantear la trama, tuvo también que inventar y dar vida a todos aquellos personajes a los que se alude en la obra: Gustavete, el muchacho mudo; Giovanni de Ripamonte, el teniente italiano; el alcalde de Belchite y su mujer; Jan, el soldado polaco; los brigadistas extranjeros; etc.

También en *Amadeus*, que contaba con un mayor número de caracteres, el filme ensanchó el drama con nuevos personajes: aparte de la criada y Leopoldo, ya citados, aparecen en la cinta el empresario Schikaneder, la madre de Constanze, el Arzobispo de Salzburgo y un numeroso grupo de intrigadores de la Corte. Y es que, con notables excepciones —como los filmes *La huella*, de Joseph Leo Mankiewicz (dos personajes); o *Quién teme a Virginia Woolf*, de Mike Nichols (cuatro)—, la adaptación de una obra a la pantalla suele exigir una acción más tramada, con un número mayor de caracteres.

3) **El teatro es más cautivador.** Antes aludí a ello indirectamente al mencionar el origen mágico y ritual de la representación. Cuando asistimos a una obra de teatro, nos dejamos llevar por la puesta en escena; renunciamos a las evidencias de nuestros sentidos. Vemos en una sala —apuntaba ORTEGA (1977, 36-37)— salir a Ofelia del castillo de Elsinor con las manos llenas de flores; dirigirse al arroyo para acabar con su vida, y pasear junto a las acacias, los abedules y los álamos del fondo.

En realidad, todos somos conscientes de que ese paisaje es cartón pintado: telas, maderas y perspectivas falsas; ni esos árboles existen, ni el castillo tiene volumen, ni el arroyo es algo más que luces móviles y cristales. Sin embargo, si aceptamos como real esa falsa apariencia de tan escasa verosimilitud es porque el teatro exige menos realismo. Y esto es así porque establece un pacto especial con la audiencia, porque crea un ámbito mágico, inmediato, cautivador.

En el teatro, cada representación es un acontecimiento único. Asistimos a una historia que sucede aquí y ahora, que no volverá a ser la misma de ayer o la

de mañana. En el teatro es importante *cada* puesta en escena.

Además, en el teatro hay verdadera comunicación entre el actor y el público. La inmediatez de la situación escénica propicia esa extraña transmisión de emociones: el actor se comunica realmente con la audiencia; y el actor nota cuándo el público no le sigue, y debe forzar la interpretación; o cuándo está cautivado, y lo tiene completamente en su mano. Por eso hay buenas y malas noches; porque no todo depende de los actores: la comunicación se completa con el público, elemento esencial de toda representación dramática.

La obra teatral *Amadeus* tiene, en su planteamiento, una diferencia radical con la posterior versión fílmica. Salieri aparece en escena al comienzo y se dirige directamente al público: le increpa, le hace partícipe de sus zozobras y le pide que escuche su íntima confesión antes de acabar con su vida. La obra se plantea así con una sorprendente inmediatez entre el personaje y la audiencia: con una cercanía tal que involucra al propio espectador en el propio desarrollo de la obra.

Esto sólo es posible en la proximidad del teatro, en la magia de su representación. El cine es un medio más frío y distante. No aceptaríamos a un Salieri proyectado en la pantalla, dirigiéndose a nosotros y exigiendo nuestra atención. Entre otras cosas porque eso rompería una de las principales convenciones del Séptimo Arte: no mirar directamente a la cámara para no romper la ilusión de que existe un mundo *exterior* donde esa historia sucede realmente.

Así, el Salieri fílmico explaya su conciencia ante otro personaje fílmico: un sacerdote vienés —personaje confidente— que escucha por nosotros la terrible confesión del músico italiano. Sólo así puede funcionar la ficción cinematográfica.

4) **El teatro es más temático.** Esto es, en realidad, una consecuencia de lo visto anteriormente. En efecto, al enfatizar los caracteres, las obras dramáticas enfatizan también las motivaciones y las crisis de los personajes más que las propias historias. Son los valores que mueven a los protagonistas lo que nos interesa; los problemas humanos planteados por la trama.

El teatro, afirma SEGER (1992, 37), suele hablar de aspectos universales de la condición humana. Los sueños, los anhelos, los problemas de conciencia de un hombre son el material precioso del que vive y se alimenta. Por eso no necesitan sus obras un hilo argumental especialmente sólido.

De *Paseando a Miss Daisy* —antes lo señalábamos— es difícil recordar su argumento, pero muy fácil en cambio recordar sus temas: la vejez, el racismo, el paso del tiempo; y, por encima de todo, la amistad, esa mutua y honda transformación de dos personalidades opuestas: Miss Daisy se vuelve comprensiva y receptiva al cariño; y Hoke, el conductor, aprende a leer, a pensar, a hacer valer sus derechos.

En *Amadeus* encontramos algo parecido. Sus temas nos emocionan y nos hacen reflexionar: la envidia del mediocre frente al genio, el esfuerzo metódico

frente al talento, la astucia amarga, senil y calculadora frente a la inocencia alegre, superficial y juguetona. Mozart es la “encarnación” de Dios sin merecerlo: la creación artística, la música, la inspiración; pero también una vida zafia y vulgar: he ahí la terrible incoherencia del genio, que crea obras sublimes mientras su vida es a veces lamentable. En torno a estos grandes temas, el drama cobra vida. Y eso es lo que nos conmueve en el teatro; como también luego en el filme, por encima de los escasos añadidos argumentales: la boda de Mozart, el envío de una criada espía, el confuso intento de asesinato. El drama es esencialmente metafísico, y la película, por el contrario, es dinámica y musical.

En la obra de Sinisterra, por último, se da también esa preeminencia de lo temático. En el texto introductorio que figura en los programas de mano, SANCHIS SINISTERRA (1991, 295-7) precisa que “¡Ay, *Carmela!* no es una obra sobre la guerra civil española” sino más bien “una obra acerca de los peligros y poderes del teatro”; y sin embargo Carlos Saura tuvo que invertir por completo el propósito del dramaturgo para hacer de esa historia una obra sobre la guerra civil. Si en el teatro pesaba la reflexión sobre el arte, el acontecer escénico, la condición del artista, etc., en el cine ganan la partida las imágenes de la guerra (banderas, cárceles, bayonetas) sobre cualquier otra consideración.

5. El teatro es más simbólico. Con frecuencia, la representación dramática exige decorados abstractos, luces enormemente enfáticas y artificiales. No necesita el realismo para crear verosimilitud, puesto que la audiencia ha entrado en un mundo mágico y se apresta a dejarse cautivar.

El cine necesita ambientes reconocibles y realistas. Necesita que una sala de estar tenga tresillo, mesita, cortinas en las ventanas y una mesa, quizás en un lateral. Necesita materializar los ambientes a través de la acumulación de detalles. Por eso aun en películas fuertemente simbólicas —como las de Tarkovski o Bergman— los escenarios tienen siempre un referente concreto y real. El decorado abstracto, con muy raras excepciones, suele provocar emociones extrañas en el espectador; pues le saca de la visión pretendidamente objetiva de la cámara y le introduce en la manipulación deliberadamente artificiosa de una puesta en escena¹¹.

Un gran dramaturgo francés afirmó en cierta ocasión: “Todo lo que yo necesito para representar es una plataforma y una pasión o dos”. Y, efectivamente, la historia del teatro ha demostrado que hasta con menos se ha podido crear la ilusión escénica: desde las primitivas representaciones tribales hasta los *happenings* del siglo XX, pasando por la sobriedad del teatro isabelino o la sencillez del anfiteatro griego. En este mundo todo vale, hasta lo más onírico e irreal, con tal de que aporte conflicto dramático.

Aún más; no pocas veces el realismo perjudica al sentido de una pieza; porque lo mágico y sugerente precisa con frecuencia el concurso de la imaginación del espectador. Mientras el teatro conserve su tono subyugante —y mientras

haga hincapié en los personajes más que en la acción—, los escenarios no tendrán ninguna necesidad de ser figurativos. Porque en teatro sólo hay una cosa que no se perdona: lo superficial y anodino, lo que no conmueve o carece de significación.

Así, la puesta en escena de *Paseando a Miss Daisy* se realizó en el teatro enteramente con elementos simbólicos: ni existía un coche sobre el escenario, ni aparecían las tiendas, el cementerio o el gran hospital de la última escena que vemos en el filme. Hasta el choque del principio sucedía sin imágenes, con las luces apagadas: tan solo el ruido de un coche que arranca y que, inmediatamente, se estrella en el jardín. Todo allí se sugería, todo era abstracción; y en esos espacios casi vacíos, el tema de la soledad —el gran problema de Miss Daisy y de toda la tercera edad— cobraba así mayor fuerza. Una vez más descubrimos que el teatro es esencialmente temático.

Una escenografía también abstracta es la que crea el ambiente onírico de *¡Ay, Carmela!*: un ambiente circunscrito a un escenario vacío —el teatro dentro del teatro— en el que, sin embargo, se dan cita innumerables *espacios* reales, imaginarios, e incluso sobrenaturales: el Teatro Goya de Belchite, el submundo nunca visible tras el telón, las visiones del Cielo por parte de Carmela. A propósito de este punto, ha subrayado AZNAR (1991, 60) la peculiar concepción escénica de Sanchis Sinisterra, para quien “el teatro es un espacio en donde pueden y deben suceder toda suerte de transgresiones poéticas de la realidad, de *maravillas* de la ficción dramática que se justifican ante el espectador por la propia índole específica del arte de la representación”¹².

6. El teatro es más verbal. El cine es un medio eminentemente visual, en el que las historias se cuentan por medio de imágenes. El teatro, por el contrario, es un medio verbal, en el que el diálogo lo es todo: el modo de caracterización, de narración, de progresión en la trama y de revelación de conflictos. La palabra tiene ahí toda su fuerza: por eso está justificado el recurso a los monólogos —como los de Salieri en *Amadeus*, algo radicalmente opuesto a la esencia cinematográfica—, a largos y brillantes discursos —como los de Tomás Moro en *Un hombre para la eternidad*— o el recreo en la sonoridad lingüística y en el ingenio verbal, como el demostrado por Hamlet en su conversación con el sepulture-ro.

El teatro emplea, en síntesis, un lenguaje más enfatizado, más denso, más pleno de significación y expresividad. Entre otras cosas, porque nos habla de temas profundos y porque tiene que darnos a conocer las razones de sus protagonistas: sus motivaciones y sus propósitos.

Por contraste, el cine busca siempre lo visual y dinámico. En el cine hay que reducir la palabra al mínimo y tratar de que las imágenes hablen por sí solas. “Todo lo que pueda mostrar la cámara, no lo debe decir el personaje”, reza una conocida máxima del mundo fílmico que conocen bien todos los guionistas.

Así, el adaptador de *Amadeus* se esforzó por hallar equivalentes visuales para los interminables monólogos de Salieri. Su pacto con Dios es sellado en el cine con imágenes de la infancia, con música, con expresividad; su enemistad con Mozart se desarrolla sobre un fondo de bellas coreografías —las óperas mozartianas—; y, sobre todo, la ruptura con un Dios que le ha negado la genialidad —un monólogo de casi cuatro páginas en el teatro— es felizmente trasvasado al cine en pocas palabras y con la simbólica quema del crucifijo que antaño fue su inspiración. Una imagen acertada que, esta vez sí, vale más que mil palabras.

Algo similar encontramos también en *!Ay, Carmela!*, donde los parlamentos de Paulino y las réplicas de su compañera constituyen el esqueleto completo de la obra teatral y fueron recortadas a menos de una cuarta parte en el cine. Allí la mayor parte de la trama no es ya *contada* por los personajes sino *dramatizada* en imágenes: al principio les vemos en una actuación, luego les vemos perderse entre la niebla, más tarde prepararse para la representación. Con ello el filme pierde densidad semántica y conflicto de personajes, pero gana en dinamismo, en elegancia, en espectacularidad.

Conclusión:

Con esto, llegamos al final de nuestra exposición. De un modo esquemático, sucinto, he tratado de delimitar los rasgos expresivos y estéticos del teatro frente al cine, que pueden resumirse en seis puntos:

1. El teatro enfatiza los personajes, mientras que el cine enfatiza la acción.
2. El teatro concentra el drama —pocos escenarios, personajes y subtramas—, mientras que el cine multiplica las acciones, las relaciones y los ambientes.
3. El teatro es más cálido, más cautivador y mágico; mientras que el cine se nos presenta como un medio más frío y distante, más cercano a lo real.
4. El teatro es más temático, mientras que el cine es más narrativo.
5. El teatro es más simbólico, y el cine más realista.
6. El teatro es esencialmente verbal, y el cine esencialmente visual.

Estos rasgos, que definen diferencias esenciales a la hora de contar historias, son también los que todo cineasta se plantea al abordar una adaptación.

Las películas comentadas son ejemplos válidos de adaptaciones cinematográficas porque han sabido aprovechar la capacidad expresiva del medio fílmico. Confío en que la reflexión y el estudio de estos aspectos contribuya —al menos, en una pequeña parte— a potenciar esta ya fructífera relación entre el cine y la literatura.

NOTAS:

¹ Sobre las relaciones cine-literatura, la bibliografía producida en nuestro país no es demasiado extensa. Cabe destacar, dentro de una perspectiva teórica: PEÑA-ARDID (1992) y GIMFERRER (1985); y dentro de los intentos compiladores: GOMEZ MESA (1978) y QUESADA (1986). Con un planteamiento más comparativo, lo más reciente: LATORRE (1992). Entre los clásicos de la literatura anglosajona: BEJA (1979); BLUESTONE (1973); RICHARDSON (1972), etc.

² Cabe citar, entre otros, los logrados intentos de UBERSFELD (1989), BOBES (1987), PAVIS (1982) y, muy especialmente, SEGRE (1984).

³ En su ya clásico manual, MITRY (1986) habla de la influencia del teatro en los comienzos del cine, pero rápidamente precisa que “el cine no es sólo arte de *representación* sino un arte de *creación*” (t. 2, p. 406). Por su parte, AUMONT (1983, 19-42) estudia “el filme como representación visual” y subraya los elementos del espacio fílmico (imagen *plana* y limitada por un *cuadro*); con ello, postula un planteamiento distinto del consolidado por la escenografía teatral (en el que se incluyen aspectos de la fotografía, como el estudio de la perspectiva y de la profundidad de campo) que termina por crear un nuevo concepto de representación: la noción de *plano*. En ese mismo sentido se había manifestado el conocido teórico GHELLI (1959) al afirmar que, en el cine, “la escenografía adquiere la función primordial de precisar espacialmente los ambientes, confiriendo al encuadre un mayor sentido de tridimensionalidad” (p. 142).

⁴ Las tres obras teatrales en las que se basan estos filmes están publicadas: SHAFFER (1980), UHRY (1987), SANCHIS SINISTERRA (1991).

⁵ *Amadeus* obtuvo en 1985 ocho premios de la Academia de Hollywood, incluidos los de mejor filme, mejor director, mejor actor y mejor guión adaptado. *Paseando a Miss Daisy* logró cuatro en 1990, entre los que estaban el de mejor filme, mejor actriz y mejor guión adaptado. Por su parte, *¡Ay, Carmela!* obtuvo trece Goyas de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, incluidos los de mejor película, mejor director, mejor actor, mejor actriz y mejor guión adaptado.

⁶ Sobre el problema del teatro filmado, vid. MANVELL (1979). Sobre el tema Shakespeare en el cine, este mismo libro aporta un estudio interesante (“Shakespeare on Film”, pp. 135-203), como también DAVIES (1988); HAMILTON (1968). En castellano, LATORRE (1992, 85-98).

⁷ BOUSOÑO (1976) perfiló esa idea hace ya tiempo: “La poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones (...). Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación* (...). Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica *lo que se siente*, sino la *contemplación* de lo que se siente” (I, 20 y ss.).

⁸ Un estudio sobre lo narrativo y lo dramático y sobre las relaciones autor—autor implícito—personajes puede verse en: GARCIA-NOBLEJAS (1982, 86-119).

⁹ Sobre este punto, la Teoría de la Recepción tiene mucho que decir. Entre otras lecturas, conviene destacar las de WARNING (1979) e ISER (1976), así como la edición castellana de MAYORAL (1987).

¹⁰ Sobre este particular, vid. SPANG (1991, 27-28 y 84-100).

¹¹ Entre los escasos ejemplos de películas con decorados abstractos, podemos señalar el filme *El proceso* (1962), de Orson Welles, sobre una novela de Kafka. El ambiente creado es sumamente extraño, pues el espectador se ve introducido en escenarios totalmente irreales de apariencia inequívocamente teatral.

¹² Un poco más adelante, AZNAR (1991, 67) analiza este juego del espacio escénico, sostenido por la constante dualidad de esta obra: “Hay un espacio verbal, construido por la palabra de los personajes y que se refiere tanto a una muy precisa geografía española de nuestra guerra civil (Belchite, pero no solo el Teatro Goya, sino también la calle Mayor, la Puerta del Pozo, el Economato o el Centro Agrícola) cuanto a una geografía imaginaria del más allá (mucho secano, un cruce de vías...). Pero no sólo existe dualidad en este espacio verbal, sino que a su vez hay un espacio físico en el que también podemos diferenciar entre escena (el propio escenario del Teatro Goya) y extraescena (la tras-escena, donde se supone que Gustavete maneja la gramola, pero también la sala donde está el público o la cabina donde está el teniente dictador)”.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques (1983), *Estética del cine*, Barcelona: Paidós.
- AZNAR, Manuel (1991), "El teatro, pasión de vida" (Introducción a *Ñaque y ¡Ay, Carmela!*), en SANCHIS SINISTERRA (1991), págs. 11-101.
- BEJA, Morris (1979), *Film and Literature. An Introduction*, New York: Longman.
- BLUESTON, George (1973), *Novels into Film*, Los Angeles: John Hopkins Press.
- BOBES, M^a Carmen (1987), *Semiología de la obra teatral*, Madrid: U.N.E.D.
- BOUSOÑO, Carlos (1976), *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.
- DAVIES, Anthony (1988), *Filming Shakespeare's plays*, New York: Cambridge University Press.
- GARCIA-NOBLEJAS, Juan José (1982), *Poética del texto audiovisual*, Pamplona: EUNSA.
- GHELLI, Nino (1959), *Estética del cine*, Madrid: Rialp.
- GIMFERRER, Pere (1985), *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta.
- GOMEZ MESA, Luis (1978), *La literatura española en el cine nacional*, Madrid: Filmoteca Nacional.
- HAMILTON, Robert (1968), *Shakespeare on silent film*, London: Allen & Unwin.
- ISER, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer wirkung*, Munich: Wilhelm Fink Verlag (trad. castellana: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987).
- LATORRE, José M^a (1992), *Los sueños de la palabra*, Barcelona: Ed. Laertes.
- MANVELL, Robert (1979), *Theatre and Film*, Cranbury (New Jersey): Associated University Presses Inc.
- MAYORAL, José A. (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libro.
- MITRY, Jean (1986), *Estética y Psicología del cine*, Siglo XXI: Madrid. 2 tomos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1977), *Idea del teatro*, Madrid: Revista de Occidente.
- PAVIS, Patrice (1982), *Voix et images de la scène. Essais de Sémiologie Théâtrale*, Lille: Presses Universitaires.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992), *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra.
- QUESADA, Luis (1986), *La novela española y el cine*, Madrid: Ediciones JC.
- RICHARDSON, Robert (1972), *Literature and Film*, Bloomington: Indiana University Press.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1991), *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, Madrid: Cátedra.
- SEGER, Linda (1992), *The Art of Adaptation*, New York: Henry Holt and Company (trad. castellana: *El Arte de la Adaptación*, Madrid, Rialp, 1993).
- SEGRE, Cesare (1984), *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turín: Giulio Einaudi Ed.
- SHAFFER, Peter (1980), *Amadeus*, London-New York: Samuel French Inc. (trad. castellana: *Amadeus*, Madrid: Ediciones MK, 1981).
- SPANG, Kurt (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: EUNSA.
- UBERSFELD, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.
- UHRYP, Alfred (1987), *Driving Miss Daisy*, New York: Dramatists Play Service Inc.
- WARNING, Rainer (1979), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Munich: Wilhelm Fink Verlag (trad. castellana: *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989).