

INFLEXIONES EN TORNO AL TEXTO LITERARIO Y CINEMATOGRAFÍCO ANALOGÍAS Y DISCUSIONES A PARTIR DE LO PROPUESTO POR EUGENIA REVUELTAS EN “EL DISCURSO DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN”

INFLECTIONS AROUND THE LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC TEXT ANALOGIES AND DISCUSSIONS FROM WHAT IS PROPOSED BY EUGENIA REVUELTAS IN “THE SPEECH OF JUAN RUIZ DE ALARCÓN”

Arenas Góngora, Erick*

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

García Pereyra, Rutilio**

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

México

Resumen

El siguiente artículo presenta una serie de inflexiones tomando como punto de partida la teoría de la adaptación cinematográfica de Robert Stam como respuesta al trabajo de Eugenia Revueltas. El teatro y el cine tienen un origen textual, ambos han desarrollado procesos de adaptación con el fin de que sus representaciones sean fidedignas según criterios establecidos por la tradición que a cada uno le atañe. Mientras que el cine se vuelca por la libertad creativa en el proceso adaptativo, el teatro es más reacio en aceptarlo pues lo considera negligente, con el riesgo de no respetar lo canónico y dando como resultado la pérdida de su esencia. De la comparación entre ambos generalmente resulta “ganador” el medio literario, del que parte el teatro. Sin embargo, teóricos como Stam han intentado desmontar la visión determinista que mantiene a éste, por encima del cine, cuando se habla de adaptación. Con el fin de apuntar similitudes y diferencias, además de puntos en los que no necesariamente se está de acuerdo, se hace notar que las comparaciones y refutaciones no tienen otro fin más que abonar, de forma saludable, a la discusión sobre un tema de interés en torno a estas importantes expresiones artísticas.

Palabras clave: Literatura, Teatro, Cinematografía, Adaptación, Corporización.

Abstract

The following article presents a series of inflections taking as a starting point Robert Stam’s theory of film adaptation as a response to the work of Eugenia Revueltas. Theater and cinema have a textual origin, both have developed adaptation processes for their representations to be reliable according to criteria established by the tradition that concerns each one. While cinema embraces creative freedom in the adaptive process, theater is more reluctant to accept it because it considers it negligent, with the risk of not respecting the canonical and resulting in the loss of its essence. From the comparison between the two, the literary medium, from which theater is based, generally emerges as a “winner.” However, theorists like Stam have tried to dismantle the deterministic vision that maintains this, above cinema, when talking about adaptation. To point out similarities and differences, in addition to points on which we do not necessarily agree, it is noted that comparisons and refutations have no other purpose than to contribute, in a healthy way, to the discussion on a topic of interest around these important artistic expressions.

Key words. Literature, Theatre, Cinematography, Adaptation, Embodiment.

*Licenciado en Periodismo. Maestrando en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México):Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño. Correo: earenas@uacj.mx ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8020-937X>

**Doctor en humanidades. Profesor de tiempo completo titular C en el Instituto de Arquitectura Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Nivel 1 sistema nacional de investigadores. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0687-6495>. Correo:rutiliog@gmail.com

Finalizado: Ciudad Juárez, Enero-2024 / **Revisado:** Febrero-2024 / **Aceptado:** Mayo-2024

Lo ecuménico, posible para el teatro ¿inalcanzable para el cine?

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.
Pedro Calderón de la Barca

Muy al inicio de su disertación, Revueltas (1999) cita a Roland Barthes haciendo hincapié en que “la condición espectacular y de recepción que caracteriza al fenómeno teatral (es un) lugar de encuentro de diversas y complejas percepciones y sensaciones” (p. 17), además de enunciar al teórico francés cuando dice que el fenómeno teatral contiene una “especie de percepción ecuménica”. Según el Diccionario de la Lengua Española en su versión digital, lo ecuménico remite directamente a lo universal, a lo que se extiende a todo el orbe. Esta condición sitúa al teatro como una expresión que potencialmente puede ser entendida por la sociedad entera, sin importar en que parte del mundo se manifieste. Dicha condición, otrora entendida también como cualidad dado su alcance, se puede encontrar en el fenómeno cinematográfico, aunque éste tuviera su primera manifestación pública en Francia a finales de 1895 gracias al invento de los Hermanos Lumière; algo que, en comparación con el fenómeno teatral, resulta extremadamente joven si se considera que el gran público de la Grecia antigua ya participaba de representaciones teatrales. Sin embargo, con el paso del tiempo el cine adquirió una popularidad y alcance nunca antes visto, en gran medida gracias a su reproductibilidad técnica (cfr. Benjamin por Radetich, 2012), algo que lo llevo a convertirse en un fenómeno social gracias a su influencia sobre hombres y mujeres en sociedad (cfr. Jarvie en Pardo, 2001).

Sin alejarnos de lo dicho por Revueltas (1999), antes cabe aclarar que, a pesar de la posible similitud, condición y cualidad, el cine ha sido objeto tanto de alabanzas como de condenas, sobre todo cuando la comparación proviene de sectores literarios

y, por consiguiente, del teatro. Esto ocurre más cuando se analiza el proceso de la adaptación (de la literatura al cine; del teatro al cine). Cabe mencionar que, históricamente, las representaciones tempranas en el cine – haciendo a un lado las primerísimas vistas de los Lumière– partieron de un texto literario *per se*, es decir, que la figura del escritor cinematográfico no era la del guionista tal y como se le conoce en la actualidad, sino el de un “adaptador”¹ que conocía a profundidad el mundo literario y echaba en mano de su libertad creativa para llevar un texto escrito a otro que pudiera ser representado en la pantalla con ayuda del incipiente lenguaje cinematográfico.

Ahora bien, los detractores literarios del cine –apunta Stam (2014)– se han encargado de repudiar al fenómeno fílmico utilizando gran cantidad de términos “que implican que de alguna forma no le ha hecho justicia a la literatura (...) Términos como ‘infidelidad’, ‘traición’, ‘deformación’, ‘violación’ (...) proliferan” (p. 23). Por consiguiente, el cine sería visto como un arte menor, “reinscribiendo sutilmente la superioridad axiomática de la literatura” (Stam, 2014, p. 24) y por ende, la pérdida de esa cualidad ecuménica. El cine, a pesar de contar con una base textual, se condena a ser mínimo pues transgredió lo sagrado de la norma: no fue fiel a la esencia de la obra primaria.

La iconicidad corpórea: una virtud en el teatro, una obscenidad en el cine

En el supuesto de que el cine no contara con dicha cualidad (la ecuménica) frente al teatro, entonces se vuelve a lo expresado por Barthes en Revueltas (1999) cuando afirma que el segundo es un “lugar de encuentro de diversas y complejas percepciones y sensaciones” (p. 17) que tiene su origen en un elemento considerado crucial para el teatro: su

¹ El historiador del cine, Georges Sadoul, apunta en su obra Historia del cine mundial que la grandeza del medio es dada por ser una síntesis de muchas artes, entre las que se incluyen la literatura y el teatro.

corporización². Es de interés mencionar cómo el espacio teatral, re-presentación del texto literario pensado para tales fines, no sufre de críticas por dicho elemento; al contrario, se alaba tal característica.

Partiendo de lo dicho por Umberto Eco cuando Revueltas (1999) retoma en su obra sus “Elementos preteatrales de una semiótica teatral” al ejemplificar al ícono del hombre ebrio (situación teatral por excelencia), la autora menciona que el actor que representa al ebrio es un signo de signo, lo re-presenta y “deberá de hacerlo de manera convincente para que el receptor asuma que el personaje X es un borracho, representado por un actor, que nos debe de convencer de su realidad escénica” (Revueltas, 1999, p. 24). Sin embargo, también apunta que el espectador no suele responder a las incitaciones del ícono y, o no lo ve, o actúa contrariamente a lo que el ícono sugiere, reiterando que “la fuerza de las imágenes icónicas es uno de los recursos que manejan con mayor eficacia los medios de la comunicación masiva, pero en el teatro vamos a ver que los comportamientos son diferentes” (p. 24). Sin que la siguiente observación tenga como fin criticar de forma desmedida a la autora, cabe la posibilidad de que su argumento sea un tanto victimista y sarcástico, sobre todo cuando sugiera la “eficacia” de los medios de comunicación masiva y, por ende, del cine. Pero, ante todo, parece investir al teatro de un elemento aurático³ y que más

² Andrés Grumman menciona que la noción de corporización (*embodiment* en inglés; *Korporalität* en alemán) es introducida por los Estudios Teatrales, a propósito de diversas formulaciones provenientes de las prácticas y expresiones de la actuación en el siglo XX, y que refiere a la suma de las condiciones sensoriales y materiales del cuerpo; al mismo tiempo, se hace mención a un estado reflexivo de este y de su especial calidad expresiva.

³ El filósofo Walter Benjamin, en su obra *La obra de arte en la era de la reproductibilidad*, apunta que lo *aurático* es aquello que en las obras motivan “la contemplación del misterio que obliga al espectador a postrarse” ante ellas. Dicha característica es representativa del concepto benjaminiano del *valor de culto* que a su vez está intrínsecamente vinculado con la idea de *autenticidad* y que es “aquello que escapa a toda posibilidad de reproducción, aquello que está constituido por el ‘aquí y ahora’” (Radetich, 2012).

adelante integra rotundamente (*iconicidad corpórea* para efectos de este artículo) en el fenómeno teatral, afirmando que “el elemento primario en la representación teatral (...) está dado por un cuerpo humano que se ostenta y se mueve, un cuerpo humano que se mueve aparece como algo real, y en algunos casos objeto de signos posibles” (Revueltas, 1999, p. 24) y que, además, permitirá establecer el vínculo de una posible identificación entre lo que sucede en escena y el receptor, proceso, dice ella, “ligado a una actitud psico-cultural que permite, a partir de la contemplación de las acciones que los personajes cumplen en la escena, la ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado” (Revueltas, 1999, p. 25).

Hilando lo anterior, para la revisora de la obra alarconiana no hay inconveniente en que el texto literario, pensado ya como obra de teatro para su representación en escena, considere cabalmente importante el elemento corpóreo y la contemplación, o mejor dicho, valor de culto desde la expresión *benjaminiana*. Con el cine, desde la mirada de un segmento académico de las letras, ocurre lo contrario. Stam (2014) enuncia en su texto una fuente de hostilidad hacia la adaptación cinematográfica, la *anticorporalidad*⁴, como una de las tantas críticas vertidas hacia el cine cuando de adaptar de la literatura se trata. Provoca, dice el autor, “enorme desagrado por la ‘encarnación’ indecorosa que significa el texto cinematográfico. Lo ‘visto’, para reciclar un venerable juego de palabras, se relaciona con lo obsceno” (Stam, 2014, p. 28). Incluso Virginia Woolf –agrega Stam– una de las más grandes escritoras del siglo XX, lanzó diatribas en contra del fenómeno cinematográfico, describiendo a los espectadores como “salvajes cuyos ojos lamen mecánicamente la pantalla” (Stam, 2014, p. 28). A lo corpóreo, retomando las palabras

⁴ Según el Diccionario de la Real Academia Española en su versión digital, lo anticorpóreo refiere a aquello que es contrario a las cualidades del cuerpo. En todo caso, la anticorporalidad del cine es un elemento denigrante, tal y como lo expresa Robert Stam al referirse a los detractores del arte cinematográfico.

“complejas percepciones y sensaciones” enunciadas por Revueltas (1999), es posible agregar un elemento a favor del cine. Vivian Sobchack, basándose en Merleau-Ponty y mencionada por Stam (2014), llama al cine la “expresión de la experiencia mediante la experiencia” (p. 29) pues despliega modalidades cinéticas, táctiles y sensuales de la existencia encarnada.

Además, las películas implican una respuesta corporal de manera más directa que la literatura. Se sienten en el pulso, ya sea a través del gigantismo intenso de los *close ups*, el impacto visual de los efectos parpadeantes o los efectos vertiginosos de secuencias de montaña rusa hechas al estilo Cinerama. (Stam, 2014, p. 29).

Tomando prestadas las palabras de Gloucester en *King Lear* de Shakespeare, en el cine también “se ve y se siente”.

Parece ser, entonces, que lo corpóreo en el teatro, devenido del texto literario, es significativo y crucial. En el proceso de adaptación de uno a otro, la corporización no sólo debe ser posible, es ante todo lo más importante pues ¿de qué otra manera se podría re-presentar? Sin embargo, cuando se trata del mismo proceso de adaptación, ya no es corpóreo sino anti. Es obsceno en el cine, más no en el teatro. Podría ser que la diatriba sea resultado de la característica mecánica del cine. Que, debido a su capacidad de reproducción de lo adaptado una y otra vez sin desgaste alguno, para el cine represente un punto en contra frente a la autenticidad del teatro. Si bien el segundo también puede reproducir lo adaptado (piénsese en tres funciones teatrales de un fin de semana), ninguna será la misma a pesar de todos los esfuerzos de quienes integran una *troupe*.

Don Gil versus Don Mendo, parangones entre dos puestas en escena

Una de las preocupaciones de Revueltas (1999) es la dificultad que encuentra el texto literario para su representación en escena. Esto, dice ella, se puede deber “a un punto

de vista dissociado del proceso teatral” (p. 20) que derivará en mera traducción gestual y enunciación. Otra dificultad es el encarcelamiento de la obra a partir de ser considerado un estorbo y que lo que es peor, que lleve al director de la puesta a buscar quedar bien con un receptor apoltronado debido a la falta de una lectura creativa por parte del primero (cfr. Revueltas, 1999). La autora también refiere a que si un texto es canon, será difícil liberarlo pues se encontrará bajo el escrutinio de una tradición socio cultural y terminará por representarse de una forma ya conocida, aunque más adelante en sus argumentos menciona que en la actualidad “se tiende a romper con esas modelizaciones para abrirse a una visión más heterodoxa y libre con respecto al canon de la representación” (Revueltas, 1999, p. 20).

En tal caso menciona a Camillari y al llamado “relativismo”, aunque no se trata nada más de una simple arbitrariedad o el deseo de *épater le bourgeois*⁵ sino de una profunda revisión de los sentidos ocultos y posibilidades virtuales (pero reales) del texto literario. Revueltas (1999) concluye este apartado con la afirmación de que los clásicos son un “imán de seducción para los directores que siempre quieren volver a ellos, pero modificándolos, transformándolos, creando una nueva tradición” (p. 20). Un ejemplo que la autora considera como ejercicio del rompimiento canónico es la puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina y presentada por Héctor Mendoza en 1960 dentro del circuito teatral universitario en México. Representante del teatro barroco, la propuesta de Mendoza fue tanto alabada como denostada por su osadía, dividiendo al gran público “en dos grandes equipos rivales, los que detestaron la puesta en escena y los que se entusiasmaron y sintieron que esa era otra posibilidad representación (sic) de los clásicos españoles” (Revueltas, 1999, p. 22).

⁵ Traducción del francés como *dejar al burgués atónito*, famoso grito de guerra de los decadentes y simbolistas franceses de finales del siglo XIX.

El cine también ha tenido rupturas en cuanto a sus adaptaciones. Curiosamente, y ligado al fenómeno anterior, es posible encontrarse la versión de *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca, adaptada y dirigida por Fernando Fernán Gómez⁶, y estrenada en 1961, apenas un año después de la osada empresa de Mendoza en México. Considerada por el sector crítico del cine en España como uno de los mejores trabajos de Fernán Gómez, esta osadía no lo fue tanto por llevar del teatro al cine una obra clásica, sino la forma en que se presentó en las pantallas, teatro del absurdo filmado. Consciente de que las formas filmicas de la época mutaban, de que la ruptura era norma en países como Francia (*Nouvelle Vague*) y que quince años atrás en Italia se “demostraba” la realidad (según palabras de Roberto Rosellini ante el Neorrealismo), Fernán Gómez optó por montar la obra sobre un *set* muy parecido a uno televisivo que, incluso, se asemejaba más a un escenario teatral de una escuela de nivel de educación básica. Con vestuario colorido y estrafalario, pero sin perder el estilo medieval; con una dirección de arte profana, decorados y utilería risible, y un excelente grupo de actores y actrices de la época; con el director en el papel principal –además de respetar por entero los diálogos de Muñoz Seca– *La venganza de Don Mendo* es una obra cinematográfica digna de incontables estudios, tanto desde el punto de vista propuesto por *Revueltas* como

experta en teatro, como por la de Stam y su mirada desde el fenómeno de la adaptación cinematográfica.

La venganza de Don Mendo y Don Gil de las calzas verdes son dos ejemplos de apertura en cuanto a adaptación de textos literarios se refiere. Por un lado, el texto de Muñoz Seca, que ya ha sido re-presentado en el escenario teatral en incontables ocasiones desde su publicación en 1918, que después será filmado y exhibido como cine por Fernán Gómez, promoviendo la realización de más trabajos de esta naturaleza. Por otro, un ejemplo del rompimiento del canon literario y teatral, llevando el texto de Molino a una nueva forma de re-presentación por parte de Mendoza, incluso con el riesgo de convertirse más en un experimento fallido que una muestra de valentía ante “la tradición socio cultural”. Ambos autores, versados en las artes teatrales, representaron de una forma desconocida dos textos canónicos, siendo entonces la excepción a la regla que Revueltas menciona párrafos arriba. El caso excepcional es el de Fernán Gómez, que además de conocer bien las artes escénicas, lleva a la pantalla grande empleando, como ya se ha dicho, técnicas de un medio (el televisivo) que entonces (año 1961) se encontraba en pleno desarrollo técnico. Pero no solo como director de una película es notable sino también como actor principal, tomando el papel de Don Mendo y convirtiéndose en ícono del ícono (cfr. Barthes y sus “Elementos preteatrales de una semiótica teatral”) o mejor dicho, el *embodiment* de la iconicidad corpórea a nivel cinematográfico.

¿Un posible común acuerdo?

La revisión de Eugenia Revueltas en torno a la obra de Juan Ruiz de Alarcón sin duda es de gran importancia para los terrenos del teatro. Pero, ante sus primeras y particulares afirmaciones en torno al fenómeno teatral, se vio ocasión para reflexionar desde los terrenos cinematográficos con el fin de intercalar posicionamientos teóricos e inflexiones respecto a las cualidades de ambas

⁶ Escritor, actor y director teatral y cinematográfico español. Fue miembro de la Real Academia Española desde el año 2000 hasta su fallecimiento en 2007. En su filmografía trabajó a las órdenes de los más destacados directores del cine español: Edgar Neville, Carlos Saura, Mario Camús, Víctor Erice y Luis García Berlanga, entre otros. Ganador del Oso de Plata del Festival de Cine de Berlín al Mejor Actor por su interpretación en *El anacoreta y Stico*. A partir de la década de los cincuenta comienza a dirigir, realizando, entre el cine y televisión, numerosos títulos entre los que destacan *Mi hija Hildegart* (1977), *Mambrú se fue a la guerra* (1986) y *El viaje a ninguna parte* (1986), adaptación de una de sus novelas. Como autor teatral destaca su obra *Las bicicletas son para el verano* (1978), por la que obtuvo el Premio Nacional Lope de Vega y fue adaptada al cine por Jaime Chávarri en 1983. Otras de sus obras de teatro son: *La coartada* (1972) y *Los domingos, bacanal* (1980).

expresiones, aunque históricamente y todavía desde diversos espacios académicos, se ve al segundo como mero entretenimiento de masas e industria capitalista, más que una forma amplia de expresión artística. Como ya se ha visto, Robert Stam es uno de los teóricos que, desde su propuesta, aboga por un mejor entendimiento de ambos fenómenos, aunque parezca contravenir la tradición literaria. El punto de vista de Stam es, ante todo, uno que busca apoyar las diferencias que hay entre teatro y cine (o en su caso, literatura y cine), siendo medios distintos y que, por derecho propio, han avanzado y logrado posicionarse como los medios culturales de mayor alcance, gracias a sus características bien definidas, pero sobre todo, por ser un reflejo y re-presentación de la condición humana. En el orden popular, todavía hoy es común encontrarse con lectores que, ante la experiencia de la adaptación cinematográfica, nulifican el proceso adaptativo por considerarlo ajeno a la esencia del texto canónico. Un fallo que consideran imperdonable pues el autor del producto audiovisual, o no entendió el discurso literario, o falló en su proceso creativo de adaptar de la mejor manera la visión literaria. Ante tales juicios y enunciados, Stam (2014) nos recuerda que hay que partir por un elemento simple y que, en la mayoría de los casos, es ignorado y es que tanto el cine como la literatura son medios totalmente distintos. Si bien tienen un origen en común, esto no los ata de manos en el sentido de desarrollar e igualar sus procesos de creación.

Revueltas (1999) y su obra en torno a Juan Ruiz de Alarcón bien puede proponer una revisión sobre los procesos de adaptación literaria-teatral, aunque cabe la posibilidad de que haya sido desplazada con el tiempo dado que las artes escénicas han evolucionado a un estado en el que incluso se han tenido que apoyar de dispositivos de registro electrónico audiovisual, entrando en terreno nuevo y apenas explorado. Su determinación en considerar al teatro como el único medio de expresión humana, icónica y corpórea en

materia escénica, olvidando por completo al cine. Incluso Alarcón podría ser adaptado al medio filmico.

En cuanto a las propuestas hechas por Stam (2014) y su teoría acerca de la adaptación, la crítica toma forma en la manera en que generaliza al medio literario como el principal detractor de los procesos de adaptación. Aún y cuando esto parece estar vigente en el estrato social de los lectores-espectadores, es bien sabido que el cine ya no solo adapta del texto literario, sino también del medio televisivo, novela gráfica, *comic* y de narrativas originadas de los videojuegos y demás entornos digitales. Esto ha provocado que dentro de la industria cinematográfica se escuchen voces que no están de acuerdo en la constante adaptación de obras o repetición *ad nauseam* para efectos meramente capitalistas. Volver la mirada a estos dos autores, confrontarlos y, al mismo tiempo, hacerlos dialogar, abre campos para una exploración más concreta de los procesos creativos y adaptativos de cada medio.

Referencias bibliográficas:

- Grumman, Andrés. 2014. *Por una estética del cuerpo escénico. Trayectos de la emocionalidad y la corporización en algunas de las teorías de la actuación*. Apuntes de teatro 139 [en línea]. Disponible en <https://www.pensamientoeducativo.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32303> [Consulta 19/03/2024].
- Pardo, Alejandro. 2001. *El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta*. Depósito Académico Digital Universidad de Navarra [en línea]. Disponible en <https://dadun.unav.edu/handle/10171/35977> [Consulta 19/03/2024].
- Radetich, Natalia. 2012. *El arte, la técnica y lo político: a propósito de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin*. Argumentos 25 [en línea]. Disponible en <https://acortar.link/k7axiH> [Consulta 19/03/2024].

- Revueltas, E. (1999). *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*. El Colegio de Michoacán.
- Sadoul, G. (2015). *Historia del cine mundial. Siglo XXI*.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM.