

Carmen Becerra (ed.). *Lecturas: Imágenes, 6. Revista de Poética de la Imagen: Cine y teatro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009, 186 pp.

Las relaciones y trasvases entre las distintas manifestaciones artísticas son procedimientos ya señalados por los clásicos, desarrollados a lo largo de la historia y que alcanzan especial relevancia en esta época caracterizada por el cruce y la hibridación de los discursos. El libro que reseñamos se centra en dos de estas manifestaciones, una –la teatral– surgida ya en el alborar de la cultura y otra –la cinematográfica–, que cierra, según Ricciotto Canudo, el «círculo en movimiento» de la estética con la fusión triunfal de todas las artes.

Aunque el relato fílmico siempre se ha considerado sustentado en una esencial y latente narratividad, en sus manifestaciones patentes, escénicas y representacionales, su proceso narrativo se caracteriza, según García Giménez (*Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 27), por un «hacer dramatizado».

Este «hacer dramatizado», cuando se trata de una adaptación, es un procedimiento de transdiscursividad o transemiotización para cuya explicación, como hemos señalado en otros trabajos, se ha recurrido a los términos de intertextualidad, sistema modelizador secundario, reescritura, transducción, etc. El punto de vista común de estas investigaciones descansa en la idea de que todo discurso se reproduce en otro discurso y de que toda lectura se erige en un espacio discursivo.

Hablar de transdiscursividad en este tipo de traslaciones implica aceptar en primer lugar el carácter discursivo del cine, supuesto que no es admitido por todos los que abordan estas cuestiones. Sin embargo, como opinan destacados investigadores, negar la capacidad discursiva de las imágenes cuando el cine lleva más de un siglo contando maravillosas historias, «sería negar una evidencia histórica». Jakobson ya se refería a «un discurso» sobre la pantalla y a un discurso «en el escenario» para analizar las relaciones entre lo teatral y lo fílmico.

La transdiscursividad de las obras teatrales adaptadas al cine o la incorporación de recursos teatrales a algunas películas vienen facilitadas porque, desde el punto de vista semiótico, ambos procedimientos discursivos apelan al diálogo como forma de elocución fundamental y porque, independientemente de lo sofisticado o no de los soportes de comunicación, se sustentan sobre la modalidad más primitiva de significación: la ostensión (Elam, H, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980). Mediante el procedimiento mostrativo, las imágenes escénicas y fílmicas ponen especialmente de relieve la categoría de lo visual. Sin embargo, el carácter efímero, aleatorio de la representación teatral, la dependencia de la mirada directa del espectador, contrasta singularmente con la imagen fílmica. Ésta última, fijada de una vez por todas por la mediación de la pantalla, no se construye en el instante de la representación, como explica, André Helbo, que ha abordado con gran sagacidad estos procedimientos (André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, A. Colin, 1997, p. 53). Helbo señala otros rasgos diferenciadores, como los siguientes: el teatro se caracterizaría por la no reproductibilidad de la *performance*, por la simplificación de los soportes de la comunicación y por la relación directa entre el actor y el espectador. El cine, sin embargo, se singulariza por la posibilidad de

recurrencia de la proyección, por el desarrollo avanzado de la tecnología de la comunicación, por una relación indirecta entre el espectador y el público, etc. En este aspecto de la recepción, el discurso fílmico se inscribe en las operaciones narrativas (las del montaje, por ejemplo) de un modo semejante a como lo hace el discurso literario novelesco o poético con un carácter más cerrado que el discurso teatral. El discurso teatral espectacular es siempre tributario de la interacción del público.

Como se explica sabiamente en el libro que reseñamos, los trasvases entre estas manifestaciones artísticas se producen ya desde los comienzos del cinematógrafo, con la adaptación cinematográfica de obras dramáticas y con la posterior incorporación de elementos fílmicos al teatro. Sin embargo, la adaptación no es el único fenómeno de transemiotización analizado en este libro, en el que se abordan también otros tipos de trasvases, comunicaciones o interpelaciones, por utilizar el término empleado por la editora, Carmen Becerra. La profesora Becerra sintetiza ya en su introducción, de una manera sencilla, bella e inteligente, todos los asuntos que aquí intentamos abordar. Después de la magnífica «presentación», que podríamos transcribir como la mejor reseña del libro, el profesor Anxo Abuín González analiza los variados trasvases del teatro al cine, con especial atención a lo que Gilles Deleuze denominó *imagen cristal*. Comenta Abuín el «deseo furioso» por parte del cine de emanciparse de su «hermano mayor», según Susan Sontag, a la vez que explica la posición de André Bazin, frente a los puristas, del aprovechamiento por el cine de los recursos del arte escénico. A este fenómeno se refería ya Pérez Galdós en un artículo publicado en *El Liberal* el 9 de junio de 1913: «No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro: antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico...», e insiste en que «el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo».

Abuín analiza los diálogos -tan intensos como paradójicos-entre teatro y cine, con los referentes de Piscator, Brecht, la resistencia al teatro por parte de Bresson, así como la admiración de Truffaut y Godard, la recuperación de la noción brechtiana de *Gestus* por Deleuze y su concepción de la *imagen-cristal* prefigurada ya de alguna manera en Christian Metz.

Anxo Abuín, que en otros trabajos introducía cuatro conceptos básicos para entender la presencia del teatro en el cine, ilustra su aparato teórico con ejemplos de Dreyer, Resnais, Ingmar Bergman, Joseph Mankiewicz, Manoel de Oliveira..., desarrollando la teatralidad de la *máscara* y de la *palabra*; la máscara que remite a los albores del teatro y a la procedencia teatral del cine, y la palabra, que condiciona todos los otros aspectos de la puesta en escena, el guión, el montaje, la iluminación, los movimientos de cámara y el trabajo de los actores.

En relación con la palabra y con lo textual puede analizarse el trabajo de Laura Borràs Castanyer, «Ciberteatro: posibilidades dramáticas en la era digital». Este asunto tan novedoso, que ha merecido, entre otros estudios, los de Paz Gago, «Ciberteatro. Teatro y tecnologías digitales» (2004), Abuín González, «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos» (2008), y al que nos hemos acercado nosotros mismos en «Teatro, radio y nuevas tecnologías» (2004), es objeto de una nueva y rica actualización en el texto de la profesora Borràs, en el que lleva a cabo

un repaso de las propuestas escénicas en la era digital, y comprueba cómo la incorporación de las nuevas tecnologías ha dado lugar a producciones multimedia, con nombres como *teatro digital*, *hiperdrama*, *dramaturgia electrónica*, etc. Lo que le interesa fundamentalmente a la autora es verificar cómo estos nuevos procedimientos pueden modificar el teatro como género y, «desde una perspectiva de evolución histórica, observar qué uso de la tecnología digital se lleva a cabo en semejantes prácticas y hasta qué punto ello significa un cambio en el tipo de espectáculo y en sus gramáticas explicativas» (p. 45).

Sobre las tecnologías y el teatro profundiza también Luis Miguel Fernández en su trabajo «Tecnologías de la visión en el teatro español del siglo XVIII (o cómo ver a través del oído)». Constata el profesor Fernández el fenómeno de los trasvases e intermediaciones entre los distintos medios de comunicación y la interdisciplinariedad entre las artes, partiendo del concepto de *intermedialidad* formulado por André Gaudreault y por otros investigadores. Destaca el proceso de transferencia subrepticio, que está presente desde hace varios siglos en los espectáculos de la representación –proceso menos oculto de lo que defienden Gaudreault y otros autores- y que ha sido desatendido hasta la fecha, motivado por las urgencias de contemporaneidad. Por este motivo le parece oportuno estudiar la vinculación entre el teatro y la tecnología audiovisual en los cien años que van desde mediados del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, cuando empiezan a generalizarse por Europa las linternas mágicas y los mundinuevos o cajones ópticos. Con este fenómeno –resalta Fernández- se provoca el primer proceso de globalización cultural motivado por unas tecnologías de la visión.

Esta tecnología «audiovisual», representada por cámaras oscuras, linternas mágicas y otros dispositivos ópticos desarrollados a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, está asociada al imaginario social y al desarrollo científico y cultural de la sociedad; mereció la atención de los científicos y de las instituciones académicas del momento pero también del público popular, que gracias a estos dispositivos pudo gozar de lugares exóticos y lejanos a los que nunca antes había podido acceder. Surge entonces el viajero de imágenes o icononauta, como lo ha denominado Brunetta o verbicononauta, como prefiere Fernández, ya que, como anota con razón, la difusión de imágenes por linternas mágicas y mundinuevos fue siempre inseparable de la voz y la *actio* de la exhibición de las mismas, con el consiguiente rescate de la oralidad. Fernández lleva a cabo un exhaustivo repaso de los denominados géneros teatrales menores y del pronóstico de Torres Villarroel *El Mundi Novi* (1729) en los que se da fe de este conjunto de novedades. En este proceso de hibridación al que se ha hecho referencia con anterioridad, se resalta cómo por primera vez en el teatro español se introduce otro espectáculo diferente, basado en la proyección de imágenes en virtud de la tecnología de la luz y de la sombra, con sus propias normas y códigos, y se rompe la frontera entre los géneros. Por lo que respecta al receptor, «se convertía al espectador teatral, hasta entonces separado de la ficción que acontecía en el escenario en un espectador de linterna mágica que contemplaba imágenes reales de un universo no ficcional sino reconocible en cuanto a su referente» (p. 81).

De la interacción entre los distintos géneros y espectáculos se pasa a la relación entre éstos y la sociedad en el trabajo de Patricia Fra López, «¿Puede el arte cambiar la sociedad? *Cradle Will Rock* o un ejemplo de censura política en el teatro y su reflejo en el cine norteamericano», que la lleva a reflexionar sobre el papel del arte en la sociedad actual, sobre la subvención del arte y los artistas, y sobre cómo la censura política ha intervenido en el teatro norteamericano de los años treinta del pasado siglo.

Berta Muñoz Cáliz ha estudiado *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005) y los *Expedientes de la censura teatral franquista* (Madrid, Fundación Universitaria Española, col. «Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles», 2006, 2 vols.), y ahora Patricia Fra López, trascendiendo nuestras fronteras, analiza este poderoso aparato de censura en el teatro y en el cine en los Estados Unidos. Comienza por explorar cómo, a partir de 1937, el Comité del Congreso para la Investigación de las actividades antiamericanas –*House Committee Investigating Un-American Activities*– cercena el corazón de una de las iniciativas más innovadoras del teatro en Norteamérica, el Proyecto del Teatro Federal (*Federal Theatre Project*). Los censores, como diría Iris M. Zavala, son «lectores privilegiados», y entre sus privilegios inquisitoriales, destaca el de cortar todo lo que supone un brote de innovación. Patricia Fra repasa la creación, las actividades y el desarrollo de este proyecto (FTP) que tiene lugar a finales de la década de 1930. La obra que simboliza este período es *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein, a la que se refiere la profesora Fra con detalle en el apartado que dedica a las versiones cinematográficas. En 1999 el actor y director norteamericano Tim Robbins lleva a la pantalla la historia de *The Cradle Will Rock*, «integrándola en un retrato de la vida de diversos artistas durante la Gran Depresión Económica de la década de los años 30, sobre todo en lo que respecta al teatro y a la pintura, basado –casi en su totalidad– en hechos reales» (p. 84). Por último, hace una referencia a las «Culture Wars» y a la situación social, política y cultural norteamericana de finales del siglo XX, con el fin de comprobar si el sentido de *Cradle Will Rock* era la necesidad de llevar a cabo una profunda reflexión sobre la política de subvención del arte.

Si Anxo Abuín menciona, entre sus referentes, a André Bazin, en este gran teórico se centra el trabajo de José Antonio Pérez Bowie, «Hacia un nuevo concepto de la teatralidad cinematográfica. Notas sobre la recepción de las teorías de André Bazin en España (1950-1961)».

El profesor Pérez Bowie desmonta algunas tesis sobre las relaciones entre teatro y cine: la etapa de dependencia exclusiva del medio teatral y de un lenguaje cinematográfico rudimentario (el Modo de Representación Primitivo o MRP), superada gracias al desarrollo de los medios técnicos, tomando como modelo la narración literaria, con la adquisición de un lenguaje propio que garantizará su condición de arte autónomo: «La denominación de Modo de Representación Institucional o MRI, con que se designa ese cine ya libre de sus vínculos con el medio teatral, remite a la aceptación universal e indiscutida del nuevo lenguaje, cuya dependencia de lo narrativo se subraya para marcar las distancias con el de la etapa precedente» (p. 47). Pero la historia de estas relaciones, encierra, según Pérez

Bowie, una mayor dosis de complejidad. Los primeros cineastas no se nutren exclusivamente del teatro, sino también de otros medios próximos, como el circo, los espectáculos de feria, el *music-hall* y de formas populares del teatro, como la pantomima, el vodevil, el melodrama. Por otra parte, frente a la tesis defensora de la gran novela decimonónica como germen de la revolución artística que llevaría a cabo Griffith con el MRI, propugna la importancia de la narrativa folletinesca, y en la misma línea considera una explicación excesivamente ideológica la del vínculo que establece Eisenstein entre el cine de Griffith y la narrativa de Dickens, considerando el cine –con otros teóricos actuales– como el resultado de un proceso de intertextualidad con las artes más próximas. Entre estos investigadores, André Bazin, según Pérez Bowie, es el que reflexiona más tempranamente y con mayor rigor sobre las posibilidades que abre el cine a los diversos avances técnicos, sobre la noción de «escritura» cinematográfica y sobre el proceso de «teatralización». La reflexión acerca de este último fenómeno viene motivada sobre todo por el tratamiento radicalmente novedoso que imprimieron a los textos teatrales películas como *Hamlet* y *Enrique V* de Lawrence Olivier, *La loba* y *Brigada 21* de William Wyler, *Macbeth* y *Otelo* de Orson Welles y *Les parents terribles* de Jean Cocteau. Tras la revisión de estas adaptaciones, con el referente de las opiniones sobre cine y teatro de André Bazin, analiza Pérez Bowie las repercusiones en la crítica cinematográfica española de las ideas del teórico francés. La recepción de Bazin contribuyó notablemente al rigor con el que se empezó a enjuiciar el cine en la década de los cincuenta, así como la profesionalidad de los nuevos críticos y de las revistas españolas *Objetivo*, *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, *Cinema Universitario* y de la llegada de las extranjeras, como la francesa *Cahiers de Cinema*, las italianas *Bianco e Nero* y *Cinema Nuovo* o la inglesa *Sight and Sound*. Con ellas, coincidió la llegada de algunas de las películas citadas, como las tragedias y los dramas de Shakespeare, que abordaban la teatralidad cinematográfica desde un planteamiento realmente novedoso. Así, García Atienza considera en *Objetivo* la adaptación de *Macbeth* realizada por Orson Welles como «ejemplo de unión íntima de lo cinematográfico y lo teatral», mientras que la versión de Olivier del *Ricardo III* le sirve a José Palau para reflexionar sobre los prejuicios desde los que se había enfocado la relación teatro-cine y afirmar que tales prejuicios eran consecuencia de que habitualmente se había partido «de una concepción cerrada de ambas actividades, como si, lo mismo el teatro que el cine, no pudieran revestir múltiples aspectos, que tanto pueden soldar como quebrantar los vínculos que los unen» (p. 60).

A la vista de los diversos ejemplos analizados, Pérez Bowie considera evidente que «la crítica española detectó con prontitud la renovación que se estaba produciendo en el tratamiento con que el cine abordaba los textos teatrales». Observa, además, que «la lectura de los textos de Bazin, que en muchos casos debió de ser posterior a la recepción de los filmes «renovadores», contribuyó, sin duda alguna, a modificar las premisas teóricas de nuestros cinéfilos, a hacerles olvidar sus prejuicios antiteatrales y a proporcionarles el instrumental adecuado para enjuiciar el novedoso tratamiento de la teatralidad que ofrecían las películas que comenzaban a llegar a las pantallas españolas desde comienzos de los años cincuenta» (p. 67).

*La tragedia de Macbeth* de William Shakespeare, a la que, entre otras obras se refiere Pérez Bowie, constituye también el núcleo de la investigación de Darío Villanueva, «La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom». Esta tragedia ha sido objeto de numerosas versiones, según hemos tenido ocasión de verificar en otro lugar, como se encarga de ratificar el profesor Villanueva, que la pone en relación con la versión cinematográfica realizada por Roman Polanski en 1971 y con la lectura crítica del texto shakespereano incluida por Harold Bloom en su monumental monografía *Shakespeare: The invention of the human* (1998). A Darío Villanueva le interesa resaltar el posible diálogo entre el filme y el discurso crítico de Harold Bloom, sobre el supuesto irrefutable de que representan sendas lecturas de la pieza shakespereana no excesivamente separadas en el tiempo aunque determinadamente marcadas, sobre todo, por la naturaleza diferenciada de un discurso filmico y de una paráfrasis crítica tanto como por la personalidad y la «enciclopedia» de sus respectivos autores. Si la distancia cronológica entre la lectura del *Macbeth* por parte de Polanski y la realizada por Bloom veintisiete años después podría justificar que éste conociera y aprovechara el trabajo del cineasta, Darío Villanueva no encuentra nada en *Shakespeare: The invention of the human* que permita suscribir dicha hipótesis de trabajo. Constata que Bloom menciona *Trono de sangre* (1957) de Akira Kurosawa como «la mejor versión cinematográfica de *Macbeth*, aunque se aparte mucho de las especificaciones de la obra» y cómo el crítico la considera su pieza teatral «favorita entre todas las obras de Shakespeare» (p.140).

Con un potente aparato conceptual, Darío Villanueva va revisando el cine de Polanski y Kurosawa, las teorías de Bloom, la documentación crítica existente sobre Shakespeare y lo filmico, así como el controvertido asunto de las adaptaciones, con referencias a Pío Baldelli y a otros autores. Frente al concepto de adaptación prefiere el de *transducción*, que constituye para Dolezel uno de los puntos culminantes de toda semiótica de la comunicación literaria. Partiendo del concepto de *hipertextualidad* de Gérard Genette, el *Macbeth* de Shakespeare podría considerarse, según el profesor Villanueva, el hipotexto de dos hipertextos, el *Macbeth* de Polanski y el capítulo crítico homónimo de Harold Bloom. Y si fuera posible acreditar que éste conocía la película del polaco estrenada en Nueva York en enero de 1971 con la misma certeza con la que se sabe su aprecio por *Trono de sangre* de Akira Kurosawa, sería lícito plantear, según Darío Villanueva, «un juego transtextual sumamente interesante, en cuanto que el filme pasaría a ser, a la vez que hipertexto de la tragedia, hipotexto del ensayo interpretativo, que tendría así dos referencias hipotextuales, la primera de 1606 y la segunda de 1971» (p. 145).

Por otra parte, Darío Villanueva, que inserta el fenómeno de estos trasvases en el universo conceptual de las más importantes escuelas críticas de la actualidad, constata la poca atención que se le ha concedido en alguna de estas escuelas a la transducción filmica así como a los guionistas y directores cinematográficos como transformadores literarios. En el desarrollo del posprocesado de la obra de arte literaria analiza las transformaciones que el hipertexto de Polanski introduce en el hipotexto de Shakespeare, así como la lectura crítica que realiza Harold Bloom en 1998. Esta lectura es sustancialmente coincidente con la transformación realizada

por el director polaco veintisiete años antes. La confirmación de esta hipótesis nos sobrevendrá, según Villanueva, «sobre todo al comprobar hasta qué punto la visualización cinematográfica que Polanski hizo de la pieza de Shakespeare potenció al máximo claves hermenéuticas apuntadas por Bloom, como, por ejemplo, la fantasmagoría y la imaginación culpable que hacen del protagonista un arquetipo humano con el que es obligado establecer una relación de aterrorizada empatía» (pp. 156-157).

Darío Villanueva analiza detalladamente las diversas secuencias, como aquella en la que se representa con mayor claridad la fantasmagoría invocada por Harold Bloom como eje del *Macbeth* shakesperiano, y subraya el trabajo de los guionistas, que confiere al material dramático las mayores potencialidades fílmicas. Estos análisis detallados le llevan a concluir que Bloom ratifica críticamente en su práctica totalidad la lectura fílmica de *Macbeth* realizada por Polanski, aunque no pueda justificarse un conocimiento directo de la película por parte de Bloom, conocimiento que considera no sólo probable en términos cronológicos sino razonablemente plausible. De todos modos, concluye Villanueva, «el nuevo paradigma de la Literatura comparada atiende más a la razón de las convergencias que a las de las influencias», y, desde el punto de vista teórico adoptado, para el que tanto la Estética de la recepción como la Teoría empírica de la literatura se desenvuelven en el amplio campo de la Semiótica, puede afirmarse «que dos transformaciones de un mismo hipotexto literario han conducido a resultados hermenéuticos semejantes, pese a la diversidad de los respectivos discursos y los códigos específicos que los caracterizan: el uno, creativo en cuanto cinematográfico; crítico, y por lo tanto discursivo, el otro./ Bloom y Polanski, Polanski y Bloom, en lo que se refiere a la *La tragedia de Macbeth* leyeron del mismo tenor a William Shakespeare» (pp. 160-161).

No es habitual que en este tipo de estudios se atienda a la labor de los guionistas. Darío Villanueva sí les otorga, con justo merecimiento, un papel destacado, y en el mismo sentido se manifiesta José Manuel González Herrán en su trabajo «*Hermanas de sangre*, una pieza teatral de Cristina Fernández Cubas (1998) filmada para televisión por Jesús Garay (2001)».

González Herrán nos explica, en efecto, que, gracias a Jesús Garay, pudo consultar y manejar las dos versiones (en catalán y en castellano) del guión que Teresa Vilardell y Maite Carranza elaboraron sobre la pieza teatral *Hermanas de sangre* de Cristina Fernández Cubas. La lectura detenida y el cotejo de la obra y de esos textos le resultaron no sólo convenientes sino acaso imprescindibles para el riguroso estudio de la adaptación que lleva a cabo el profesor González Herrán. Se inicia esta exhaustiva indagación, analizando el texto prologal del drama, en el que la autora explica que de modo semejante a como le sucedió a Pirandello, a ella también se le presentaron los personajes, pero no seis sino siete. Este prólogo ofrece una dimensión especialmente valiosa, según González Herrán, ya que al evocar el *clima* de la situación germinal, el texto desliza una sugestiva referencia cinematográfica a *Doce hombres sin piedad*, que puede considerarse como uno de los modelos de la versión filmada de Jesús Garay. Esta referencia adquiere un rendimiento especial a lo largo del filme, que analiza finamente González Herrán, a

la vez que constata cómo el procedimiento de la *ampificatio* –ya en el guión– multiplica los asuntos, los escenarios, el tiempo, los personajes y las situaciones, y desarrolla lo que en el texto dramático estaba implícito o sólo insinuado. Así sucede con el personaje de Aurora, con presencia sólo aludida en el drama y que «en la versión filmada pasa a ser uno de los principales determinantes de la pesquisa y su resolución» (p. 116). Me limitaré a glosar algunos de los aspectos de la tesis que se sostiene en este trabajo y que suscribo en su totalidad. Demuestra, así, con ejemplos muy clarificadores, cómo las diversas ampliaciones del guión «tienen su punto de partida y justificación en el texto original». Los personajes masculinos de la versión filmada ya están aludidos o al menos sugeridos en la pieza teatral, como lo están los escenarios, las situaciones y el tiempo. En la obra dramática se hace coincidir el tiempo representado y el de la representación. Pero si los ajustes o desajustes entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso –analizados entre otros por Genette, Chatman, Casetti-Di Chio, etc.–, constituyen un reto en la construcción de una novela o de un drama, se convierten en un auténtico desafío en el caso de las adaptaciones. González Herrán analiza los procedimientos mediante los cuales se alargan en la versión filmada de *Hermanas de sangre* secuencias como la de la cena, comprueba cómo otras se cambian de lugar, y cómo las transformaciones más importantes que los guionistas introducen en el texto matriz son los que afectan al propio asunto, a su evolución y desenlace. Si en la obra dramática se dejaba sin resolver el principal enigma, el guión y la versión filmada no dejan cabo suelto. El guión y el telefilme prescinden de la ambigüedad del texto teatral, que junto al procedimiento de la ostensión favorece, con indudable eficacia constructiva, la alusión y la elisión. Cada receptor, con su particular enciclopedia, se encargará de rellenar esos huecos. Pero más que las diferencias entre la obra teatral y el guión y el telefilme, a González Herrán le interesa subrayar hasta qué punto estos cambios afectan al significado de la historia. En la época de las nuevas tecnologías, el modo cómo influyen estas transformaciones es elucidado atendiendo a los testimonios y materiales electrónicos proporcionados por la dramaturga y por el cineasta, sin obviar por supuesto los contrastes y los grados de densidad semántica de los discursos dramático y fílmico.

Junto al plano semántico y a las instancias enunciativas, el investigador atiende también a las circunstancias pragmáticas. Entre ellas, puede señalarse el hecho de que la obra filmada estuviese destinada a la exhibición televisiva y de que se tratase de «un trabajo de encargo». Después de un repaso detallado de la nada fácil carrera cinematográfica de Jesús Garay, nos informa de que el proyecto primitivo de *Hermanas de sangre* era el teleteatro, aunque luego se decidieron por el telefilme. En esta decisión pesaron, según González Herrán, las posibilidades cinematográficas de la pieza teatral, que, a su vez, encierra raíces o precedentes fílmicos. Si la autora menciona *Doce hombres sin piedad* (1957), de Sydney Lumet, cuyo guionista se basó en un texto que había escrito para televisión, el investigador señala que podría haberse citado otro filme, *Blow-up* (1966) de Antonioni, basado en el cuento de Julio Cortázar, «Las babas del diablo», de *Las armas secretas* (1959), y encuentra pertinente mencionar *Consagración* (1981), de Jesús Garay. Este estudio exhaustivo de la obra de Garay, recalando su dimensión metacinematográfica, nos

puede llevar a sostener, no ya como hipótesis conjetural o abductiva sino como tesis, que el vehículo o instrumento fundamental de *Hermanas de sangre* no es otra cosa que una filmación. González Herrán considera que «Garay asumió el encargo de llevar a la pantalla *Hermanas de sangre* no sólo con profesionalidad, sino con el interés suscitado por un texto que, en cierta medida, plantea cuestiones acuciantes para él: cuáles son las posibilidades, los límites y las responsabilidades (también en una dimensión moral) del oficio de filmar» (p. 128). Que su tesis es acertada lo confirman las palabras, que se reproducen, del propio director. El trabajo se cierra con esta certera observación: «Aunque el destino natural de un texto dramático sea el escenario, la excelente versión filmada por Jesús Garay, pone de relieve las indiscutibles posibilidades de esta sugestiva pieza de Cristina Fernández Cubas, cuya representación es otra de las muchas deudas pendientes en nuestro sistema teatral» (p. 131).

La conclusión y el trabajo no pueden ser más atinados, como lo son las restantes contribuciones que integran este libro. Una obra, en suma, construida con sabiduría, con donosura y con rigor.

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO  
UNED MADRID