

I. Prólogo

Las relaciones entre los dramaturgos españoles y el cine parecían centrarse únicamente en el plano de las llamadas Adaptaciones, o versiones filmadas de las obras teatrales, fenómeno cuyo estudio, o bien se ha orientado hacia la forma en que se debían o no recrear dichas adaptaciones, o bien hacia la catalogación de las obras y autores por los que el cine se ha sentido más atraído. El propósito inicial de este trabajo, al afrontar las vinculaciones entre el cine y el género dramático, se orientaba en ese segundo aspecto, prosiguiendo y ampliando anteriores investigaciones personales sobre la distribución de las obras teatrales españolas y las distintas versiones generadas en el cine de todos los países -especialmente en los de habla hispana-, además del nuestro. A priori, se daba el atractivo de conocer cuáles habían sido las preferencias de la industria cinematográfica a la hora de seleccionar a determinados autores y no a otros, y la manera de perfilarse ciertos títulos de su producción escénica -por encima de muchos más- y que, cíclicamente escogidos en diversas épocas y en varios países a la vez, constituían el denominador común y una consecuencia de los gustos más arraigados entre los públicos populares.

Intentábamos así indagar en determinados movimientos artísticos y comerciales -especialmente visibles en los comienzos del Cinematógrafo-, cuando se empezaba a consolidar una industria, al tiempo que se buscaba con afán su prestigio artístico, avalado con adaptaciones de autores clásicos (Cervantes, Calderón y Zorrilla), o de fragmentos importantes de piezas de dramaturgos renombrados a principios de siglo, tales como Guimerá, Feliu y Codina, Echegaray, Dicenta y Tamayo y Baus.

I. Prólogo

A nuestra atención tampoco escapaba un hecho paralelo e inseparable de la época de los pioneros cinematográficos: las aventuras por el nuevo medio, emprendidas por unas cuantas Productoras, creadas con el propósito exclusivo de trasladar a la pantalla las obras del autor de moda en los escenarios, cuyo paradigma lo representan las sociedades vinculadas a los primeros escarceos de Jacinto Benavente como realizador, guionista y productor.

Otro hecho colateral del anterior, o quizá también consecuencia directa de aquél, está en la servidumbre de un nutrido grupo de prestigiosos dramaturgos hacia las ventajas que podría reportarles el cine, al ceder los derechos de sus obras y escribir guiones originales desde el instante en que aparece la técnica del sonoro. Las controversias subsiguientes que ese invento revolucionario conllevaba dentro de los ambientes intelectuales (las voces favorables y adversas de los autores acerca de la adaptación de sus obras, la polémica cine y teatro, en definitiva) era otro aspecto a tener en cuenta. Lo mismo que la popularización masiva de las piezas teatrales a través de la pantalla, una vez rentabilizado con éxito triunfal su tránsito en gira por los escenarios. O comprobar la mimética utilización de las primeras figuras de la escena española en películas inspiradas en los mismos personajes teatrales encarnados sobre las candilejas. Y lo que empezó siendo casi una práctica necesaria en la época del cine mudo (pensemos en un Fructuoso Gelabert al filmar obras de Guimerá con las Compañías íntegras de los teatros barceloneses, y en la productora Barcinógrafo que contrató a Margarita

I. Prólogo

Xirgu en exclusiva), se convertiría en una costumbre a partir de la postguerra.

En esas fechas la producción cinematográfica española comenzaría a regirse por la explotación de los éxitos de la escena hasta agotarlos, sin resistirse a prescindir tampoco de las propias figuras (o parejas escénicas) que los habían hecho posible en los teatros. Es un momento en que el cine español se nutre básicamente de los dramaturgos *de éxito*: Calvo Sotelo, Luca de Tena, Mihura, Paso, Alonso Millán, Casona, Salom, Moncada, Alonso de Santos, etc. Y al citar a los autores *de éxito* en España no hay que olvidar un proceso similar seguido en otros países de lengua hispana donde la fama de algunos de ellos se deja sentir. En dicho proceso también ha incidido nuestro trabajo.

Porque otro de los objetivos de esta investigación era sacar a la luz las innumerables prolongaciones que el fenómeno de las adaptaciones alcanzaba en países latinos e, incluso, de habla inglesa. Junto al prestigio alcanzado en Estados Unidos por algunos dramaturgos en las primeras décadas del siglo, hay que añadir la oleada de autores exiliados en Latinoamérica a partir de 1939, lo que propugnó -en sus múltiples conexiones con la industria del cine de esos países- una temática y una cultura, en suma, de raigambre hispánica extraídas de la novela y de la producción teatral de nuestro país. Las películas *de exiliados* tuvo en Argentina y México casos singularísimos cuya fuente habitual se nutría, no sólo de obras clásicas sino de autores españoles bastante aceptados y celebrados allí por su comicidad, desde Arniches y Muñoz Seca hasta Jardiel Poncela, Torrado y Alfonso Paso.

I. Prólogo

Decíamos al principio que éstas constituían algunas de las ideas básicas de nuestro propósito inicial, si bien los límites con otros aspectos afines resulten a veces difícilmente deslindables. Ya que, conforme íbamos avanzando con las investigaciones en torno a las relaciones entre los escritores y el cine, éstas cada vez se iban ramificando y ampliando. Y, en efecto, uno de esos aspectos adyacentes provenía de la recepción del cine por parte de los autores de teatro.

Como ya se ha apuntado antes, el período de aparición del Cinematógrafo fue crucial para los hombres de la escena, pero lo fue mucho más a raíz del sonoro ante la amenaza de una nueva competencia. La que, para sus intereses, traía el cine parlante. En tales épocas, si bien surgieron voces discrepantes o que negaban al cine categoría artística, también resulta curioso constatar las reacciones a favor y el grado de fascinación que la imagen comenzó a ejercer para otros y para su propia expresión literaria. La recepción intelectual del cine ya ha sido abordada parcialmente por algunos ensayistas, no obstante, en mi trabajo no he dejado de lado el influjo que el cine tuvo para los dramaturgos de la primera mitad de siglo, recogiendo los referentes fílmicos que brotan en bastantes piezas teatrales -es decir, el cine como tema anecdótico y/o argumental del texto teatral-, y las huellas renovadoras que la técnica del séptimo arte provoca en las propias técnicas expositivas y en la temática de unos cuantos dramaturgos. Se ha recogido asimismo el reflejo que el argot y los mitos cinematográficos tienen en su obra. El creciente influjo de este arte en los hábitos sociales se puede hallar en el comportamiento y el lenguaje de los personajes *teatrales* -como veremos en diálogos de las

I. Prólogo

comedias de Arniches, Benavente y Jardiel Poncela, pongamos por caso-, sin que falten las reproducciones fílmicas en la titulación de las obras ni piezas cuyos argumentos se ambientan en el mundo del cine, como en la amarga reflexión sobre Hollywood contenida en un guión original de Martínez Sierra, y en la célebre ***El amor sólo dura 2000 metros***, de Jardiel Poncela. O bien la novedosa imitación de los códigos y géneros cinematográficos de esa obra de Muñoz Seca subtitulada como *“casi película policíaca, en tres jornadas con letreros, primeros planos y presentación de personajes al modo fílmico”*.

Tampoco se han pasado por alto las experiencias pioneras que incluían muestras del “*cine-teatro*”(las proyecciones de cine en una representación escénica), tal como lo llevaron a cabo Muñoz Seca y Martínez Sierra. Y, por supuesto, una de las más apasionantes tareas que parecieron imponerse los dramaturgos tras conocer el cine: la práctica del guión, entendido primero como una muestra balbuceante y algo mimética no exenta de cierto vanguardismo según lo acometieron los escritores del 27. En efecto, al principio estos ejercicios ‘de estilo’ no pasaban de ser esbozos de guión o breves aproximaciones hacia tan necesario procedimiento cinematográfico, como prueban las tentativas azorinianas, el experimental ***Viaje a la luna*** lorquiano, los pre-guiones de Gómez de la Serna, y los titubeos de Max Aub y Rafael de León. Aunque, progresivamente más interesados en acceder a la propia industria, los dramaturgos se decidieron a hacer sus pinitos escribiendo argumentos originales para el cine (o guiones literarios) los cuales, para llevarse a la práctica, precisaban de ciertas transformaciones (el llamado ‘guión técnico’)

I. Prólogo

hechas por el director u otro guionista profesional. Ejemplos de la práctica del guión 'literario' no faltaron en la trayectoria de los autores anteriores al 36. El paso decisivo del autor de guiones amateur al profesional se produjo a partir de la década de los 30, con la transición del mudo al sonoro y el sistema de versiones hispanas en Hollywood, en que se incrementó la figura del dialoguista (o escritor de teatro encargado de pulir las líneas de un guión ajeno), y surgieron varios comediógrafos-cineastas para quienes el cine no sólo supuso una aventura sino una actividad paralela a la de la literatura. Los nombres de Mihura, Neville, López Rubio y Tono están en la mente de todos, y tras ellos, la labor de guionista y director, apareció imbricada en la actividad de sus más directos sucesores, desde Luis Escobar y Claudio de la Torre hasta llegar a un Arrabal, Fernán Gómez, Fermín Cabal, Maqua, Barea, etc.

Como resumen de todo lo expuesto, los objetivos que quiere alcanzar este trabajo, centrados en las vinculaciones de los dramaturgos españoles y el séptimo arte, son de tres tipos:

Primero, reunir y catalogar la obra fílmica extraída de la producción teatral español-

la perteneciente a toda la historia de su literatura, desde finales de la Edad Media hasta la actualidad.

Segundo, conocer y detallar todos aquellos textos literarios que muestran el influjo de lo cinematográfico.

Tercero, exponer todas aquellas actividades (conferencias, argumentos, guiones, realizaciones, etc.) llevadas a cabo en el ámbito de la industria y la cultura cinematográficas, por parte de los autores de teatro.

I. Prólogo

Antes de pasar a exponer los criterios metodológicos, conviene hacer alusión a las fuentes y el material bibliográficos, y las dificultades que nos han creado. Su búsqueda y consulta ha resultado una operación ardua y llena de inconvenientes, debido sobre todo a las innumerables lagunas inherentes a la historiografía del cine español y de nuestro teatro del siglo XX. Las mayores dificultades provenían, en parte, del proceloso patrimonio fílmico por la ausencia de un censo general de producción y a los abultados errores que presenta la más reciente publicación con ínfulas de reparar ese vacío (me refiero al enciclopédico ***Un siglo de cine español***, lanzado en 1998 como “*un catálogo completo de toda la producción cinematográfica de nuestro país*”). La cuestión empeora con el carácter contradictorio y erróneo de muchos ensayos publicados de forma oportunista con motivo del centenario del cine, donde se siguen arrastrando, al igual que una bola de nieve, datos confusos en torno a algunos autores vinculados con el cine. Confusiones provenientes, a su vez, de la falta de volúmenes monográficos y diccionarios especializados sobre el teatro y los autores españoles, o bien de una imaginaria “Historia de la escena española”, como la que vienen reclamando tantas voces autorizadas desde hace tiempo. Para proceder a cumplimentar numerosos datos sobre las tareas de dramaturgos que alternaron las tablas con el cine, hubo que acudir a las fuentes más variopintas -desde enciclopedias, anuarios, revistas de época, hasta material del cartelismo cinematográfico-, y contrastarlas con los ensayos más recientes. Aun así, somos conscientes de la falta de algunos datos o el olvido voluntario de determinados nombres

I. Prólogo

de los que hemos prescindido cuando las referencias nos parecían poco fiables.

No obstante las carencias apuntadas, debemos elogiar las aportaciones bibliográficas de las que no era posible apartarse, al aproximarnos a una época, un acontecimiento histórico o un hecho cultural, y a un sinfín de aspectos del trabajo de los autores españoles en el extranjero que, por razones geográficas, se nos escapaban: tal era el caso de los exiliados republicanos en Latinoamérica. Para este capítulo, por ejemplo, nos han sido utilísimos los nueve tomos del historiador Emilio García Riera sobre la evolución del cine mexicano, al igual que los dos libros de Román Gubern acerca del cine de la España republicana y el cine español en el exilio. En esa misma área, y a fin de esclarecer ciertos puntos confusos de uno de los últimos escritores desaparecidos (Julio Alejandro de Castro), el contacto personal y la colaboración desinteresada de su hermano Fernando nos fue de gran ayuda. Pero hay algunas obras más que, dado el panorama abarcado y por su reiterada aparición en este trabajo, no podemos dejar de aludir. Se trata de los volúmenes de **Artículos de crítica teatral**, de Díez-Canedo, sobre nuestro teatro de principios de siglo, los diversos ensayos de Dru Dougherty y María Francisca Vilches sobre la escena española anterior a la guerra civil, los dos volúmenes de **Historia del teatro español**, de Ruiz Ramón, **El teatro desde 1939**, de César Oliva, **Arniches**, de Ríos Carratalá, la antología azoriniana de **El Cinematógrafo**, sin olvidar **La Literatura española en el cine nacional**, de Gómez Mesa, los ensayos de Rafael Utrera, **Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo**, y **Escritores y Cinema en**

I. Prólogo

España, y, en fin, la edición de ***Antología crítica del cine español (1906-1995)***.

Al ofrecer este trabajo -que no agota otras muy diversas investigaciones sobre los diversos aspectos relacionados con el texto teatral y sus versiones en la pantalla-, tal como apuntábamos más arriba, queremos presentar antes un esquema de los criterios metodológicos seguidos. La relación es la siguiente:

1º. Establecer el estudio de los Autores españoles por Épocas Literarias.- Lo iniciamos con la época Renacentista (Siglos XV-XVI) -a que pertenece cronológicamente la primera obra de autor adaptado, ***La Celestina*** -, y lo cerramos en la fecha actual. Hemos mantenido abierta la investigación hasta mediados del año 1999 para hacer referencia a las más recientes novedades bibliográficas y a los anunciados proyectos sobre nuevas versiones de obras teatrales.

2º. Selección de los dramaturgos españoles que han tenido alguna vinculación con el cine:

- a) por sus textos;
- b) por sus contactos con la industria; y
- c) por haber sido objeto sus obras de adaptación cinematográfica, bien en España o en cualquier país extranjero.

El número de autores sometidos a nuestra atención es de 197, contando en algunos casos con los autores colaboradores, a los que aludiremos en el punto 5º.

3º. Exclusión de Autores.- De esa selección se han excluido los autores pertenecientes por completo a los géneros de zarzuela, opereta y

I. Prólogo

revista, aunque nos hagamos eco de la actividad zarzuelesca en aquellos autores que compatibilizaron el género chico con su producción netamente dramática. También se han excluido: a los autores de seriales radiofónicos estrenados posteriormente en los escenarios, a ciertos autores dudosos, por no poderse comprobar fehacientemente su condición dramaturgica (caso de Francisco Gargallo Catalán, director de ***Sor Angélica***, y según otras fuentes autor de la obra homónima); y, por último, a autores que según las mismas fuentes acreditan como teatrales, cuando en realidad pertenecen a la narrativa (caso de Alicia Martínez Valderrama).

4º. Una vez establecida la nómina de autores españoles, que no es de índole geográfica (al considerar como tales a los que lo son por nacimiento y a los que pertenecen por adopción), de cada uno de ellos se relacionan previamente los rasgos más definitorios de su producción escénica con la pertinente ayuda bibliográfica, para pasar a estudiar a continuación las facetas vinculantes con el cine:

a) Opiniones, Conferencias o Textos escritos sobre cine.-

Consideramos testimonios de estos últimos tanto los referentes fílmicos contenidos en la propia obra dramática, como aquellos experimentos literarios concebidos bajo la terminología de *guiones*, *cinedramas*, *novela-guión*, etc.

b) Actividades relacionadas con la industria cinematográfica: argumentos, guiones, diálogos, producción y realización de películas.

c) Adaptaciones cinematográficas.- Es decir, todos aquellos films, de largo y corto metraje, basados parcial o íntegramente en piezas teatrales.

I. Prólogo

De los autores estudiados entre los siglos XV y XIX, inclusive, es decir aquéllos que preceden al nacimiento del Cinematógrafo, lo normal es que la faceta primordial en la que nos fijemos sea la (c). En tanto que, a lo largo de las etapas del siglo XX, en algunos casos hayamos prestado atención a unos pocos autores que, poseyendo en su trayectoria las facetas (a) y (b), no posean ejemplificación de la faceta (c).

5º. La ordenación por autores en cada etapa.- Sigue un orden alfabético, concluyendo casi todos los capítulos con el epígrafe denominado "Otros Autores", en alusión a aquéllos que ocupan en nuestro estudio una función secundaria, al tener sólo una escasa representatividad en la faceta (c).

En algunos casos hemos respetado la agrupación de autores por *parejas artísticas*, fenómeno bastante frecuente en el teatro español de la primera mitad del siglo XX, lo mismo que la habitual práctica de los autores *colaboradores*. De ahí que en el estudio de los comediógrafos que trabajaron con un sinnúmero de asociados, éstos quedan englobados en el apartado del autor nuclear. Asimismo hemos conservado para el encabezamiento autoral el seudónimo con que algunos eran conocidos y citados popularmente.

6º. La Filmografía.- Viene a completar el estudio de cada autor, según las distintas actividades:

1. Como argumentista y guionista: sólo se cita el título y director del film, en caso de ser abundante e imposible de resumir en el apartado previo.

2. Como director: igual que el anterior.

I. Prólogo

3. Por su obra adaptada: se tienen en cuenta los films adaptados exclusivamente para el cine, excepto aquéllos que, habiendo sido producidos por y para TV, han gozado de una difusión en salas de cine, con fines comerciales, o -caso de Cine-Clubs y Filmotecas- con fines especialmente didácticos y culturales. De cada film se aporta la ficha técnico-artística conteniendo los siguientes datos y siglas:

a) Título o títulos del film: cuando es extranjero, el título español -si lo hubiere- aparece en segundo lugar.

b) Producción (Pr.), Nacionalidad y Año: cuando la entidad productora es desconocida sólo se indican los dos últimos.

c) Guión (G.): cuando no coincide con el de la película, se indica el título original de la obra en la que se basa. Cuando la labor del guionista aparece desdoblada con la de adaptación previa al guión (Adapt.), o por *dialogos adicionales* (Dial.), también aparecen indicadas.

d) Dirección (D.) y/o Supervisión Escénica (Sup.Esc.).

e) Intérpretes (I).

7º. La Bibliografía.- Se estructura en dos apartados: A) General: sobre aspectos de la Historia del Teatro Español e Historia del Cine Español; y B) Específica: sobre el Cine y su relación con la Literatura.

Por último deseo expresar mi más sincero agradecimiento a las personas e instituciones que, generosamente, colaboraron con el autor en la difícil tarea de facilitarle información o datos y la documentación requeridos para su investigación. A la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, al Centro de Documentación Teatral de Madrid, al Museo Municipal del Cine Pablo Ducro's Hicken, y el Instituto de Estudios Teatrales (INET), de

I. Prólogo

Buenos Aires, al Archivo Teatral del Sr. Gaspar Peral Baeza, al Sr. José Ferrándiz Casares, a Fernando de Castro Cardús, a Cecilio Alonso, a Rafael Maestre Payá, in memoriam, y, muy especialmente, a la ayuda del director de esta tesis, Miguel Angel Lozano Marco.

II. Epocas literarias

1. EPOCA RENACENTISTA: Fernando de Rojas (1465? - 1541)

“La obra del cristiano nuevo Fernando de Rojas, La Celestina, pertenece, rigurosamente hablando, a ese pequeño grupo de obras universales que la literatura española aporta a la Literatura occidental.”¹ La obra nos ha llegado en dos versiones:

a) con el título **Comedia de Calisto y Melibea**, editada en Burgos (1499); y

b) como **Tragicomedia de Calisto y Melibea**, editada en Sevilla (1502); diferenciándose en el número de actos, que pasan de 16 en la primera, a 21 en la segunda². De **La Celestina** se han hecho numerosas ediciones en España y en el extranjero, y ha estado siempre representada en versiones adaptadas con ciertas reducciones³. Siendo su tema incomparablemente cinematográfico, este texto permaneció

¹ Así comienza el estudio que le dedica Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro Español*, I, Madrid, Alianza, 1967, pp. 53-78.

² La bibliografía sobre *La Celestina* es muy abundante. En relación con los problemas suscitados por: a) la autoría (de si ¿fue Fernando de Rojas autor o *coautor*?); b) el género literario (¿novela dramática?); y c) el problema nuclear de las adaptaciones escénicas (la cuestión de su división en actos, unos auténticos y otros interpolados), recojo los estudios capitales: M^a Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; Marcel Bataillon, *La Celestina selon Fernando de Rojas*, París, 1961; José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964; y el de Américo Castro, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Ediciones Revista de Occidente, 1965, entre otros. Respecto a la autoría en particular gira el reciente ensayo de Emilio de Miguel Martínez, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1997.

³ Hablando en rigor no se trata de una obra teatral, Véase sobre éste y otros aspectos, M^a R. Lida de Malkiel, op. cit., pp.103-107 y 689-692.