

DEL TEXTO TEATRAL AL TEXTO FÍLMICO: DOS VERSIONES CINEMATOGRAFICAS DE *CYRANO DE BERGERAC*

MARÍA JOSÉ CHAVES GARCÍA
Universidad de Huelva (España)

RESUMEN

En el presente artículo se pone de manifiesto la importancia que tiene el cine en la difusión y transmisión de la literatura. Asimismo, se plantea la posibilidad de utilizar los estudios comparativos entre literatura y cine como un método para estimular a los estudiantes y despertar su interés, tanto por la literatura como por el cine. Por último, se realiza el estudio comparativo de la obra teatral de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, y de dos de sus versiones cinematográficas, la de Michael Gordon, de 1950 y de nacionalidad americana, y la versión francesa de Jean-Paul Rappeneau de 1990.

PALABRAS-CLAVE

Literatura y cine, Adaptación cinematográfica, Texto teatral y Texto fílmico, *Cyrano de Bergerac*.

ABSTRACT

This is an attempt to delineate the importance of movie making in the dissemination and transmission of literature and to use comparative studies movie-literature as a means to motivate students' interest for both movies and literature. Thus, this article presents a comparative analysis of Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac* and two of its movie versions, one by Michael Gordon (1950), American, and the other by Jean-Paul Rappeneau (1990), French.

KEY WORDS

Cinema and Literature, Screen Adaptation, Theater Text and Film Text, *Cyrano de Bergerac*.

RESUME

Dans cet article nous voulons mettre en évidence l'importance du cinéma dans la diffusion et transmission de la littérature. En même temps, nous proposons la possibilité d'utiliser les études comparatives entre littérature et cinéma comme méthode pour motiver les étudiants et éveiller leur intérêt aussi bien pour la littérature que pour le cinéma. Pour finir, nous réalisons une étude

comparative entre la pièce de théâtre d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, et les deux versions cinématographiques, la version américaine de Michael Gordon, de 1950 et la version française de Jean-Paul Pappeneau de 1990. [JME] MOT-CLES

Littérature et cinéma, Adaptation cinématographique, Texte théâtral et Texte filmique, Cyrano de Bergerac.

El séptimo arte, casi desde su nacimiento, no sólo ha mantenido relaciones con la literatura intercambiando con ella relatos, historias, argumentos, personajes, etc., sino que, en cierto modo, ha sido uno de los medios de transmisión y difusión de la misma. Todos somos conscientes de que muchas personas conocen de la existencia y del argumento de determinadas obras literarias únicamente a través del cine.

En el caso de la literatura francesa, son numerosas las obras de grandes autores que han sido llevadas a la pantalla, y no una vez, sino repetidas veces. Recordemos las diferentes versiones que existen de *Madame Bovary*, de *Germinial*, de *La masque du fer*, de *Les Misérables*, de *Notre Dame de Paris*, etc. El cine no sólo ha hecho posible la difusión de una parte del canon literario francés entre un público más amplio, sino que ha dado a conocer obras que no integraban dicho canon, contribuyendo en cierto modo a “canonizarlas”, a popularizarlas, a restituir su valor perdido o quizá el valor que nunca tuvieron. Lo que es indudable es que el cine contribuye a difundir y a actualizar el significado y el valor de la literatura, a lo largo del tiempo, a través de la mirada de los diferentes cineastas.

Es cierto, sin embargo, que no es lo mismo hablar de *texto literario* que de *texto filmico* y es también evidente que el hecho de haber visto *Madame Bovary* en el cine, en cualquiera de sus versiones, no implica conocer la famosa obra de Flaubert. No obstante, el cine puede ser un instrumento interesante para dar a conocer a los estudiantes –y no sólo a ellos– determinadas obras literarias y determinados autores y lograr así despertar su interés ya no sólo por la literatura sino también por el cine. Estimo que éste último, además de ser, en sí mismo, un objeto de estudio de sumo interés, puede ser también –y, de hecho lo es– un camino posible hacia la literatura.

No podemos obviar la importancia y el impacto que tienen los mensajes y textos audiovisuales en la sociedad actual. Afortunada o desafortunadamente, el modo en que están contruidos los mensajes audiovisuales hace que el ejercicio intelectual que se requiere para la construcción del sentido sea mucho menor que en el texto escrito y ello

favorece indudablemente su recepción y, por tanto, su difusión. De ahí también que el acceso al texto audiovisual sea más inmediato y placentero que el acercamiento al texto literario.

Antoine Jaime (2000: 58-59) justifica dicho fenómeno haciendo una distinción muy pertinente entre los dos tipos de lecturas a que dan lugar la palabra escrita y la imagen respectivamente:

La lectura de la palabra presenta una complejidad esencial, que consiste en realizar dos operaciones mentales simultáneas. Como la palabra no es una reproducción del objeto, desencadena en la mente del lector una representación mental. Dicho de otro modo, éste debe construir su imagen mental rebuscando en las referencias que su memoria le puede proporcionar. La segunda, que se lleva a cabo simultáneamente, conlleva la elaboración del sentido que supone el término empleado. [...]. Se trata de un ejercicio mental complejo, que necesita de un proceso muy intelectual.

En comparación, la lectura de la foto es de una enorme simplicidad. Las dos operaciones se ven reducidas prácticamente a una sola: no simultáneas, sino consecutivas. [...] La imagen mental ya no es una construcción del lector sino que se la ofrece la pantalla. La recepción de la imagen mental va a provocar, en un segundo momento, la construcción del sentido.

[...] Esta simplicidad de lectura y este menor esfuerzo intelectual explican claramente el entusiasmo de un amplio público, empezando por los niños, por la imagen animada en detrimento del libro.

No pretendo con ello, sin embargo, justificar el escaso hábito de lectura que poseen nuestros estudiantes y eludir la responsabilidad que, como docentes, tenemos de estimular su interés por los libros, pero sí podemos iniciar otros acercamientos a la literatura y a la lectura, y uno de ellos podría ser el cine, un lenguaje al que todos estamos habituados, y cuya capacidad para generar relatos no es, en absoluto, desdeñable. Es más, estimo que sería sumamente interesante contemplar en los programas de estudios actuales el estudio de la narración audiovisual. Dicho fenómeno es quizá tan habitual y tan omnipresente en nuestra vida cotidiana que lo asumimos hasta tal punto que nos olvidamos de estudiarlo. Y, sin embargo, es un ámbito aún por descubrir. No estaría de más, por tanto, que les ofreciéramos a nuestros estudiantes la oportunidad de aprender a desentrañar los mecanismos que posee este tipo de discurso para crear historias. Y, ya que vivimos en la era del audiovisual y que los jóvenes en la sociedad actual están más habituados al consumo de textos audiovisuales, ¿por qué no utilizar la perspectiva comparativa en el camino hacia la literatura?

Para el presente artículo he seleccionado una obra teatral francesa que no ha integrado precisamente las listas de obras y autores canónicos que los estudiantes han de conocer para completar su formación académica. Tras haber consultado algunos manuales de literatura francesa, he podido constatar el reducido espacio que se le dedica al autor y a la obra, limitándose, en muchas ocasiones, a breves alusiones. Veremos cómo han sido el cine y el teatro escenificado los que, a lo largo del tiempo, han sabido darle su lugar y han contribuido a difundir entre un extenso público una obra que tuvo una enorme resonancia en su tiempo y que, aún hoy en día, sigue teniendo vigencia. Se trata de la obra de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*.

A lo largo de las páginas siguientes, haremos un estudio comparativo de la obra teatral de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, y de las dos versiones cinematográficas más famosas que se conocen, la de Michael Gordon de 1950 de nacionalidad americana y la de Jean-Paul Rappeneau de 1990, de nacionalidad francesa. Éstas no han sido, sin embargo, las únicas versiones cinematográficas que se han hecho de la obra de Rostand; ya habían existido antes dos versiones más antiguas, una película muda italiana de Augusto Genina realizada en el 23 y otra versión francesa de F. Rives en el 45.

Con nuestro estudio intentaremos determinar cómo se ha producido el trasvase del material literario al cine, en cada caso, y cuál ha sido la interpretación y la aportación personal de cada uno de los directores, cuyos trabajos han tenido lugar con una distancia temporal de 40 años. Este itinerario desde la obra original a cada una de las versiones cinematográficas nos llevará indudablemente a recorrer una y otra vez el sentido inverso para intentar acercarnos, mediante el estudio comparativo, a la obra de Edmond Rostand.

Para poder realizar un estudio comparativo exhaustivo de una obra literaria y de su adaptación al cine es necesario analizar numerosos elementos y tener en cuenta una multiplicidad de factores. En nuestro caso, por cuestión de espacio, nos limitaremos a circunscribir nuestro análisis a una serie de elementos que describiremos más adelante y que nos parecen esenciales. A partir de ahí, podremos elaborar una visión global de cuáles han sido las modificaciones y los cambios que se han producido en el trasvase de la literatura al cine, y ello nos permitirá no sólo valorar cada una de las adaptaciones en su justa medida, sino también realizar una aproximación al autor original y al sentido de su obra.

Comenzaremos haciendo referencia a la obra original y a su autor para luego poder pasar a valorar las dos adaptaciones; eso sí, no sin antes abordar la especificidad del hecho de adaptar una obra de teatro al cine.

El éxito de *Cyrano de Bergerac* se debió más a su carácter de *texto representado* que de *texto teatral*. Muchos tenemos una imagen mental de Cyrano que nos ha venido dada, ya sea a través del teatro o a través de la pantalla, y sólo algunos nos hemos forjado, en nuestra mente, una imagen de él a partir de la lectura del texto escrito original. Aún así, una vez visto el film, la imagen que pervive es la del actor que encarnó al personaje de Cyrano en la última película que vimos o en la que más nos gustó. Es importante, por ello, comenzar dedicándole un apartado a la distinción entre *texto teatral* y *texto representado*, porque va a ser justamente su carácter de representación lo que lo va a capacitar para la traslación al soporte cinematográfico y lo que ha hecho posible una mayor difusión.

Cuando se habla de teatro no se suele distinguir entre el *texto teatral* y su escenificación. En este sentido, tal y como señala J. L. Sánchez Noriega (2000), hay autores que sostienen que una obra que no ha sido representada es una obra inexistente; otros, por el contrario, opinan que la obra escrita existe como tal y se actualiza en tanto que representación.

No creo que se trate de decantarse por una u otra opción, sino más bien de abordar el tema desplazándose entre los dos extremos de la dialéctica *texto-representación*. En el caso de Cyrano tampoco es extraño que fuera su escenificación lo que le procurara el éxito. Ya antes de ser escrita, existía la intención expresa de que iba a ser destinada a la representación. Parece ser que Rostand escribió su obra a petición de un famoso actor de teatro de aquella época, Constant Coquelin, que en los años 80 y 90 del siglo XIX era uno de los actores más conocidos y famosos en Francia y en parte de Europa. Era de pequeña estatura, poco agraciado y tenía una voz chillona, por lo que no era apto para representar los papeles habituales de galanes. Cuando Coquelin tenía 50 años y había agotado el repertorio de feos del teatro clásico francés, animó a Rostand a escribir la obra, llegando ambos al acuerdo de recrear la figura de Savinien Cyrano de Bergerac, un escritor de la primera mitad del XVII, libertino, espadachín, militar, escritor, un hombre orgulloso, librepensador, amigo de duelos y con una nariz inmensa.

Edmond Rostand fue un poeta y dramaturgo marsellés que vivió entre finales del XIX y principios del XX (1868-1918). Escribió varias obras a lo largo de su vida, decantándose siempre por el verso, pero no alcanzó la fama hasta 1897 con la aparición de *Cyrano de Bergerac*. La obra triunfa en el estreno en París y, a partir de ahí, no sólo su nombre quedará ligado para siempre a su obra teatral, sino que el éxito de la obra también estará asociado más a su carácter de representación que a su naturaleza de texto teatral.

Se trata de una obra de cinco actos ambientada en el siglo XVII. Es una obra romántica y sentimental, a medio camino entre el retrato histórico (Francia del s. XVII) y el melodrama (trata de un sacrificio amoroso), en la que se recogió la tradición iniciada por Victor Hugo creando un personaje ficticio, grotesco, con una enorme nariz, pero espiritualmente apuesto y heroico, que encarnaba las cualidades y defectos del pueblo francés. De ese modo, ese personaje se convirtió en un héroe romántico debido a las aventuras que vivió y a los duelos en los que participó, derivados de los múltiples y numerosos insultos que recibía por su larga nariz.

Estamos, por tanto, en el siglo XIX. En este momento el naturalismo estaba en decadencia y en el teatro no se habían llegado a alcanzar grandes éxitos. Entonces aparece la obra de Rostand con la que asistimos al renacimiento del espíritu romántico de 1630. Es una obra de grandes sentimientos y de grandes golpes de espada, con discursos elocuentes admirablemente compuesta. Comienza con una comedia, sigue con una tragedia novelesca, continúa con un drama de capa y espada, y termina como una elegía en una atmósfera crepuscular de otoño.

Como hemos señalado anteriormente, son múltiples los factores que hay que tener en cuenta a la hora de analizar y valorar una adaptación, ya que no se trata únicamente de ver si reproduce exactamente o no el argumento de la obra original. Existen muchos tipos de adaptaciones y, antes de pasar a hacer cualquier tipo de valoración de una versión cinematográfica, es importante determinar de qué tipo de adaptación se trata en función de las características de la obra original o del objetivo del autor cinematográfico. Estimo que, aparte de comprobar que efectivamente pretende reproducir lo más fielmente posible lo que quiso reflejar el autor original, el segundo paso sería hacer nuestra valoración personal de la obra fílmica en sí misma. Es evidente que también está presente el genio creador del cineasta, que nos da una nueva perspectiva de la obra, la suya, y que nos transmite su propia lectura.

Otro elemento a tener en cuenta a la hora de hacer nuestro análisis es el hecho de que la obra de partida es una obra de teatro y no una novela. Ello va a tener evidentemente unas consecuencias en el proceso de adaptación y, por tanto, en el resultado final.

Quizá las obras literarias que más se prestan a la adaptación son las obras teatrales, porque están construidas de un modo en el que es más fácil hacer la transposición. En principio, a la hora de ser trasladado a la pantalla, la ventaja inicial del teatro con respecto a la novela es evidente ya que, como señala J. L. Sánchez Noriega (2000: 58), “cine y teatro convergen en la duración y en el carácter de representación, aunque para ello, cada uno utilice su propio dispositivo.”

Las limitaciones que puede imponer la diferencia de duración –muy frecuentes en la adaptación de novelas al cine– no existen, ya que la mayor parte de los textos teatrales pueden ser plasmados casi de forma íntegra en el cine. De ese modo, las modificaciones y los cambios que puedan tener lugar serán producto de las decisiones del director de la película por motivos estético-creativos. Sin embargo, la facilidad en el trasvase de los diálogos, las acciones y los espacios no nos puede hacer olvidar las diferencias radicales que existen entre ambos lenguajes, sobre todo en lo que a la *representación* se refiere. Cito a continuación las palabras de J. L. Sánchez Noriega (2000: 60) al respecto:

En el *texto fílmico* la representación exige un alto grado de realismo, como si la cámara registrase una realidad preexistente, es decir, negando que se trata de una representación; cualquier elemento que no ofrezca verosimilitud [...] se aprecia, de inmediato como un ruido en el proceso de comunicación; un actor que sobreactúe o aparezca excesivamente maquillado, un decorado que se muestre como tal, unos puñetazos que suenen en exceso... son interpretados por el espectador como impericia en la construcción fílmica, [...].

Por el contrario, el *teatro escénico* nunca oculta su carácter de representación debido a la convención existente entre el espectáculo y el espectador, quien se acomoda en una sala para asistir a acciones que son puestas en escena ahí y ahora para él. La persona que está en el escenario es, a la vez, actor y personaje y los objetos son, simultáneamente objetos y signos; más aún, es posible que un lado del escenario sea un río, sin que se vea ni se oiga el agua corriendo o que un personaje muera en escena de modo ostensiblemente convencional, antinatural, o incluso prescindir de todo decorado y que los actores señalen objetos inexistentes.

Éstas no son, sin embargo, las únicas diferencias entre ambos. En el *texto teatral* el diálogo es sumamente importante y el peso de la obra recae prácticamente sobre él, mientras que, en el *texto filmico*, los diálogos son sólo una parte de todos los elementos que integran la comunicación audiovisual.

Por otra parte, el teatro tiende a ser más temático que el cine y se orienta más al estudio de los personajes. En el cine es mucho más importante la historia, la acción, y la mayoría de los elementos se ponen al servicio de ella.

Además, mientras que la película concluida es una obra inmutable, la reproducción teatral será cada vez distinta. Asimismo, los soportes de la comunicación en el teatro están más simplificados, frente al cine que necesita de una tecnología más compleja. Por último, la recepción de cada uno de los textos es diferente: nos encontraríamos, en el teatro, con la presencia simultánea y la interacción de actores y audiencia, frente al anonimato del público en las grandes salas de proyección. En definitiva, la representación teatral resulta poco realista: la concentración de situaciones y personajes, la propia dicción, la artificiosidad de los decorados, etc. Se trata de un juego de convenciones que el espectador acepta como punto de partida. “En teatro, la sustancia dramática descansa en los diálogos; todo viene expresado por las palabras de los personajes, mientras que en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje” (J. L. Sánchez Noriega, 2000: 63).

Linda Seger (1993: 71-73) sostiene, por otra parte, que existen textos teatrales más fácilmente adaptables al cine que otros. Y, para ello, señala algunos de los requisitos que han de poseer las obras de teatro para ser adaptadas al cine:

- que pueda desarrollarse en un contexto realista.
- que pueda incluir exteriores.
- que contenga un hilo argumental consistente.
- que la magia de la obra no resida únicamente en el espacio teatral.
- que los temas humanos puedan expresarse con imágenes más que con palabras.

Estimo que la obra que nos ocupa cumpliría con todos esos requisitos.

Los procesos de la adaptación operan básicamente en cuatro niveles. Sobre estos cuatro elementos centraremos nuestro análisis comparativo:

- sobre la organización y estructura dramática que se mantiene, desaparece en parte o por completo.
- sobre el texto, cuyos diálogos se mantienen, se modifican, resumen, concentran, amplían o eliminan.
- sobre el espacio-tiempo que sufre una transformación en orden a establecer unas nuevas coordenadas.
- sobre los personajes.

Esto constituye la base del proceso de adaptación, luego, evidentemente, están otros elementos como el estilo, la estética, el clima, el tipo de focalización, el tipo de discurso, etc., que integran la dimensión estética de la obra y que, por tanto, pertenecen a la esfera creativa y personal de cada uno de los autores.

En el caso de *Cyrano de Bergerac*, por las razones que acabo de mencionar, nos encontramos con una obra fácilmente adaptable al cine, ya que, entre otras cosas, el hilo argumental está muy claro:

Tiene como héroe al escritor y hombre de armas Cyrano de Bergerac, audaz en el manejo de la espada pero tímido en el amor. Toda su vida estuvo marcada por la desgracia que le generó su anormalmente larga nariz. De ahí que, convencido de que nunca será amado, ayuda a su joven amigo Christian a conquistar a Roxana, la mujer de la que está enamorado. Ésta, seducida por las cartas de Cyrano y por el hermoso rostro de Christian, creyendo que su corazón pertenece al mismo hombre, se casa con Christian. Es después de muchos años, tras la muerte de éste, cuando Roxana descubre la verdad de labios de Cyrano agonizante.

Esto no ocurre siempre cuando se trata de adaptar una obra literaria al cine, sobre todo en el caso de la novela, ya que, a veces, es muy difícil determinar cuál es el hilo conductor a causa del entrecruzamiento de las diferentes tramas argumentales.

En relación con las dos adaptaciones que nos ocupan, podemos decir que se ha vertido casi exactamente la trama argumental de la obra teatral a través de una estructura de base que es casi idéntica a la de la obra original, más quizá en el caso de la versión francesa que en el de la versión americana. Quizá una de las diferencias más importantes en

relación con el argumento del original se encuentra en la versión americana, donde Cyrano muere al ser atropellado por un coche de caballos y no a causa del madero que le tiran a la cabeza.

La obra original consta de 5 actos y de un total de 38 escenas. En las dos adaptaciones se han mantenido los cinco actos, pero el número de escenas se ha reducido, sobre todo en el película de Michael Gordon. Además, dicha reducción se pone de manifiesto en la diferente duración de cada una de las películas: 112 minutos para la película americana y 137 minutos para la francesa.

Por lo que se refiere a la película de 1950, la estructura de base es la misma, pero se comprime considerablemente el tiempo; se han eliminado numerosos elementos y hay bastantes escenas que desaparecen –13 en total–.

En la versión francesa se ha producido un intento por mantener lo más intacta posible la obra original, y únicamente se ha eliminado una escena que se sustituye por otra, fruto de la invención del director. En esta última versión el procedimiento que más se ha utilizado ha sido la condensación. Si observamos el cuadro que presentamos a continuación, podremos hacernos una idea más clara de los cambios más importantes que se han producido en cada una de las versiones cinematográficas partiendo de la estructura básica de la obra original:

OBRA ORIGINAL	VERSIÓN DE J.-P. RAPPENEAU	VERSIÓN DE MICHEL GORDON
<p>ACTO PRIMERO (7 escenas)</p> <p>“Une représentation à l’hôtel de Bourgogne”</p>	<p>-De la escena cuarta desaparece el episodio de la alojera.</p> <p>-Se condensa la escena VII, pero, a cambio, se explicita el episodio de la lucha contra los 100 hombres.</p> <p>-Por lo demás, se mantienen todas las escenas aunque condensadas.</p>	<p>-Desaparecen las escenas I y II.</p> <p>-La película comienza en la escena III y el personaje de Christian no aparece en ella.</p> <p>-Es Ragueneau el que no puede volver a casa en lugar de Lignièrre y por quien Cyrano se bate.</p> <p>-Se explicita el combate contra los 100 hombres.</p>

<p>ACTO SEGUNDO (11 escenas) “La rôtisserie des poètes”</p>	<p>- Parte de la escena IV tiene lugar y el resto se reparte entre unas voces fuera de campo que se oyen antes de la escena V y en otra escena que se crea nueva después de la escena VI. -A partir de la escena VII se mantienen todas las escenas, sólo que el espacio cambia (no es en la hostería de los poetas, sino en una improvisada escuela de Cadetes).</p>	<p>-La escena I es casi inexistente. -Desaparece la escena II (episodio de los niños en pastelería). -Desaparece la escena IV. -La escena VII está repartida en dos partes, entre las que se inserta una nueva escena inexistente, la de Riche-lieu. -La escena XI desaparece.</p>
<p>ACTO TERCERO (13 escenas) “Le baiser de Roxane”</p>	<p>-Desaparece la escena I y se sustituye por otra en la que Roxana se desmaya una y otra vez al leer las supuestas cartas de Christian. -En la escena II, cuando De Guiche llega, Roxana no estaba vistiéndose. -Se reduce la escena III a dos intervenciones pero se crea una pequeña escena de la recitación de los versos. -Todas las demás se mantienen igual.</p>	<p>-Se sustituye la escena I por otra inexistente en la que Cyrano enseña a recitar a Christian. -Queda implícita la escena II. -Desaparece la escena III. -El resto se mantiene con bastantes reducciones y cambios.</p>
<p>ACTO CUARTO (10 escenas) “Les cadets de Gascogne”</p>	<p>-Se mantiene la escena I pero sólo con dos personajes, Cyrano y Le Bret. -Se condensa la escena VI. -El resto de las escenas se mantiene tal cual.</p>	<p>-Desaparecen las escenas II, III y VI. -Se explicita la batalla a la que se le concede mucho espacio en la adaptación</p>

<p>ACTO QUINTO (7 escenas) "La gazette de Cyrano"</p>	<p>-Se explicita la escena del asesinato de Cyrano, que aparece implícita en obra original.</p> <p>-Se produce una condensación de la escena IV.</p> <p>-El resto de las escenas permanece igual.</p>	<p>-Desaparece la escena I.</p> <p>-Se crean dos escenas nuevas (la de Rague-neau y Cyrano y la de la conspiración para matarle).</p> <p>-Se explicita el asesinato de Cyrano, arrollado por coche de caballos y se crea la escena del médico que atiende a Cyrano.</p> <p>-Desaparecen las escenas III y IV.</p>
---	---	---

En ambas versiones se mantienen aquellas escenas que son importantes para preservar el hilo argumental y para hacer progresar la trama. Asimismo, se crean escenas inexistentes que le añaden algo a la obra original o que explicitan aspectos implícitos en la obra de partida. Tanto en la versión francesa como en la americana se explicita la lucha de Cyrano contra los 100 hombres para defender a Lignière, también se explicita el asesinato de Cyrano y, además, en la versión de 1940 se le concede mucho espacio a la batalla que tiene lugar en el acto IV. La escena de la conspiración de Richelieu para asesinar a Cyrano es asimismo un añadido en la versión americana. Se trata de modificaciones que le confieren mayor dramatismo a la acción y que contribuyen a amplificar las sensaciones. La acción, como sabemos, tiene una importancia esencial en el cine y tiende a construirse en un orden ascendente con objeto de dotarla de una intensidad creciente que desemboque en un climax.

Otros de los elementos que merecen especial atención en las obras dramáticas y que son imprescindibles para la puesta en escena y para la comprensión del desarrollo de la acción dramática son las acotaciones. Tienen también una importancia esencial en la construcción del espacio escénico y proporcionan numerosas indicaciones (Anne Ubersfeld, 1993). En el *Cyrano* de Rostand observamos distintos tipos de didascalias:

- las que describen actitudes físicas o psíquicas de los personajes, gestos y movimientos (*hochant la tête; haussant les épaules; terrifié; indignée; avec le geste de retrousser ses manches; très poli; avec élégance; balbutiant; avec une révérence*)
- las que describen los espacios dramáticos y permiten imaginar el modo de ocupación de este espacio (*Une petite place, dans l'ancien marais. Vieilles maisons. Perspectives de ruelles. A droite, la maison de Roxane...; Le Bret descend vers eux; on se lève dans les loges, pour voir; se retournant vers la scène où Montfleury attend avec angoisse; derrière lui; toujours assis; il s'avance vers Cyrano qui l'observe, et se campant devant lui d'un air fat...)*
- las didascalias de contextualización que describen la situación (*depuis un moment, sur la scène, au fond, des ombres de comédiens et des comédiennes s'agitent, chuchotent; Roxane, masquée, suivie de la duègne, paraît derrière le vitrage. Il ouvre vivement la porte; qui s'est approché de Cyrano, qui est descendu de la scène avec le marquis, etc.*).

Sería muy interesante estudiar cómo cada uno de los directores ha utilizado la información contenida en las didascalias para llevar a cabo su particular puesta en escena. A partir de ahí, también podríamos determinar si ha existido en el cineasta la voluntad de servir al texto original, de plasmar en el celuloide las cualidades dramáticas de la obra tal y como han sido expresadas por el autor original.

En el caso de nuestras adaptaciones, vemos cómo los dos directores se prestan, en principio, a aceptar esta servidumbre de las didascalias y, en bastantes ocasiones, éstas han sido traducidas a imágenes en las películas. No obstante, numerosas son las ocasiones también en las que el espíritu creativo del cineasta actúa, trasladándonos así su interpretación personal, con lo cual nos encontramos con sensibles modificaciones respecto a la obra original. Es el caso, por ejemplo, de la primera aparición en escena de Cyrano.

Si leemos el texto original y las acotaciones que lo integran, observaremos que no hay coincidencia entre la obra original y las adaptaciones. En la obra original se hace presente por primera vez a través de varias intervenciones de su voz que procede del patio, y, únicamente, es al final de la escena III cuando lo podemos visualizar, según indica la correspondiente didascalia: "Cyrano, surgissant du parterre, debout sur une chaise, les bras croisés, le feutre en bataille, la moustache hérissée, le nez terrible" (p. 32).

En las dos versiones cinematográficas también hace acto de presencia a través de su voz antes de darse a ver sólo que dicha voz no procede del patio sino de uno de los palcos y, lo primero que vemos de él son sus pies apoyados en la balconada. Asimismo, en el film de Michael Gordon, Cyrano tampoco agita un bastón que sobresale por encima de las cabezas del público amenazando a Montfleury y tampoco se sube a una silla. En la versión de Rappeneau, sin embargo, sí agita el bastón.

El cine –en ambas versiones– ha preferido colocarlo en un palco y presentárnoslo con ayuda de un ángulo contrapicado –la cámara se sitúa por debajo del referente– para poner de relieve su presencia, su valor y su poder y colocarlo, de ese modo, en un plano superior. En este sentido, es curioso señalar un fenómeno que se produce a menudo cuando una obra literaria ha sido objeto de sucesivas adaptaciones, y es que las nuevas versiones toman elementos prestados e ideas de las versiones anteriores.

El estudio de las acotaciones enlaza evidentemente con el estudio de los personajes, del tiempo y del espacio. Si nos referimos al espacio, hemos de decir que una de las preocupaciones de los cineastas ha sido la de camuflar el origen teatral del modelo, adaptándolo, disolviéndolo en el cine. Para ello, uno de los procedimientos que se utilizan es el de multiplicar en lo posible los escenarios y trasladar las acciones a espacios exteriores a fin de dotar a la obra de mayor realismo. A tal respecto, se observan diferencias entre ambas versiones cinematográficas. En la obra de Gordon no se producen tantos cambios de escenarios como en la versión de Rappeneau. En este sentido, la película americana se mantiene más próxima a la versión original ya que sigue conservando en cierto modo su carácter teatral.

Por el contrario, en la versión francesa, se trasladan muchas de las acciones a espacios exteriores. La película comienza con planos en el exterior, y desde la escena IV hasta la VII del acto I, que, en la obra original, tienen lugar en el interior del palacio de Borgoña, se reparten, en la versión francesa, entre el interior y el exterior de dicho palacio. Asimismo, también se producirán otros cambios de escenario como, por ejemplo, en el acto II: a partir de la escena VII, la acción se traslada de la hostería de los poetas a una improvisada escuela de Cadetes.

En lo concerniente al tiempo, como ya hemos apuntado, la equivalencia del tiempo-duración en teatro y en cine supone un punto de partida importante que evita gran parte de los procedimientos reductores de la adaptación novelística. Ello permite, por tanto, realizar una

adaptación bastante integral del *texto teatral* y, por consiguiente, más fiel al original literario. Ese sería el caso de nuestras adaptaciones; quizá en menor medida en el caso de la versión de 1950; en mayor medida en la de 1990. En este sentido, cabría señalar que, aunque en la primera está más acentuado el origen teatral que en la segunda, la duración de la obra se ha condensado considerablemente, reduciendo y eliminando escenas, diálogos y personajes.

La condensación de los diálogos, sería otro de los elementos que contribuirían a camuflar el origen teatral de la obra original. De todos modos, dicha condensación es un hecho habitual en la adaptación al cine, ya que la palabra no tiene la importancia que posee en el teatro o en la novela, debido al papel predominante que ocupa la imagen en la comunicación de las emociones y las sensaciones. En la película de Gordon es donde he observado la mayor condensación de los diálogos, pero, sobre todo, en aquellas escenas cuya existencia tampoco era crucial para hacer progresar la acción. En la obra de Rappeneau, sin embargo, se observa un intento por preservar al máximo el texto. Así, por ejemplo, el discurso de Ragueneau en la cocina en el segundo acto se mantiene casi íntegro en la versión francesa, mientras que en la obra de Gordon desaparece.

Por lo que respecta a los personajes, la tendencia habitual en los procesos de adaptación es la de reducir el número de personajes. Ello hace más fácil la comprensión de la película. En ambas versiones, se ha producido dicha reducción. A veces, se funden las funciones de dos a más personajes en uno, como es el caso del personaje de Ragueneau en la versión de Gordon, que asume en varias ocasiones el papel de otros personajes como Lignière o Le Bret. Al que querían matar los 100 hombres en el primer acto de la obra original no era a Ragueneau, sino a Lignière. Por otra parte, en la versión original, Ragueneau presencia el atentado contra Cyrano y se lo cuenta a Le Bret. En la versión americana, Le Bret desaparece casi de escena en estos momentos y es Ragueneau quien asume parte de sus funciones. Ragueneau es un personaje muy interesante en la obra teatral y es la versión francesa la que le ha concedido mayor relevancia a dicho personaje.

Otro de los procedimientos habituales en la traslación del teatro al cine es la de incluir a personajes únicamente mencionados en el texto teatral. Es el caso, entre otros, del personaje de Richelieu, del que tan sólo se habla en la versión original y que, sin embargo, se nos presenta como uno de los personajes de una escena de nueva creación en la

versión de Gordon. También tenemos el personaje del niño que aparece en la escena I del primer acto de la obra original para ver la obra de teatro con su padre y que, en la película francesa, aparece en varias ocasiones, proporcionándole un toque de ternura a la historia debido a la relación que se crea entre éste y Cyrano, únicamente a través de los gestos y las miradas que se establecen entre ambos.

Por último, en cuanto a la interpretación de los actores en las versiones para el cine, aunque ambas han sido excelentes, creo que la dimensión cómica que posee el personaje de Cyrano está mejor transmitida por Depardieu que por José Ferrer.

Quedarían muchos más elementos por analizar. No entraremos en la discusión de si la obra original es mejor que las versiones cinematográficas o viceversa. Se trata de textos distintos que funcionan con lenguajes, mecanismos y recursos diferentes. Tampoco emitiré ningún juicio acerca de la calidad artístico-estética de los textos y de los diálogos de las adaptaciones. Estimo que la mejor valoración que podemos hacer de cada una de las obras es preguntarnos si nos han gustado o no y qué es lo que han llegado a transmitirnos.

Pienso que ambas adaptaciones son magníficas. La versión de Michael Gordon de 1950, aunque se distancia más de la obra original, destaca por la interpretación de José Ferrer, que consiguió un Óscar de la Academia. Y, en la versión de 1990, más próxima al *texto teatral*, la interpretación de Gérard Depardieu ha sido reconocida con varios premios en todo el mundo.

No obstante, yo no pondría de relieve únicamente la interpretación de dichos actores, ya que, aparte de las palabras, el discurso cinematográfico incluye más elementos expresivos como, por ejemplo, una banda sonora elaborada a tal fin. Es cierto que en el teatro también está presente la música, no obstante, no tiene el peso y el valor que posee en el cine. Así, frente a la película americana, en blanco y negro, más teatral, más sobria, más sintética, sin una banda sonora incorporada, nos encontramos, en la película francesa, con una fotografía excelente y con una banda sonora excepcional al servicio de la significación, que contribuye de manera notable a la creación de un clima emocional adecuado para el desarrollo de la narración cinematográfica.

Es cierto que cuando se hizo la versión de Rappeneau, en 1990, se disponía ya de una cultura cinematográfica muy amplia y de unos medios técnicos y unos recursos estéticos no comparables a los de los años 50, y supongo que, además, los franceses, por razones culturales,

históricas y literarias, son los que mejor pueden adaptar una obra que pertenece a su acervo cultural y que, como señalamos anteriormente, representa los valores y defectos del pueblo francés.

En principio, todo lo que es representable en un escenario puede ser adaptado al cine, pero ello no significa que todo lo que hay en el teatro pueda ser trasladado a la pantalla. Aparentemente, tenemos la impresión de que las obras de teatro son muy próximas al cine, no obstante, la magia que se genera en el teatro no es en absoluto transferible al cine. Se puede crear –y, de hecho, se crea– una magia nueva, pero ésta nunca será la misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- CUCCA, Antoine (1988). *L'écriture du scénario*. Paris, Editions Dujarric.
- FIELD, Syd (2001). *El libro del guión*. Madrid, Plot.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- GIMFERRER, Pere (1999). *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral.
- JAIME, Antoine (2000). *Literatura y cine en España*. Madrid, Cátedra.
- MARTIN, Marcel (1985). *Le langage cinématographique*. Paris, Les Éditions du Cerf.
- PASTOR CESTEROS, Susana (1996). *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ROMÁGUERA I RAMIÓ, Joaquim (1991). *El lenguaje cinematográfico*. Madrid, Ediciones de La Torre.
- ROSTAND, Edmond (1897). *Cyrano de Bergerac*. Paris, Folio.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós.
- SEGER, Linda (1993). *El arte de las adaptaciones*. Madrid, Rialp.
- UBERSFELD, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1992). *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.