

***El perro del hortelano* de Pilar Miró (sobre la transposición fílmica de un clásico del teatro español)**

Graciela Balestrino

Sobre reescritura y transposición

En el mundo contemporáneo la reescritura (escritura sobre escritura)¹ no se refiere solamente a prácticas artísticas pertenecientes al ámbito de lo que se reconoce como "literatura", cuyo único soporte es la palabra; también en prácticas polisémicas como el cine o el teatro, la reescritura es un fenómeno generalizado².

No hace falta ser un avezado lector para identificar la reescritura narrativa³; al respecto, dice Isidoro Blaisten que, al margen de que aquella pueda producirse a partir de una escritura "poco convincente", puede ser leída como una constante remisión a la versión anterior, o para decirlo con mayor precisión, a su hipotexto (Sifrim, 1991).

En el teatro debe deslindarse la reescritura dramática, circunscrita a textos dramáticos, de la reescritura escénica, hecho que ocurre cuando la puesta de una pieza dramática parodia o se convierte en contratexto de una puesta anterior de la misma pieza, para poner dos ejemplos extremos.

El discurso cinematográfico utiliza el término *remake* para denominar la reescritura fílmica. Según Alsina Tevenet (1992), la *remake* "es la repetición de una película pero hecha con tales cambios, que el precedente no sea una referencia necesaria". (cursivas nuestras).

Creemos que se debe reflexionar sobre la última parte de esta definición, porque si bien lectores/espectadores pueden desconocer los hipotextos generadores de una reescritura y, en consecuencia, no identificarla como tal, toda reescritura demanda un lector o espectador competente, que sea capaz de realizar una lectura "relacional", esto es, que lea al mismo tiempo ambos textos.

Pero, ¿qué ocurre cuando la reescritura no se produce entre textualidades del mismo campo discursivo, sino que "cruza" campos discursivos diferentes?

Podríamos citar una nómina considerable de textos narrativos transpuestos al cine o al teatro, o del teatro al cine, o de la poesía al teatro (caso, no tan frecuente, pero del cual podemos mencionar al menos dos espectáculos porteños de la temporada de 1991: *Rimbaud, el ojo salvaje*, sobre *Una temporada en el infierno* de Rimbaud y *Las flores del mal*, sobre el poemario homónimo de Baudelaire).

También existen "cruces" de la literatura a la ópera, o de la televisión al teatro o al cine. En todos esos casos de interdiscursividades, la reescritura ha sido denominada *transposición*. El presupuesto teórico que sustenta este nombre es el siguiente: una estructura narrativa, esto es, un relato, puede tener diversas manifestaciones discursivas o, lo que es lo mismo, puede ser "transportado" de un "género" a otro.

Genette (1989), en su cuadro general de las prácticas hipertextuales -para nosotros, reescriturales- sitúa la transposición como una ocurrencia de la variable "transformación" que, junto con la imitación, son las dos posibilidades que, según él, pueden darse al considerar la relación que entabla el hipotexto con su hipertexto (o

¹ Sobre la conceptualización teórica de este constructo, véase G. Balestrino, 1997a: 27-62.

² Usamos el término, no en sentido convencional, sino como sistema translingüístico.

³ Cfr. G. Balestrino, 1997b: 11-18.

reescritura). En cuanto al “régimen”, que puede ser lúdico, satírico o serio, la transposición se ubica en éste último.

Para este teórico “la transformación seria o transposición, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales [...] por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza” (op. cit.: 262).

No vamos a recorrer el extenso “aparato de categorización interna” al que apela Genette, aunque aclara que la taxonomía sirve solamente como indicadora de características dominantes y se justifica “por las necesidades del análisis y las comodidades de la distribución” (op.cit.:262-263). No obstante, nos parece oportuno señalar que distingue dos tipos de transposición; las puramente formales, “que sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada [...]” y las “deliberadamente ‘temáticas’, en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente y oficialmente del propósito” (op.cit.:263).

Entre las variedades de transposiciones formales menciona la traducción, pero también incluye la versificación, la prosificación y la transestilización (cambio de estilo) que, a nuestro entender no son transposiciones rigurosas, porque no implican traslado de un campo discursivo a otro. El último tipo de transposición formal que considera es la transmodalización, que consiste en cualquier modificación realizada en el modo de representación del hipotexto, como ocurre en las dramatizaciones de textos narrativos.

Las transposiciones temáticas tienen objetivos más ambiciosos: la alteración deliberada del sentido del texto generador; entre los procedimientos más frecuentes, están las modificaciones en la diégesis (universo en el que sucede la historia), tales como el cambio de una época a otra o de un lugar a otro, o ambas cosas a la vez; también puede ocurrir el cambio de identidad de un personaje, para invertir o ridiculizar al hipotexto.

Otros procedimientos de las transposiciones temáticas modifican el curso de la acción; de todas ellas rescatamos la transvalorización que, según Genette (op.cit.:432), consiste en “toda operación de orden axiológico que afecte el valor explícito o implícito atribuido a una acción o conjunto de acciones”.

Este último procedimiento es uno de los más visibles en las transposiciones actuales, porque modifican sutil o intensamente la ideología del texto-base.

Si bien Genette, al final de su *Palimpsestos*, dedica un breve capítulo (el LXXIX) para “salirse” del ámbito de la literatura y ampliar el campo de la hipertextualidad -y por ende de la transposición- a otras prácticas artísticas como la pintura y la música, nada dice de las transposiciones filmicas, objeto de este trabajo.

Para concluir con este primer acercamiento, añadimos que la transposición, como toda reescritura, es una práctica metacognitiva; se convierte “en el lugar donde la escritura se piensa a sí misma” (Steimberg, 1999).

De la literatura al cine

Es un hecho sumamente frecuente que el cine “robe” una y otra vez a la literatura relatos para la elaboración de los guiones, apelando frecuentemente a novelas y, en menor medida, también a cuentos, textos dramáticos, historietas...

Es evidente que hay filmes como *Casablanca*, *El ciudadano* o los de Woody Allen y Almodóvar (por citar dos casos célebres) que no son transposiciones de textos literarios; pero bastaría que un espectador lea atentamente los créditos de las películas para que pudiera comprobar la afirmación precedente. Para la transposición filmica tanto valen novelas famosas como *El Quijote*, *Madame Bovary*, *La peste...* o los dramas de Shakespeare, como

narraciones menos conocidas o directamente ignotas para la inmensa y virtual masa de espectadores.

Con respecto a esta cuestión, Luis Buñuel decía que era una tontería llevar al cine “monumentos como *La guerra y la paz* o *Los hermanos Karamazov*”, porque ante tamaño desafío, la imagen “pierde” ante el original literario. Y añadía: “yo elijo novelas mediocres [...] porque con un material así puede lograrse una película interesante. De una gran novela saldrá sólo un bodrio” (Carnevale, 1992).

La reflexión del gran cineasta español pone el acento en una cuestión central de la transposición fílmica, que ha generado numerosos debates: la conflictiva relación entre cine y literatura.

Un ejemplo cabal de esta relación poco amigable, lo dan los nombres que utilizan los cineastas para identificar la práctica de transponer relatos literarios al cine; que sepamos, ellos no emplean un término neutro como “transposición”, que en sí mismo no conlleva ninguna carga axiológica; la palabra más usual es “adaptación”, pero también circulan fórmulas tales como “basado en”, “inspirado en”, “versión”, “versión libre”.

Sobre la carga semántica implícita en la palabra adaptación, Carnevale (op.cit.) dice:

... la noción misma de adaptación resulta sospechosa y desconfiable. Connota casi siempre violencia y domesticación. Torna inofensivo al inadaptado. En esa línea Procusto sería el adaptador perfecto: su lecho de hierro, el cine; sus víctimas, viajeros robados y luego descoyuntados, los textos de pobres autores adaptados a la cama del director. Y échate a dormir o patalea, aunque te hayan cercenado los pies.

Carnevale apela a la mitología griega para fustigar tanto el nombre como determinados “usos indebidos” de la transposición cinematográfica. La figura de Procusto, un bandido de Ática, que tras robar a viajeros, los adaptaba al formato de un lecho de hierro, mutilando o descoyuntando a sus víctimas, le sirve para ejemplificar casos extremos de distorsión, manipulación y “falta de respeto” en ciertas adaptaciones. “Para un cierto mundo cristalizado del cine, adaptar un texto literario sería como hacerle una lobotomía a un loco peligroso o trasladar un niño lobo a la civilización” (Ibid.) Entre los varios testimonios que recoge el crítico, citamos las reflexiones de Fischerman sobre la adaptación que realiza el director italiano Olmi de *La leyenda del santo bebedor*, de Joseph Roth, quien en 1933 debió abandonar Berlín, ante la designación de Hittler como canciller del Reich. En su filme, Olmi deshistoriza el relato de Roth, ni tiene en cuenta las referencias a la luz y a la oscuridad en los puentes donde acampan los “vagabundos” de París que, en realidad, son los exiliados huídos del terror fascista.

La conclusión de Carnevale es tajante. Si bien se considera un activo defensor de la “versión libre” -porque en definitiva la cultura toda es una cadena de “versiones libres” basadas en las obras de otros hombres- la adaptación fílmica debe dejar de ser “el vampiro de la literatura”, comportándose como una *verdadera traducción* de una lengua a otra, para aproximarse, en lo posible, la versión al original (ibid., cursivas nuestras).

Algunos de los argumentos de Carnevale resultan discutibles porque, aún cuando puede haber transposiciones perversas, maneja un criterio de traducción actualmente puesto en tela de juicio. Es verdad de Perogrullo la imposibilidad de fidelidad absoluta o casi absoluta “al original” porque cada práctica tiene códigos diferentes; por otra parte, sus palabras transparentan el presupuesto de la intangibilidad de la *obra* artística, que en ningún caso debiera ser transgredida por la “adaptación”.

La polémica sobre la transposición, se hace más intensa si los textos transpuestos son los denominados “clásicos”, cuestión que merece un breve examen.

Los clásicos de la literatura al cine

Nos preguntamos qué sería de los textos clásicos, aquellos que una comunidad ha decidido conservar y atesorar como modelos, dentro de un sistema literario, si no fueran reactivados por incesantes reescrituras. Tal vez seguirían “dormidos” en polvorientos anaqueles de bibliotecas, o leídos obligadamente, pero “a retazos”, porque hay que cumplir con programas escolares.

Centrándonos en el ámbito que nos preocupa, la transposición filmica de un texto dramático español del siglo XVII, ha hecho posible que muchos espectadores, que tal vez sabían de la existencia de Lope de Vega, pero no habían tenido la experiencia de asistir a la representación de alguno de sus textos, o de conocerlos mediante la lectura, accedieran a la experiencia de ver una de sus comedias trasladadas al cine.

Los cineastas españoles, a diferencia de los ingleses, aún no han explotado la riquísima veta que ofrece no solamente su teatro “clásico” -que en realidad se identifica con una estética barroca- sino también el del siglo XX. Pensamos concretamente, para éste último, en las dramaturgias de Valle Inclán, Francisco Nieva o Alfonso Sastre, sumamente aptas para ser transpuestas al lenguaje del cinematógrafo, por la riqueza y variedad de signos escénicos virtuales que ambas contienen.

Las pocas adaptaciones de textos dramáticos españoles, entre las cuales pueden mencionarse *Esquilache*, sobre *Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo, *La taberna fantástica*, sobre el texto homónimo de Alfonso Sastre -además de la que analizaremos en este trabajo- y las realizadas sobre otros textos dramáticos, primordialmente ingleses, posibilitan inferir que las cuestiones generales sobre la transposición filmica de textos literarios se hacen en este terreno aún más complejas.

En otros términos, si la transposición en sí misma provoca conflictos, por la escasa o nula adhesión que tenga a su hipotexto, estos conflictos se magnifican si se trata de transponer clásicos. En general, no hay alternativas intermedias; se los trata “con respeto”, haciendo un discreto “peinado” para sacar parlamentos difíciles o rípidos o, por el contrario, se los modifica tan profundamente, que es imposible considerar la transposición filmica como un texto de “segundo grado”, al adquirir absoluta autonomía respecto de su texto literario de base.

El perro del hortelano de Lope de Vega

La directora de cine Pilar Miró obtuvo en 1995 nueve premios Goya por su película *El perro del hortelano*. Su transposición del texto dramático homónimo de Lope de Vega, uno de los dramaturgos más célebres de la comedia barroca española, está claramente enunciada desde el título mismo del filme. Por consiguiente, para poder realizar una lectura relacional de ambos textos, es pertinente la consideración del texto teatral loopesco en un nivel superficial (plano de la intriga), para reconstruir el relato y en un nivel profundo, el de la acción, para realizar una lectura ideológica.

La escritura de *El perro del hortelano* probablemente sea de 1613, puesto que contiene una evidente parodia de la *Soledad primera* de Góngora, compuesta ese mismo año; pero Lope publicó la pieza en 1618, en la *Parte XI* de sus comedias.

En el nivel de la estructura superficial manifestada, el texto, escrito en versos polimétricos -con predominio de redondillas, décimas, sonetos, octavas y romances- se divide en tres actos, sin divisiones escénicas visibles. Para el teatro español del siglo XVII, el cambio de escena implicaba que, aunque fuera por brevísimos instantes, el escenario quedara totalmente vacío o se produjera un cambio de lugar.

Siguiendo este criterio, presentamos el primer nivel de la estructura discursiva, reconstruyendo la narratividad del texto (Pavis, 1983: 25-29); todas las acciones suceden en Nápoles, y la mayoría de ellas, en el palacio de una condesa.

ACTO I

Escena 1 (En el palacio de Diana, la condesa de Belflor)

- Huida de Teodoro y su criado Tristán, del palacio de Diana.
- Preocupación de Diana, quien reprende a su mayordomo Octavio y a su criado Fabio.
- Interrogatorio a sus criadas: Anarda confiesa que Teodoro, el secretario, tiene amores con Marcela.
- Promesa de Diana a Marcela: ayudarla a concretar su amor con Teodoro.
- Soliloquio de Diana: descubre su repentino amor por Teodoro pero lo contrapone con su amor.

Escena 2 (sin cambio de lugar)

- Comentarios de Teodoro y Tristán sobre lo sucedido; Tristán, que es el dueño del sombrero que usaron para “matar” la luz en la huida, trata de dar recetas a Teodoro para que deje de amar a Marcela.
- Diana le entrega a Teodoro un poema de amor, supuestamente elaborado por una amiga, para que lo mejore.
- Interrogatorio de Diana a Tristán sobre su amo: le da a entender que sabe perfectamente que son ellos -y no supuestos ladrones- los que han huido al ser descubiertos.
- Visita del marqués Ricardo a Diana, de quien está enamorado. Interrumpe Teodoro con su poema y aquel se retira con su criado Celio. Diana lee el soneto, lo elogia, insinuándole su amor. Se retira y queda Teodoro solo.
- Irrupción de Marcela, alborozada por el supuesto apoyo de la condesa para que ambos se casen. Teodoro, desconcertado, rectifica su impresión sobre Diana y abraza a Marcela.
- Diana los sorprende y ordena a su criada Dorotea que la encierre hasta su casamiento. Interroga a Teodoro sobre si ama verdaderamente a Marcela.
- Teodoro miente; Diana se cae a propósito, pero Teodoro no la ayuda. Diana le “pide” su mano para incorporarse.
- Teodoro, a solas, duda entre elegir a Diana o quedarse con Marcela.

ACTO II

Escena 1 (Frente a la iglesia)

- Confesión del conde Federico, primo de Diana, a su criado Leonido: está enamorado de su prima. Simultáneamente, llegan Ricardo con su criado y Teodoro con Tristán.

Escena 2 (Palacio de la condesa)

- Soliloquio de Teodoro interrumpido por Tristán, quien trae una carta de Marcela para Teodoro, en la que lo llama “mi marido”. Teodoro la rompe.
- Llega Marcela y Teodoro rompe su compromiso amoroso.
- Marcela comunica a Dorotea sus sospechas sobre la actitud dual de la condesa.

- Marcela se venga de Teodoro y de Anarda, quien está enamorada de Fabio, declarándole a éste último su supuesto amor.
- Confesión velada de Diana a Anarda: desprecia a Federico y a Ricardo porque ama a otro, cuyo nombre no puede develar públicamente.
- Teodoro acude prestamente al llamado de Diana, que le pide consejo para decidir con qué pretendiente quedarse. Teodoro elige al marqués y Diana lo envía a pedir albricias (regalos).
- Angustia de Teodoro (soliloquio en el que se identifica con la figura de Ícaro).
- Teodoro, frustrado, envía a Fabio a pedir albricias y confiesa a Tristán su propósito de volver a Marcela.
- Reproche de Teodoro a Marcela, por haberlo sustituido por Fabio. Tristán le insiste para que se reconcilien, situación que es espiada por Diana y Anarda.
- Diana le ordena a Teodoro escribir lo que ella le dicta: su confesión de amor; al mismo tiempo, lo humilla y amenaza.
- Teodoro fragua una estratagema para deshacerse de Marcela quien, al darse cuenta del cambio se siente dolida porque lo ama.
- Vuelve Fabio con el marqués pero Diana lo rechaza. Fabio se lamenta por haber perdido el caballo y los escudos prometidos por el marqués. Teodoro le aconseja que se los pida a Federico.
- Vacilaciones de Diana (soliloquio).
- Teodoro le confiesa su amor a Diana pero ella lo rechaza y abofetea. Teodoro, con la nariz sangrante, la acusa de ser “el perro del hortelano”.
- Federico, testigo del incidente, intuye algo de lo que está pasando y lo comenta con Fabio.

Escena 3 (habitación de Teodoro)

- Percepción de Teodoro (soliloquio): la conducta violenta de Diana evidencia que lo ama.
- Diana, delante de Tristán, le regala a Teodoro dos mil escudos para que se compre “lienzos” (pañuelos).

ACTO III

Escena 1 (Frente a una taberna)

- Federico y Ricardo acuerdan hacer matar a Teodoro. Entre varios hombres que están bebiendo eligen a Tristán. Éste finge aceptar el trato: para lograr su cometido se pondrá “al servicio” de Teodoro.

Escena 2 (Palacio de Diana)

- Tristán previene a Teodoro y concibe un plan para resolver el problema de la diferencia social entre Teodoro y Diana. Lo deja solo.
- Teodoro confiesa a Diana el peligro que él corre y Diana lo autoriza a viajar a España.
- Sufrimiento de Diana ante la partida de Teodoro (soliloquio).
- Marcela pide a Diana que la case con Teodoro, pero ésta se niega.
- Marcela siente que ha perdido a Teodoro (soliloquio).

Escena 3 (Residencia del conde Ludovico)

- El conde Ludovico recuerda a su criado Camilo que aún siente pena por haber perdido a su hijo Teodoro, hace veinte años.

- Tristán llega disfrazado de mercader armenio y le cuenta una peregrina historia (plagada de sentido burlesco) para explicarle que su hijo perdido es su amo Teodoro. El viejo conde le cree y corre a buscarlo. Tristán cambia sus ropas.
- Ricardo y Federico piden cuentas a Tristán, pero éste los engaña nuevamente.
- Celio comenta a Ricardo y Federico la sorprendente noticia: la “verdadera” identidad de Teodoro. Todos se dirigen al palacio de Diana.

Escena 4 (Explanada del palacio)

- Teodoro se despide de Marcela. A punto de partir, éste aún oculta sus sentimientos.
- Diana y Teodoro, en un aparte, se confiesan su amor.
- Ludovico, alborozado por el “reencuentro”, abraza a Teodoro, que ya se siente a la altura de Diana.
- Ricardo y Federico concertan un nuevo pago a Tristán para que elimine a Teodoro.
- Teodoro confiesa a Diana que su nueva identidad es falsa, mientras Tristán, oculto, lo escucha. Diana decide seguir con el engaño y matar a Tristán.
- Tristán sale de su escondite y le reclama a Diana su conducta. Ella le perdona la vida pero le ordena mantener el secreto para siempre.
- Ludovico, con gran comitiva viene a llevarse a Teodoro a su palacio. Diana le dice que se casará con Teodoro.
- Bodas concertadas de Marcela con Fabio y de Tristán con Dorotea. Ambas reciben dotes de Federico y Ricardo, los nobles pretendientes rechazados por Diana.

En el nivel de la acción (Pavis, op. cit.: 5-10), el análisis del relato puede ser resumido en tres macrosecuencias:

- La inasible diosa descubre el amor (Diana se enamora de Teodoro).
- Estratagemas del perro del hortelano (Diana juega con las ilusiones de Teodoro y éste con las de Marcela).
- Las “industrias” de la figura del donaire (Tristán inventa una identidad noble para Teodoro y con su ingenio logra que se case con Diana).

En síntesis el relato tiene como centro el punto neurálgico de un conflicto de valores (honor/amor), que asume la protagonista de la comedia; por intermedio de una mediación externa, (la sostenida intervención del criado Tristán), se desbloquea la situación conflictiva y el orden de ese universo problemático puede ser finalmente restablecido.

La dimensión ideológica del universo discursivo del texto muestra una visión profundamente irónica de los valores que rigen a gran parte de la sociedad española del siglo XVII, particularmente al estamento aristocrático; uno de los pilares de ese entramado de valores, era el concepto del honor, sólo reservado a los nobles. El honor en principio significaba la conciencia de la dignidad como ser humano; sin embargo, en el imaginario colectivo se confundía y se contaminaba con la honra, vinculada a la fama y a la opinión que los demás tenían sobre una persona. La violación de los rígidos códigos del honor y de la honra acarrea para el hombre la infamia, la condena social; y para las mujeres, si la transgresión se hacía pública, la muerte. “Basta que sepas que es hombre que puede infamar mi honor” (v.1625), dice Diana a Anarda, no animándose a confesar que está enamorada de un plebeyo, que además es su secretario. Por esa acción, según lo expresan Federico y Ricardo, merece ser castigada con la muerte: “Ella es mujer y él criado, Su perdición solicita” (vv.2370-2371). También existe el temor al qué dirán: “Antes que desto se hable/en

Nápoles y el decoro/de vuestra sangre se ofenda/ sea o no sea verdad/ha de morir [Teodoro]" (vv.2378-80).

Diana confiesa en su primer soliloquio: "Es el amor común naturaleza,/mas yo tengo honor por más tesoro/ que los respetos de quien soy adoro". La expresión "soy quien soy" que aparece con frecuencia en los dramas de honor de la época áurea revela que por pertenencia social a un determinado estamento, la sociedad demandaba un comportamiento concordante con aquella.

Sin embargo, al final, Diana acepta la impostura de la "nobleza" de Teodoro, aunque exige que no se divulgue el secreto, para lo cual propone eliminar a Tristán, el artífice del engaño.

Es obvio entonces que el texto subraya y tensa la ironía al mostrar a Diana como un personaje de alcurnia, con una extraordinaria belleza, juventud e inteligencia (llega a escribir poemas conceptistas con gran soltura); pero, que al mismo tiempo es envidiosa (traiciona a su parienta Marcela), mentirosa por omisión (sabe que Teodoro no tiene origen noble) y por momentos violenta (abofetea a su amado Teodoro, y llega a regalarle dinero para que se compre más "lienzos" lo que equivale a decir que en un futuro puede volver a castigarlo); y al final, cuando todos los sucesos han llegado a buen fin -por lo menos para ella-, llega a proponerle a Teodoro eliminar a Tristán).

En otros términos, esta comedia *dice* que el engaño y la apariencia rigen a una sociedad supuestamente moralista; de allí que sea un recurso de gran impacto que Lope haya titulado esta comedia palaciega con la primera parte de un refrán que dice: "El perro del hortelano no come ni deja comer". Pese a tanta cortesanía, lo popular se infiltra en ese supuestamente impoluto alto mundo y lo "contamina, al llamar a las cosas 'por su nombre' e imponer el sentido común".

El amor como valor social, en la época de Lope sólo tenía existencia entre iguales, por lo que la desigualdad social entre Diana y Teodoro se convierte en el motor de las acciones de la comedia. No es casual que la protagonista femenina se llame Diana, el nombre romano de la diosa griega Ártemis, hermana gemela de Apolo⁴.

Por otra parte, Teodoro se compara a sí mismo con Ícaro y Factón⁵ y esta comparación se va tejiendo durante todo el accionar del personaje. En un momento dado él le dice a Tristán que quiere ser conde de Belflor, aunque su deseo está unido a cierta feminización, que no puede pasar desapercibida para un lector/espectador atento⁶. La férrea sujeción a códigos sociales tan estrictos, impulsa a Lope a ahondar en la interioridad de los personajes, que expresan sus quejas y dudas en soliloquios. Tiene que ser una circunstancia

⁴ Aunque las versiones más corrientes del mito de Ártemis o Diana la hacen hija de Leto y Zeus y hermana gemela de Apolo, Ártemis nació primero y fue testigo de los dolores maternos para traer al mundo a su hermano. Ésta fue la causa de su aversión al matrimonio. Obtuvo de Zeus la gracia de ser virgen, dedicándose a la caza con un arco y un carcaj; no perdonaba a su séquito cualquier veleidad amorosa; celosa de su hermosura, no permitía que nadie la sobrepasara. Algunos mitos identifican a Ártemis con Selene, la luna, debido a su carácter cambiante. Todos estos rasgos están presentes en la composición del personaje de Diana en la comedia lopesca. (Cardona, 1987: 121-124).

⁵ Mitos griegos resemantizados en la literatura y el teatro barrocos de España; Factón, dirigiendo el carro del sol, se acercó demasiado a la tierra y Júpiter lo derribó. Ícaro y su padre, Dédalo, se escaparon del laberinto con alas de cera, invento de éste. El hijo subió demasiado y el calor del sol las derretió, cayendo al mar. Es obvio que la doble ambición de Teodoro: querer a Diana y ascender socialmente, como el mismo personaje reconoce, puede conducirle al triste fin que tuvieron aquellos.

⁶ Marcela, asombrada por los vaivenes amorosos de su amado Teodoro, le pregunta a Tristán: ¿Qué es esto? y el criado le responde "Una mudancita: que a las mujeres imita Teodoro" vv. 1489-1491). Más adelante, el referido pago de los dos mil escudos, le merece a Tristán este comentario, que sin pudor se lo lanza a su amo: "Pagó la sangre y te ha hecho/ doncella por las narices" (vv. 2353-54).

externa a ellos mismos, proporcionada por un criado (que obviamente no tiene pruritos de honor), la que destraba la situación para la dama y su galán, porque las otras dos parejas de criados (Fabio-Marcela y Tristán-Dorotea) se conforman por un gesto autoritario de sus amos, pese al disgusto que manifiestan Marcela y Tristán.

La transposición fílmica

El filme *El perro del hortelano* de Pilar Miró, interpretado por Emma Suárez en el papel de Diana y por Carmelo Gómez como Teodoro, se basó en una versión del texto de Lope, realizada por Rafael Pérez Sierra, con guión y dirección de Pilar Miró.

Como obviamente no pudimos acceder al guión⁷, tuvimos el cuidado de ver varias veces el filme. Al principio con el texto de Lope a la vista, para formarnos una idea exacta de los procesos de transposición.

Sin duda afirmamos que la transposición de Miró responde al patrón de absoluta, o mejor, casi absoluta fidelidad a su hipotexto teatral, como trataremos de demostrar.

Para la lectura del texto fílmico, consideraremos en primer término, la imagen. Los planos, o porción de “realidad” que la cámara muestra al espectador, casi todos se refieren a personajes. Cuando aparecen escenarios en forma breve y excluyente, cumplen la función de indicadores de lugar o tiempo. Sobrecubren los planos medios (hasta la cintura del personaje) y los cortos, estos últimos especialmente de Diana y Teodoro, para que podamos apreciar hasta los mínimos cambios en la gestualidad y en la mirada. El ángulo de toma, esto es, la posición en que se encuentra la cámara respecto del objeto que filma, es normal porque capta lo que podría hacer el espectador con su mirada; sin embargo hay cambios de ángulo interesantes, como cuando se apela al contrapicado, para “agrandar” al personaje y otorgarle un aire de superioridad; así, “vemos” a Diana como una reina, más allá del mundo terreno, cuando está sentada en un estrado muy alto, posición que es subrayada porque la cámara toma la escena desde una altura inferior a la que se encuentra la actriz; también se produce el mismo efecto, cuando la cámara, en la escena de la iglesia, en la que Diana luce un imponente sombrero, la va rodeando porque es el blanco de todas las miradas de los concurrentes a la misa.

La cámara sigue con vivacidad el ir y venir de los personajes. En las escenas de amor, aquella se va acercando, mediante el uso del *zoom*, para captar por ejemplo el aleteo nervioso del abanico de Diana, los mohines de su rostro o la mirada anhelante de Teodoro.

Los planos generales son mayoritariamente utilizados para mostrar el entorno donde suceden las acciones. Al respecto, hay que tener en cuenta que el texto dramático clásico tiene muchos lugares de indeterminación, numerosos “blancos” que tampoco eran cubiertos en la representación, casi siempre realizada con escaso aparato escénico; de allí que en el texto abundan las didascalías que referencian las acciones; (acotaciones imbricadas en el diálogo de los personajes, por ejemplo para indicar “ahora estamos al frente de la iglesia”). Evidentemente los espectadores de la época barroca tenían un gran entrenamiento para “ver” decorados que eran, en algunos casos puramente verbales, o directamente no existían.

Lo que nos parece incongruente es que en el filme no se hayan “limpiado” del texto pronunciado por los actores, algunas didascalías, que resultan totalmente innecesarias. Por ejemplo en la escena de la taberna donde los pretendientes de Diana eligen a un supuesto hampón (Tristán) para que elimine a Teodoro, un parroquiano dice: “En este tabernáculo

⁷ Téngase en cuenta que los guiones de las películas se consideran textos subsidiarios, que casi nunca se publican o son asequibles para un lector común.

sospecho/ que hay lágrima famosa y malvasía”, verso que sí se justifica en el texto dramático, pero que es “rípioso” en el texto filmico.

A pesar de estas fallas menores, en general, la imagen tiene una potente sugestión: la reiteración de la imagen de una fuente en medio de una calle, lanzando el agua de un gran copón, sugiere el paso del tiempo; un fugaz plano general del exterior del palacio de Diana, señala claramente un cambio de lugar.

También se puede apreciar el movimiento de la ciudad, con niños jugando, grupos de paseantes en planos de fondo, mimos que actúan en la explanada de la iglesia y que, a la salida de la misa, se confunden con la distinguida concurrencia; también la cámara recorre con prolijidad el interior del palacio de Diana con sus inmensos salones con las paredes decoradas en tonos de azul, el mobiliario de salones, las porcelanas, las fuentes con frutas y comidas, el dormitorio de la condesa, la inmensa cocina.

Fuera del ámbito palaciego, la mencionada taberna donde una mujer baila con una pandereta, sirve como punto de encuentro entre el mundo de la aristocracia y el del hampa.

Como diría Eco, al transponer el texto dramático en filmico, hace falta construir un mundo lo más “amueblado” posible, hasta en los detalles más nimios.

Creemos innecesario extendernos en el preciosismo que exhibe el filme de Pilar Miró: el enano negro que siempre acompaña a Diana, y que le saca la lengua a Tristán; las cocineras que están preparando enormes bandejas de manjares, constituyen, si se quiere “desvíos” del hipotexto, pero sin duda están para garantizar la verosimilitud del universo ficcional.

En otras ocasiones la imagen descubre aspectos apenas insinuados en el texto de Lope: después que Ludovico le informa a Camilo sobre su intención de casarse porque no tiene herederos a quien legar su fortuna, la cámara enfoca, a través de inmensos ventanales, a un grupo de muchachas totalmente desnudas retozando en los jardines del viejo conde, mientras a él un cirujano le hace una sangría.

El personaje Ludovico, entre ridículo y patético, resulta de este modo mucho más rico en el filme que en el texto de origen. En el remate de la mencionada escena, vemos a Ludovico “patinando” y a punto de caerse en el piso.

Otro recurso profusamente utilizado es el simbolismo de los colores; Diana al comienzo del filme, altanera, soberbia y enemiga del amor, tiene un vestido amarillo; cuando descubre que está enamorada de Teodoro, luce diferentes trajes de color azul y uno rojo. El color azul también se reitera insistentemente en otros objetos, por lo cual puede inferirse que, por la relación ancestral que tiene este color con el cielo y el mar, tal vez quiera subrayar las veleidades de Diana, que la hacen cambiar de la ternura a la maldad.

El lenguaje cinematográfico se codifica a través de la imbricación entre imágenes y sonido; de éste último analizaremos el diálogo y la música.

Como hemos seguido el diálogo de los personajes, haciendo un cotejo con los del texto dramático, podemos afirmar que son muy escasos los fragmentos de éste último que han sido eliminados; casi siempre, el criterio ha sido de orden formal, como acortar un tanto los parlamentos demasiado extensos; pero en otras ocasiones la eliminación acarrea el cambio de sentido: la no identificación de Diana con la luna se puede interpretar como un intento de limar las aristas negativas del personaje.

Los parlamentos están recitados con bastante dinamismo, tal como se supone serían dichos en la época de Lope y respetando la pronunciación de palabras tales como “efeto” y “miralle” (en la lengua actual, respectivamente: efecto y mirarle). En este nivel de análisis es donde la transposición se muestra con una casi absoluta fidelidad al texto transpuesto. No obstante, a nuestro juicio, para la mayoría de los espectadores, subyugados por las cuidadas composiciones de imágenes, seguramente pasarán desapercibidas las verdaderas “esgrimas

verbales" entre Diana y Teodoro o entre éste y Tristán, profundamente reveladoras del imaginario social que devela las claves del conflicto sentimental.

El uso de la música, en algunos casos alcanza rango protagónico, como en la mencionada escena de la iglesia; también resulta interesante el desplazamiento de la canción que escuchan Diana y Anarda (acto II, esc.2); con su letra modificada, aparece al final del texto fílmico, como fondo de los créditos (nombre de actores secundarios y personal técnico del filme).

Los espacios de silencio están muy bien utilizados: con imágenes de fondo en movimiento, Diana y Teodoro se miran intensamente; en estos momentos la imagen por sí misma "dice" muchísimo más que un largo parlamento.

Teniendo en cuenta los elementos brevemente analizados deberíamos segmentar el texto fílmico en escenas y secuencias, pero lo consideramos innecesario porque son coincidentes con las del texto dramático, al no haber ninguna alteración del relato hipotextual.

Por cierto, se podrían leer otros planos de significación, pero lo expuesto es suficiente para situar a *El perro del hortelano* de Miró como una transposición predominantemente "formal" según la terminología de Genette; en tal caso habría coincidencia con los juicios de Carnevale, que postula una adaptación que no "traicione" al texto literario.

Para nosotros, el texto fílmico constituye una lograda transposición de un clásico del teatro áureo español que, a pesar de haber recuperado casi en su totalidad la escritura dramática, privilegia el goce visual, restando fuerza a la profunda ironía que campea en el texto lopiano.

Bibliografía

- ALSINA THEVENET, Homero (1992): "Hollywood y la máquina de hacer remakes" en *Clarín, Cultura y Nación*, 2 de abril.
- BALESTRINO, Graciela (1997a): "Teoría de la reescritura" en *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*, BALESTRINO, G. Y SOSA, M., Salta: CIUNSA/ CeSICA.
- (1997b): "La reescritura en prácticas artísticas contemporáneas" en *Cuadernos 7 FHYCS*, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional.
- CARDONA, Francese Lluís (1987): *Mitología griega*, Barcelona, Edicomunicación.
- CARNEVALE, Jorge (1992): "El cine, vampiro de la literatura" en *Clarín, Cultura y Nación*, 9 de enero.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- PAVIS, Patrice (1983): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- STEIMBERG, Oscar (1999): Clases del Curso de Postgrado "Literatura y medios masivos. Circulación y transposición en la narrativa mediática", Universidad Nacional de Salta.
- SIFRIM, Mónica (1991): "La historia de un libro que volvió a ser escrito" [Entrevista a Isidoro Blaisten] en *Clarín, Cultura y Nación*, 19 de setiembre.
- VV.AA. (1991): *Literatura y espectáculo. La transposición. Proyecto de investigación semiótica y pedagogía del espectáculo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.