

Intersecciones del cine y el teatro en México: un acercamiento a la obra de Gibrán Portela e Itzel Lara.

Gracia M^a Morales Ortiz

Universidad de Granada

Publicado en Ángel Esteban (ed.), *Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*, Peter Lang, 2021, colección Hybris: Literatura y Cultura Latinoamericanas Vol. 1, pp. 49-68.

Introducción

Las vinculaciones entre cine y literatura ofrecen un fascinante y complejo objeto de estudio, que ha despertado el interés de buena parte de la crítica, sobre todo desde mediados de la década de 1970. Destacan los trabajos que abordan el proceso de adaptación de novelas o textos teatrales a guiones filmicos, pero también otras investigaciones centradas en discernir la influencia de lo cinematográfico sobre el discurso literario y viceversa. Ciertamente, se trata de un campo de análisis que permite metodologías, herramientas teóricas y enfoques inter o transdisciplinares diferentes. En este artículo, vamos a centrarnos en la obra de dos recientes autores mexicanos, cuya labor se encuentra vinculada a estos dos lenguajes, ya que ejercen como dramaturgos y guionistas de cine y televisión: Gibrán Portela (1979) e Itzel Lara (1980)¹.

Tenemos que comenzar afirmando que en este comienzo de siglo, en el que ambos inscriben sus obras, el país en el que viven y desarrollan su trabajo está pasando por un momento de gran actividad y calidad tanto en el ámbito teatral como en el cinematográfico. Este auge viene favorecido, en parte, por determinados incentivos estatales a la producción y distribución, como los estímulos fiscales Eficine y Efit teatro, así como los programas específicos del Instituto Mexicano de Cinematografía, por una

¹ No hubiera podido preparar este trabajo sin la ayuda de Gibrán Portela e Itzel Lara que me han facilitado muchos de los materiales que he utilizado para mi investigación. Desde España resulta difícil acceder a las publicaciones del teatro mexicano y, además, no siempre se edita todo lo que allí se escribe y se estrena. Quiero, por tanto, expresar mi agradecimiento a los dos por su confianza y su generosidad.

parte, y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) o la Universidad Autónoma de México (UNAM), por otra. No obstante, los hacedores de cultura coinciden en afirmar que estos apoyos son insuficientes y los datos demuestran que el peso fundamental de la cultura sigue estando en la inversión privada e independiente, donde en ocasiones se encuentran las propuestas más arriesgadas.

Centrándonos en la creación dramática, en las últimas dos décadas ha venido “emergiendo”² una generación de autores sobresalientes, con una sólida formación, con presencia en el extranjero (sus obras se traducen sobre todo al francés e inglés, tienen contactos con organismos como el Royal Court de Londres, etc.) y con propuestas muy diversas, en las que prima la búsqueda de lenguajes que experimentan con la noción clásica del realismo, apostando por nuevas fórmulas: lo “narratúrgico”, la fragmentación de la fábula, el juego con el espacio y el tiempo... Entre la avalancha de nombres cabe destacar a Estela Leñero (1960), Luis Mario Moncada (1963), David Olguín (1963), Jaime Chabaud (1966), Bárbara Colio (1969), Edgar Chías (1973), Luis Ayhllón (1976), Alejandro Ricaño (1983), Enrique Olmos de Ita (1984), así como los creadores que servirán de eje para nuestro trabajo, Gibrán Portela e Itzel Lara.

Por su parte, el sector cinematográfico también vive un momento de gran efervescencia, según indican los datos del Anuario Estadístico del Cine Mexicano, que elabora cada año, desde 2010, el Instituto Mexicano de Cinematografía. En lo que llevamos de siglo XXI, no ha dejado de crecer tanto la producción de nuevos trabajos como la asistencia de público. En 2018 se alcanzó la cifra más alta de películas realizadas, 186, frente a las 73 de 2011 o a las 14 de las que se tienen constancia en 2002 (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2019, p. 24).

Las relaciones entre estas formas artísticas, la teatral y la cinematográfica, hermanadas y, a su vez, rivales, son complejas porque transitan desde la inevitable interinfluencia a un rechazo mutuo que las lleva a generar códigos conscientemente distantes. El cine nace al amparo del teatro, mimetizando tanto sus temáticas como sus recursos (Pérez Bowie, 2004, p. 574); pero, poco a poco, dicho cordón umbilical se va quebrando y asistimos a la autonomía del lenguaje fílmico (usando para ello, en algunos casos, recursos tomados de la narrativa). Innumerables son los autores, directores y

² Usamos este verbo en referencia a una colección específica de la editorial mexicana El Milagro, que bajo el rótulo de “Teatro emergente” viene publicando desde 2008 a los autores más recientes de su dramaturgia nacional.

actores que trabajan en estos dos ámbitos: la cámara y la escena. En el caso concreto del guion, también se producen continuamente este tipo de conexiones: obras dramáticas *transducidas*³ a guiones filmicos y lo contrario, es decir, fábulas de películas adaptadas a un discurso teatral⁴.

Ahora bien, por otra parte, existe una diferencia radical que desliga la práctica escénica de la cinematográfica: la irreproductibilidad de la primera frente a la segunda. Walter Benjamin destacaba con gran lucidez cómo la propia naturaleza del teatro lo mantiene al margen de las formas artísticas dominantes en el presente.

El arte del presente puede contar con un efecto que es tanto mayor cuanto más se orienta a la reproductibilidad, es decir, cuanto menos pone en el centro la obra original. Si entre todas las artes el dramático es de forma manifiesta el más afectado por la crisis, eso está en la naturaleza de la cosa. Pues a la obra de arte íntegramente invadida por la reproducción técnica, es más, surgida de ésta – como el cine–, nada hay que sea más claramente opuesto que la escena teatral, con su entrada nueva cada vez y siempre original del comediante (Benjamin, 2008, p. 29).

Esta capacidad de ser reproducido técnicamente, que es consustancial al cine, implica también dos consecuencias observadas por Benjamin: la devaluación del aquí y del ahora (Benjamin, 2008, p. 54) –sustento esencial de la experiencia teatral tanto para la emisión como para la recepción– y la vocación de dirigirse a un público masivo. En palabras del pensador alemán:

En las obras cinematográficas la reproductibilidad técnica del producto no es, como en el caso de las obras literarias o pictóricas, condición exterior de su

³ Uso el concepto de “transducción” a partir de lo que Rosana Llanos López e Ismael Piñera Tarque plantean en su trabajo “Transducción dramática y transducción filmica”.

⁴ Esta práctica se ha dado con bastante asiduidad en los últimos años en el teatro comercial; se pretende aprovechar el éxito masivo de una película para atraer al público hacia la sala de teatro. Aparte de los numerosos filmes que se han convertido en propuestas musicales (*Chicago*, *El rey León*, *Billy Elliot*, *Ghost*, etc.), en el caso mexicano, podemos citar otros ejemplos concretos muy recientes de títulos de culto llevados a las tablas, reproduciendo casi siempre montajes previamente estrenados en Estados Unidos: *Trainspotting* (2015, con dirección de Gabriel Retes), *La naranja mecánica* (2019, con dirección de Manuel González Gil) o *El exorcista* (2019, con dirección de Fernando Reyes). Sobre cómo se da este proceso en el caso español puede consultarse el trabajo de Vilches de Frutos (2001).

difusión masiva, pues la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa inmediatamente en la técnica de su producción. Una que no sólo posibilita del modo más inmediato la difusión masiva de las obras cinematográficas, sino que la exige directamente. Y la exige porque la producción de una película es de tan elevado presupuesto, que un individuo que por ejemplo podría comprarse un cuadro ya no puede comprarse una película (Benjamin, 2008, p. 59).

Si bien es cierto que en la actualidad los costes de producción se han abaratado considerablemente gracias a la tecnología digital, la industria cinematográfica sigue necesitando una importante inversión que busca recuperarse con la distribución hacia un público potencialmente masivo. El teatro, por el contrario, se ha ido viendo paulatinamente relegado a funcionar como práctica minoritaria, imposibilitado de convertirse en un objeto de consumo: es decir, en “objeto comercial, repetible, fabricable en serie, como lo son la mayoría de los objetos o bienes de consumo ordinario” (Trancón, 2006, pp. 139-140). No obstante, por eso mismo sigue existiendo un teatro (independiente, experimental) que ha conseguido mantener una cierta aura, en el sentido benjaminiano, resistiendo en un espacio precario y vulnerable, pero no tan condicionado por las presiones de lo comercial. Así lo resume en pocas palabras Abuín González:

Nadie puede hoy dudar del carácter casi hegemónico del medio cinematográfico, en dura competencia con el televisivo, sometidos ambos a las rigurosas e implacables reglas de la industria. Como contrapunto, el teatro se ha visto relegado a una posición entre las artes cada vez más cercana a lo museístico o a lo marginal desde un punto de vista estrictamente económico; pero también a la independencia del arte respecto a las constricciones externas desde un punto de vista estético o incluso a una defensa de los valores prometeicos del arte. No resultará extraño, por lo tanto, que el cine haya mirado hacia el teatro en busca de un territorio en donde la libertad aún sea posible, en donde los principios sean aún los de un arte al que nada de lo humano le es ajeno. (Abuín González, 2012, p. 72)

De cualquier modo, la inter-influencia que se ejercen es inevitable y provoca lo que se ha venido llamando una cinematización del teatro, así como una teatralización del cine. Desde esta premisa, me propongo ahora acercarme a algunos de los guiones cinematográficos y de las obras teatrales de Gibrán Portela e Itzel Lara para tratar de discernir las posibles zonas de intersección entre ambos lenguajes.

Reflexiones sobre la teatralidad en *Güeros* y *Distancias cortas*

En un esclarecedor artículo, José Antonio Pérez Bowie ese propone discernir los modos en que se ha dado en los últimos años una “reteatralización” del lenguaje fílmico, con el fin de superar “la crisis de credibilidad sufrida por la retórica hollywoodense a la vez que para combatir la inflación de imágenes que padece la sociedad actual” (Pérez Bowie, 2018, p. 100). Las dos estrategias principales que él diagnostica, aparentemente contradictorias, son las que denomina “retórica del exceso” y “retórica del despojamiento”. La primera se caracteriza por el consciente alejamiento de cualquier pretensión “naturalizadora”, gracias a la acumulación de elementos que llevan a evidenciar “una artificiosidad y un barroquismo ostensibles”, en cuyo interior también es posible la reflexión metadiscursiva que rompe con el efecto de “verismo” cinematográfico. En la segunda, en cambio, se apuesta por la “desnudez y simplificación”, sustentando el desarrollo del filme en la interpretación verosímil de los personajes, mediante diálogos minuciosos y contenidos, todo ello en el marco de reducidos y, a veces, despoblados escenarios (Pérez Bowie, 2018, pp. 101-103)⁵.

Vamos a partir de la dicotomía propuesta por este crítico para acercarnos a analizar la posible influencia de lo teatral en dos de películas cuyos guiones fueron escritos por Gibrán Portela e Itzel Lara.

Gibrán Portela posee una envidiable trayectoria como guionista de cine (o, mejor dicho, como coguionista, pues sus trabajos en este ámbito suelen gestarse en colaboración con otros profesionales). Habría que destacar, por su reconocimiento nacional e internacional, su participación en la cruda y conmovedora *La jaula de oro*

⁵ Dos de las películas que va a analizar Pérez Bowie en su artículo son “Anna Karenina” de Joe Wright (2012), como ejemplo de la retórica del exceso, y “Dogville” de Lars Von Trier (2003), como modelo de la apuesta por el despojamiento.

(2013)⁶ o en la arriesgada e inquietante *La región salvaje* (2016)⁷. No obstante, he decidido centrarme en *Güeros* (2014)⁸, pues creo que es en esta propuesta donde mejor se evidencia esa retórica del despojamiento o del exceso a la que aludíamos antes.

Güeros presenta una historia en apariencia sencilla: Tomás es enviado por su madre a vivir un tiempo con su hermano mayor, Fede (cuyo apodo es Sombra), quien comparte un destartalado apartamento con su amigo Santos en Ciudad de México. En él pasan sus días, mientras en la UNAM se está desarrollando la huelga estudiantil (que duró nueve meses entre 1999 y 2000). Tomás los convence de salir en busca de Epigmenio Cruz, un roquero de culto a quien adoraba su padre y que se encuentra, según la nota de un periódico, convaleciente y desahuciado en algún hospital de la ciudad. El filme se convierte, así, en una especie de *road movie* que los lleva a deambular en un auto por distintos barrios de la capital, trayecto en el que se les unirá Ana, una lideresa del movimiento universitario de quien está enamorado Sombra.

La estética del despojamiento funciona ya desde el escueto argumento de la película: la excusa de salir a buscar a un músico desconocido sirve para trazar el eficaz y complejo retrato de una juventud desorientada, en la que encontramos desde el agorafóbico, pasivo, sensible y alucinado Sombra, a la activa, vital y luchadora Ana, alter-egos el uno de la otra que, sin embargo, se atraen y se entienden hondamente. La naturalidad de los diálogos, el ritmo pausado de las escenas, la forma interpretativa donde prima la verosimilitud, la concentración de la trama sobre unos pocos personajes: todo ello responde a una misma desnudez, a la renuncia a un cine de lo espectacular a favor de una propuesta donde el eje central se sitúa sobre la verdad de los personajes.

Ahora bien, en *Güeros* se hallan asimismo vigentes algunos elementos emparentables con lo que Pérez Bowie denomina retórica del exceso, aquella en la que se evidencia lo artificioso del discurso fílmico. Es posible intuir esta pulsión “desnaturalizadora” en el hecho de que la película esté rodada en 4:3 y en blanco y

⁶ Dirigida por Diego Quemada-Díez y con guion compuesto por el mismo director, Lucía Carreras y Gibrán Portela, este filme se hizo merecedor, entre otros, de nueve Premios Ariel en su país (incluyendo Mejor película y Mejor guion original) y del galardón al mejor reparto en la sección “Un certain regard” del Festival de Cannes.

⁷ Dirigida por Amat Escalante, que también es responsable del guion junto a Gibrán Portela, obtuvo cinco Premios Ariel en México y el León de Plata al mejor director en el Festival de Venecia.

⁸ Dirigida por Alonso Ruizpalacios y con guion de él mismo y Gibrán Portela, consiguió un importantísimo reconocimiento tanto dentro como fuera de su país, con quince galardones a nivel internacional. Entre ellos, destacan los Premios a la Mejor Ópera Prima en los Festivales de La Habana y Berlín, el Premio Horizontes a la Mejor Película Iberoamericana en el Festival de San Sebastián, así como cinco Premios Ariel (entre ellos a la Mejor Película).

negro. Este formato consigue aportarle un halo de nostalgia y evidencia una mirada estetizante del director, que transforma e interviene conscientemente sobre la realidad filmada. Bajo esta misma voluntad estilística podemos destacar otros momentos de la cinta, como, por ejemplo, la secuencia del beso entre Ana y Sombra, donde la cámara se acerca tanto a los labios de los personajes que se llega a desenfocar la imagen, en una especie de tiempo suspendido mientras escuchamos su respiración. En una inteligente reseña de Verónica Sánchez afirma:

La película hace gala de un amplio repertorio de lenguaje cinematográfico que le da a su aparente aletargamiento vertiginosidad y frescura. El director privilegia los tiempos muertos, como cuando los personajes están viendo la televisión –Big Brother, el reality show en su versión mexicana, que retrata el universo de alienación en que se encuentran sumidos Sombra y Santos: solo durmiendo, caminando, buscando, esperando...– en aras de filtrar lo incidental, de hacer un relato realista en el que irrumpe de modo drástico lo anecdótico. Los cuadros en negro aíslan una secuencia de otra, eludiendo una determinada causalidad entre éstos, pero también confiriendo a las imágenes un valor de autonomía con respecto al conjunto de lo narrado. Una autonomía que, en actitud de espejo de los personajes, acentúa que filmicamente, el director, no está dispuesto a dejarse llevar por la corriente (Sánchez, 2015, s/p).

Güeros consigue generar una sensación de extrañeza en el espectador, especialmente en dos momentos en que la película transparenta su propia naturaleza ficticia. Esto se da, en primer lugar, en el diálogo en que Sombra y Ana imitan la manera de hablar que se daba en películas clásicas mexicanas, como *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel o *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez. En esos instantes, es como si ellos fuesen también conscientes de ser actores, ironizando sobre lo artificial de decir un texto previamente escrito y destacando, por contraste, la espontaneidad oral que *Güeros* busca.

El otro momento que genera perplejidad llega en el minuto cuarenta y nueve, justo cuando el filme se halla a la mitad de su desarrollo. En una escena en la que, desde el coche en movimiento, vemos el paisaje exterior y escuchamos una discusión sobre la huelga estudiantil entre Sombra y un estudiante, repentinamente tras un momento de

risas y un mínimo corte, el vehículo se detiene y asistimos a la conversación que reproducimos:

Actor que hace de Sombra: ¿Y tú como ves el guion de esta película?

Actor que hace de estudiante en huelga: ¿El guion de esta película? Bien bueno.

Actor que hace de Sombra: No, pues ya di la neta, güey.

(Risas.)

Una voz desde fuera del coche: No, pues. Dila neta. Dilo, cabrón.

Actor que hace de estudiante en huelga: ¿Qué?

Una voz desde fuera del coche: Expláyate.

Actor que hace de estudiante en huelga: ¿El guion de la película? Pues ya lo dije bastantes veces, güey. A mí, particularmente, sí me parece bastante malo. Yo veo el guion como una película de correteadas. *(Risas.)* O sea, salen del barrio y los corretean. Y además los corretean porque nunca prenden el carro. Van a la asamblea y los corretean. Y además, son los héroes de la película.

Actor que hace de Sombra: Los anti-héroes.

Actor que hace de estudiante en huelga: No, güey, son los héroes. Esto es especialmente lo que a mí no me checa.

Durante este diálogo, en un instante fugaz, llega incluso a verse la claqueta del rodaje. Me parece que la inserción de este paréntesis metadiscursivo es un ejemplo evidente de esa retórica del exceso, donde se quiebra la ilusión de verdad, al hacernos claramente conscientes de la artificiosidad de la película: el velo de la verosimilitud se desgarrar para mostrarnos, por un breve espacio de tiempo, la tramoya que hay detrás. Y en esto la propuesta se acerca a lo teatral pues nos desvela ese espacio intermedio entre ficción y realidad donde se asienta esencialmente la práctica escénica: se nos hace saber que los actores están interpretando, que existe un guion previo (juzgado con mucha ironía), que el coche está sirviendo como escenografía, que hay gente rodando fuera de él, etc.

Centrémonos ahora en *Distancias cortas*, la película estrenada en 2015, a partir de una propuesta de Itzel Lara. Se trata de la ópera prima de ella misma como guionista

y también del primer largometraje de su director, Alejandro Guzmán Álvarez⁹. En este filme podemos volver a rastrear una cierta “retórica del despojamiento”. Casi todo el rodaje se localiza en un único ambiente: la casa del protagonista, Federico Sánchez, un hombre con obesidad mórbida que vive allí enclaustrado y es visitado semanalmente por su hermana, Rosaura, y su cuñado, Ramón. Como en *Güeros*, será la irrupción de un personaje nuevo en su vida lo que genere un cambio fundamental que le permitirá recuperar la ilusión, la voluntad, el deseo de salir (para ir a ver de nuevo el mar y poder fotografiar el amanecer). Y, en este caso, es también alguien más joven el promotor de esa transformación: Paulo, un chaval amante de los cómics, que trabaja en la tienda de material fotográfico de su padre. De una forma sencilla, los dos personajes se irán haciendo amigos, y será Paulo quien incentive la recientemente descubierta pasión de Fede por la fotografía, con la complicidad de Ramón.

Distancias cortas resulta ser una película tan humilde como entrañable, tan poco pretenciosa como conmovedora. Rodada en una “distancia corta”, con muy pocas localizaciones (aparte de la casa de Federico, sólo ocurrirán algunas secuencias en la calle, algunas en la tienda de fotografía, una en una agencia de viajes, otra en un hospital y finalmente la visita al mar, con la que termina el filme), y centrada en cuatro personajes fundamentales, la película se atiene muy bien a esa “retórica del despojamiento” de la que nos hablaba Pérez Bowie. Es la intención de dar vida a estos caracteres, de hacérselos reconocibles y cercanos, la que sustenta esta película, y eso afecta a la dirección e interpretación, pero también a cómo se resuelve el ritmo o la fotografía, según apunta Eugenia Galeana Inclán en su reseña del filme.

Su propuesta es sencilla, enlaza con tino las secuencias, el ritmo es lento tal y como es la vida de Fede, logrando captar su realidad, con lo cual realmente lleva al espectador a acompañar a Fede en su cotidianidad. [...]

La fotografía es de Diana Garay, quien se va por el realismo, contribuyendo así a crear el entorno idóneo para enmarcar el relato. Sin ánimo de buscar espectacularidad, capta la esencia del ambiente que rodea a Fede –un departamento sencillo, muebles antiguos, portón tradicional, típica vecindad,

⁹ La película estuvo nominada a cinco premios Ariel en su país, entre ellos el de mejor guion, y consiguió llevarse uno de ellos: el de mejor actriz de cuadro. Fue seleccionada en numerosos festivales internacionales, entre los que destacan el de Roma, Montreal, Mannheim-Heidelberg, en el que consiguió el Premio del Jurado Ecuménico, y el Skip City en Kawaguki (Japón), donde obtuvo el Premio a la Mejor Película.

calle común, así como un modesto local de artículos fotográficos, en consistencia con la historia (Galeana Inclán, 2019, s/p).

Cuando aquí se nos habla de “relato” se está aludiendo al guion como elemento central de la película. Y en este punto es interesante reseñar que, antes de su filmación, este trabajo había sido publicado en la colección Taller Altamira, en coedición del Instituto Mexicano de Cinematografía y Ediciones Buena Tinta. Esta iniciativa nace de la conciencia de que algunos guiones cinematográficos tienen un valor propio y pueden ser aprehendidos desde el acto de lectura, independiente de su realización filmica (lo que les acerca a las premisas de potencial recepción lectora que también se hallan latentes en un texto teatral). Al asomarnos a su publicación descubrimos que hay varias secuencias que Itzel Lara escribe, pero que no formaron parte de la película final, como son los sueños de Fede, la secuencia de Paulo en su casa o las peripecias que les suceden a los tres amigos cuando finalmente deciden salir de viaje hacia el mar. Intuimos que la decisión de no incluir estas situaciones se justifica por el hecho que hubieran implicado más localizaciones y un rodaje más largo y costoso.

Ciertamente, el cuidado formal, la contención y la delicadeza de la escritura de Itzel Lara, le otorgan resonancia literaria a este guion:

FEDE escucha todo como a través de una cortina de agua: hueco, vacío. De pronto la voz del DOCTOR se convierte en una exhalación, un murmullo. FEDE centra su atención en sus pies; la posición de la cama le permite apreciarlos a detalle, es la primera vez que los mira por completo en muchos años, se da cuenta de que la grasa corporal se ha tragado sus tobillos, también descubre que la sensación de irritabilidad que había sentido es, en realidad, una uña lastimada, la del meñique. Su expresión es de asombro ante tal descubrimiento (Lara, 2011, p. 69).

La “cinematización” en las obras teatrales de Gibrán Portela e Itzel Lara

Toda la crítica coincide en destacar cómo el surgimiento y consolidación de una percepción cinematográfica ha influido inevitablemente en el lenguaje literario y específicamente en el teatral, propiciando así una “cinematización de la escena”

(García-Abad, 2005, pp. 263-269). Tanto es así que Marco de Marinis propone el término de “teatro postcinematográfico” para referirse a las prácticas escénicas actuales (De Marinis, 1998, p. 193).

Según Pérez Bowie, la influencia de lo filmico (y especialmente la técnica del montaje) habría promovido la inclusión de elementos dinamizadores en la fórmula teatral: entre otros, la tendencia a un ritmo más ágil, la multiplicación de los lugares escénicos, la fragmentariedad discursiva, la entrada de elementos irreales o la búsqueda de estrategias para exteriorizar y visualizar las percepciones subjetivas de los personajes (Pérez Bowie, 2004, pp. 583-584). Pero también, a su vez y de forma contradictoria, la influencia de lo cinematográfico podía producir un repliegue sobre los medios de expresión tradicionales, ya sea para emular el trabajo de algunos directores de cine cuyas técnicas buscaban claramente el tono realista, ya sea para distanciarse de forma consciente de una estética filmica demasiado volcada en lo espectacular.

El cine influye, así, sobre el teatro potenciando la calidad de sus diálogos y revitalizando, por consiguiente, sus aspectos literarios frente a los espectaculares; si a ello añadimos el sometimiento a las limitaciones del espacio único y la imposición de la narración lineal, no resulta exagerado afirmar que el cine propició una recuperación de los presupuestos de la escena naturalista (Pérez Bowie, 2004, p. 584).

Me propongo ahora acercarme someramente a las obras teatrales de Gibrán Portela e Itzel Lara para ver qué elementos de su dramaturgia podrían ser deudores del cinematográfico. Dicha influencia vendría justificada, primeramente, por pertenecer a una generación ya inevitablemente post-cinematográfica, pero también por su cercanía a la producción filmica, es decir, por su propia experiencia como guionistas para películas y series de televisión.

Habría que empezar señalando cómo los dos coinciden en afirmar que es en la creación dramática donde se sienten más libres, donde disfrutan de una mayor independencia para dar rienda suelta a su propia voz¹⁰. Debemos entender que el trabajo

¹⁰ “Para mí, lo más personal que escribo es el teatro” declara Portela en una entrevista (Portela, 2014b, s/p). También incide en esta idea en las palabras de autor que incluye al final de la edición digital de *Adiós y buena suerte...* donde sostiene: “Me gusta mucho el cine, sobre todo verlo, y me encanta hacer teatro, aunque me quita casi todo el dinero que gano escribiendo guiones y mucho del tiempo que podría desperdiciar, pero me provoca una gran satisfacción y me siento orgulloso, es de las pocas cosas que

de guion suele estar condicionado por factores externos a la voluntad del escritor: el equipo de producción y dirección determina factores fundamentales en su desarrollo (ya hablamos, por ejemplo, de algunas diferencias entre el texto inicial de Itzel Lara y la película final en *Distancias cortas*). Además, ni Portela ni Lara han dirigido hasta ahora sus propuestas cinematográficas o teatrales, con lo cual su trabajo se halla después mediatizado por la figura del director, que, sobre todo en el ámbito del cine, tiene mucho poder sobre cómo se gesta el producto final. Efectivamente, conociendo la trayectoria de los dos, se puede afirmar que sus obras dramáticas suelen conllevar un riesgo discursivo que no es tan evidente en sus guiones filmicos. Se cumpliría así, en cierto modo, esa mayor tendencia hacia la complejidad y la exigencia artística que, en una cita anterior, Abuín González consideraba como una característica de la creación teatral frente a la cinematográfica.

Si pasamos ya a fijarnos en esa influencia de la pequeña y gran pantalla sobre su dramaturgia, podríamos empezar señalando la manera más superficial y visible de esta presencia: aquellas obras donde el cine o la televisión son referentes directos. Esto ocurre, por ejemplo, en *Adiós y buena suerte...* de Portela, una comedia donde los personajes, Scarlet, Natividad y Próculo, se encuentran, desde su aparición, “sentados en un sillón viendo la tele” y son los sujetos A, B y C que están siendo estudiados en una especie de show televisivo titulado “Familias de hoy” (Portela, 2017, s/p). Los tres se exponen ante la cámara, recrean pasajes de sus vidas, narran sus sueños, tras lo cual se insertan textos donde son analizados, usando una fórmula discursiva que está a medio camino entre la narración omnisciente y el texto que diría el locutor de un documental. Se trata de una obra con una potente dosis de ironía, tanto por su mirada sobre el hecho televisivo como por su retrato de una juventud aletargada, incapaz de luchar por su propia felicidad.

Una historia y un ambiente también claramente cinematográficos se hallan presentes en otro texto de Portela: *Adiós marineros, adiós monstruos del mar*. En él, con una mezcla de burla y admiración, se imita el modelo del cine negro y del de aventuras: detective con gabardina y afición al mezcal (Reyes Delgado), mujer fatal que busca investigar el adulterio de su marido (José), Capitán de barco con parche en el ojo... Se

siento que de algo valen, no tengo ni idea de para quién o para qué, pero siento que al hacerlo se deja una energía que seguirá por siempre” (Portela, 2017, s/p). Por su parte, Itzel Lara también ha reivindicado en varias ocasiones ese compromiso vital con la escritura dramática: “pocas veces hago teatro por encargo y sólo si hay algún punto de coincidencia con quien me busca. Amo a la dramaturgia y le agradezco todos los días lo que ha hecho por mí. No aspiro a más” (Lara, 2019a, s/p).

insertan asimismo fragmentos narrativos donde todo ese referente afecta incluso al tono de enunciación:

Y es entonces cuando el detective la toma de la barbilla y la besa y se besan y es entonces que la canción más triste del mundo comienza a ser cantada por la persona más triste del mundo, una persona de esas que se parecen a todos y a nadie, tan ordinaria como para no recordarla, pero tan triste que pone sentimental a cualquiera, incluso a la persona más feliz del mundo. José y Reyes Delgado se dirigen a un motel de mala muerte, mientras en la oficina del detective el teléfono llama insistente, es su madre, y mientras tanto, alguien sigue al detective y a José hasta el hotel, gente sospechosa, de esos que usan gabardinas caqui y sombrero, de esos que se pierden entre las sombras (Portela, 2019, pp. 207-208).

Por su parte, de la dramaturgia de Itzel Lara destacamos también un texto donde se realiza un homenaje explícito al ámbito del cine, retomando la figura de quien se considera el primer gran creador de este arte: George Méliès. Bajo el título *Del conejo a la Tierra*, Lara nos propone un acercamiento muy personal a la trayectoria del francés: sus inicios como un Alquimista obsesionado con la luna; su fascinación por el “aparato” del cinematógrafo y su intento de construir uno; el momento en que compra finalmente este invento para crear películas muy ambiciosas que le convierten ya en Méliès; la fagocitación de su trabajo por la industria, que lo deja arruinado y lo termina convirtiendo en el sencillo Jorge, quien regenta un quiosco, a donde viene a comprar el astronauta Neil Armstrong. Todo ello se desarrolla en compañía de Fanny, su pareja, y Lucien/Korsten, el Homúnculo que él mismo construye para que le ayude en su tarea.

Ahora bien, más allá de estas propuestas, donde la referencia cinematográfica funciona como intertexto evidente, queremos ahora acercarnos a algunos elementos de la apuesta dramática de estos dos autores, en los que consideramos que se halla latente la influencia de lo fílmico.

En primer lugar, deberíamos destacar la estructura que presenta la mayor parte de sus obras, pues en su formulación descubrimos una apuesta consciente por la fragmentación y la simultaneidad. Tanto Lara como Portela, configuran sus textos mediante la sucesión de numerosas secuencias breves, entre las cuales se producen cambios de espacio, tiempo, personajes, puntos de vista... En el caso de Itzel Lara, ella

acostumbra a marcar dichas transiciones mediante la numeración: por ejemplo, así ocurre en *Aún no recuerdo su rostro* (compuesta por treinta y ocho escenas), *Del conejo a la Tierra* (siete secciones con treinta y seis escenas en total), *Anatomía de la gastritis* (dividida en siete capítulos y en veintidós escenas), *Recetario sobre usted mismo* (dieciséis escenas) o *Palimpsesto* (veinte escenas), entre otras. Por su parte, Portela opta, en algunas ocasiones, por insertar también números romanos que proponen una cierta disposición (*Hay un lobo que se come el sol todos los inviernos*, con veinticinco secciones; *Adiós marineros, adiós monstruos de mar*, con dieciséis; *Escocia*, con doce), pero también puede elegir no usar ningún signo e indicar solo con alguna línea en blanco o una acotación más o menos explícita, el salto de una situación a otra: de este modo se presentan *Alaska*, *Un barco encallado en medio del mar helado* o *Adiós y buena suerte...*

Esta estética de la fragmentación usada por los dos autores mexicanos evidencia el alejamiento de esquemas teatrales tradicionales, donde la acción se desarrollaba sin este tipo de rupturas, e implica una renuncia “al concepto de unidad, coherencia y consistencia” (Sanchis Sinisterra, 2005, s/p), con la intención de establecer un ritmo muy dinámico. Centrándose en el teatro español, Wilfried Floeck considera que este tipo de configuraciones dramáticas empiezan a experimentarse en los años ochenta del siglo XX y se entienden dentro del marco de la posmodernidad. Él, entre otras características, va a poner de relieve cómo “la utilización de técnicas de montaje cinematográficas” genera la “fragmentación de una trama dramática coherente y cerrada, en secuencias de acción dramática cortas e independientes, en fragmentos, que se yuxtaponen abruptamente unos tras otros” (Floeck, 2004, p. 54).

Un ejemplo paradigmático de esta estética brevemente descrita es la obra *Treinta y tres nombres de Dios*, de Itzel Lara, inspirada en el poemario cuasi-homónimo de Marguerite Yourcenar. Encontramos en ella treinta y tres brevísimos cuadros con una temática común: el deterioro del cuerpo, causado por la vejez y/o la enfermedad, en personajes muy diferentes (que van desde bebés a ancianos, desde niños con quemaduras en su cuerpo a enfermos de cáncer, etc.). Las escenas pueden ocupar varias páginas o limitarse a ser una acotación como la siguiente:

32

El silencio
entre dos amigos

14

Oscuro. La luz ilumina poco a poco a Ramón, setenta años. Está recostado, mirada perdida. Tiene una diálisis. En la pared cuelga un sombrero de mariachi. A su lado, Luis, su amigo, unos años mayor que él. Luis, vestido de mariachi, toca con la trompeta la pieza “Cielo rojo”. El oscuro será lento, la música perdurará incluso unos segundos después de este. (Lara, 2019, s/p)

De este modo presenta la autora, en la presentación del libro, las instrucciones de la propuesta escénica que este texto configura:

El orden, así como la elección de los cuadros para una puesta en escena, será decisión del director; sin embargo, es necesario que, de elegir el nombre 14, se represente también el 15 consecutivamente.

El nombre 33 es el único que deberá montarse siempre y al final de todos (Lara, 2019b, s/p).

Como vemos, Itzel Lara ofrece este conjunto de micropiezas, con las que el director puede jugar a componer su propia obra, siempre que respete dos mínimas reglas.

Evidentemente, esta fórmula que estamos analizando conlleva una potencial multiplicación y descomposición de lo *cronotópico*. En opinión del teórico del teatro Santiago Trancón, la excesiva fragmentación del tiempo y el espacio resulta ser más propia del cine que del teatro (Trancón, 2006, p. 416). Es cierto que el ámbito escénico se ha visto tradicionalmente constreñido en el uso de estas dos categorías; ahora bien, las recientes posibilidades tecnológicas, el paulatino proceso de influencia de lo filmico sobre lo escénico y, sobre todo, el cambio en las expectativas de recepción de un público también post-cinematográfico, han favorecido que esas limitaciones se estén agrietando en las obras de las últimas décadas.

En propuestas de Lara y Portela son habituales los saltos cronológicos hacia atrás o hacia adelante y los momentos de simultaneidad. Fijémonos en cómo funciona esta experimentación en una obra como *Escocia*, de Portela. En una entrevista realizada por Itzel Lara, él la describe así:

En realidad lo que me interesó, o el ejercicio que intenté hacer, fue el de convertir unos segundos en mucho tiempo: diseccionar los pocos segundos que

preceden a la muerte. Y es que en esos segundos cabe todo. También quise jugar con las narraciones, una que recuerda y otra que habla de un futuro que nunca será. (Portela, s/f, s/p)

Otra pieza donde Portela se arriesga con un uso muy sugerente de las marcas temporales es *Un barco encallado en medio del mar helado*, escrita en el marco de un proyecto vanguardista titulado Cadáver Estacional. Una de las premisas de partida era utilizar un único tiempo verbal y él escoge el futuro, generando un texto donde, incluso cuando los personajes están recordando, usan siempre dicha fórmula:

Ana: Unos años más tarde, una mañana de cruda de alcohol y otras cosas, un par de pájaros se estrellarán contra nuestra ventana.

Gonzalo: Te diré que hubiéramos puesto cortinas.

Gaby: Jamás me gustarán las cortinas, se me hacen de mal gusto.

Ana: Me asomaré por la ventana como aquella vez y miraré a los pajaritos aterrizar sobre el asfalto lo más suavemente que se los permita su cabeza apendejada por el golpe.

Gonzalo: Me levantaré de la cama y volveré a ponerme junto a ti y el solecito nos dará en la cara y... (Portela, 2014a, p. 110)

Por su parte, en la dramaturgia de Lara encontramos también la apuesta por un tiempo no lineal. Así, por ejemplo, en *Anatomía de las gastritis* se suceden indistintamente escenas anteriores y posteriores a la muerte del padre de la protagonista; o en *Del conejo a la Tierra* encontramos cómo se simultanean tres fases de la vida de Méliès: tanto cuando es aún el Alquimista como cuando ya se convierte en el cineasta Méliès, se insertan momentos en los que el personaje se nos presenta como Jorge, el dueño de la tienda de recuerdos en el que este personaje se acaba convirtiendo.

En cuanto al uso del espacio, ninguno de los textos con los que hemos trabajado mantiene la unidad de lugar. Al contrario: las escenas se mueven con naturalidad entre localizaciones de apariencia muy diferente, usando muy pocas acotaciones descriptivas. Esto evidencia una consciente economía en la exposición textual y también la certeza de que serán, en última instancia, el director y el escenógrafo quienes configuren un marco escénico versátil, donde, metafórica y metonímicamente, sean representables todos esos enclaves en los que transcurre la acción.

Considero que ese efecto dinamizador que el cine ejerce sobre el teatro, según el trabajo que antes citábamos de Pérez Bowie, también influye en la utilización sin cortapisas de otros elementos difícilmente representables ante los espectadores. Por ejemplo, es significativa en la dramaturgia de ambos la presencia de animales y otros seres especiales, que en ocasiones ocupan un lugar sólo referido o simbólico, pero a veces, según las acotaciones, se encuentran realmente en el escenario: los pájaros en *Un barco encallado en medio del mar helado*, el perro y la boa de *Adiós y buena suerte...* o la bestia marina de *Adiós marineros, adiós monstruos del mar*, de Portela; el gato y la vaca de *Anatomía de las gastritis*, la cabeza parlante de *Aún no recuerdo su rostro*, las siamesas de *La fábula de la cabra que quería pastar en los campos y de cómo encontró un pesebre* o el homúnculo de *Del conejo a la Tierra*, de Itzel Lara.

Finalmente, quiero destacar un último recurso que aparece en la dramaturgia de Gibrán Portela, que es también emparentable con el discurso cinematográfico: me refiero a los momentos en que la acción principal se suspende para que podamos insertarnos en el interior de uno o varios personajes. Esta es la propuesta que sostiene la obra *Escocia*, a la que ya nos referimos cuando abordamos el uso del tiempo. En ella, se nos revela lo que piensan, recuerdan, fabulan, dos personajes en un instante fugaz: lo que tarda en morir una chica a la que han disparado.

En este mismo sentido, no podemos dejar de referirnos a *Alaska*, uno de los primeros textos de Portela, con el que obtuvo el premio nacional de Teatro Joven Mancebo del Castillo en 2008. En ella, el personaje protagonista, Miguel, cada vez que vive una situación de angustia o de abuso, escapa en su mente a un campo de golf. Pero ese traslado que entendemos que es imaginario se produce de verdad en escena; así se describe, por ejemplo, la primera vez que ocurre esta huida interna del personaje:

Jimi se le acerca mucho más, le está hablando casi en la boca.

Jimi: ¿Tú podrías vivir sin tu mejor amigo? ¿Podrías vivir sin mí? ¿Quieres que regrese solo a Alaska? ¿Quieres separarte de mí? [...]

La luz general de neón blanco se apaga y entra una atmósfera cálida en el fondo, una franja de pasto sintético se muestra intensa y contrastante. Miguel saca un palo de golf de la bolsa, lo analiza detenidamente, respira profundo y sonríe, coloca una pelota, respira profundo, su semblante cambia, ahora es relajado, confiado, con toda tranquilidad y soltura. Adopta los movimientos de un profesional del golf.

Miguel: Para conseguir un buen swing, y que la pelota tome altos vuelos, nos colocamos con la bola ligeramente hacia el pie izquierdo, de forma que el palo llegue al punto de impacto cuando se aproxima a su fase de ascenso. De este modo, el ángulo del palo es más abierto en el contacto, y se propicia el vuelo alto (Portela, 2016, pp. 79-80).

Estos recursos que venimos subrayando (fragmentarismo discursivo y de la fábula; rupturas espacio-temporales; aparición de figuras no-humanas; inserciones del pensamiento de los personajes) suponen sin duda un reto para la puesta en escena de estas obras. Consideramos que implican también una cierta irreverencia a la hora del plantearse los “límites” de lo teatral, lo cual engarza bien con esa capacidad imaginaria que la mirada cinematográfica despierta en los dramaturgos actuales. Gibrán Portela e Itzel Lara asumen este reto de un teatro post-cinematográfico, no solamente por su experiencia como guionistas –ya que los guiones de sus películas suelen ser menos arriesgados que sus obras dramáticas–, sino por pertenecer a una generación donde la forma de percibir el mundo ha sido configurada también por la gran pantalla. Experimentar con las fronteras de la teatralidad es para ellos, entonces, una forma de libertad, de honestidad y de entrega a ese ámbito artístico.

A modo de conclusión.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de dilucidar los elementos de intersección entre el discurso teatral y el cinematográfico que es posible encontrar en los guiones y las obras dramáticas de Gibrán Portela y de Itzel Lara. Hemos destacado lo que de teatral (en tanto “retórica del exceso” o “del despojamiento”) puede haber en sus trabajos fílmicos y lo que de post-cinematográfico puede destacarse de su dramaturgia.

Ahora bien, más allá de estas diferencias existe un elemento común que se halla latente en la producción íntegra de estos dos creadores: la presencia de personajes siempre frágiles y vulnerables, siempre incompletos, siempre en una búsqueda imposible. Sombra y Santos de *Güeros*, los migrantes de *La jaula de oro* o las mujeres anhelantes de *La región salvaje*; Federico Sánchez, Paulo, Rosaura y Ramón, de *Distancias cortas*; Miguel, Jimmi y Martina de *Alaska*; los enfermos y cuidadores de *Treinta tres nombres de Dios*; Gaby, Gonzalo y Ana de *Un barco encallado en medio del mar helado*; la pareja de *Anatomía de las gastritis*; Leo y Ham de *Hay un lobo que*

se come el sol todos los inviernos; Don Alejo, el Soldado, Mary o Dulce de *Aun no recuerdo su nombre*: en todos/as ellos/as es posible encontrar una misma indefensión, una misma sensación de estar “perdidos en el mundo” (Portela, 2017, s/p), que podría ser quizá una de las señas de identidad de la sociedad que habitamos.

Bibliografía

Abuín González, Anxo (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.

Benjamin, Walter (2008). *Obras. Libro I. Vol. 2*. Madrid: Abada Editores.

De Marinis, Marco (1998). Assestamenti teorici provvisori sull’uso degli strumenti audiovisivi nello studio del teatro. En Fernando de Toro, Alfonso de Toro (coords), *Acercamientos al teatro actual (1970-1995): Historia - Teoría - Práctica (193-202)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Floeck, Wilfried (2004). El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, 14, 47-68.

Galeana Inclán, Eugenia (2019). Reseña de *Distancias cortas*. Consultado el 15 de noviembre de 2019 en <https://aescenateatro.net/2019/distancias-cortas/>

García-Abad García, Teresa (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Fundamentos.

Instituto Mexicano de Cinematografía (2019). *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2018*. Consultado el 15 de noviembre de 2019 en <http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/06/Anuario-2018.pdf>

Lara, Itzel (2011). *Distancias cortas. (Guion cinematográfico)*. Consultado el 15 de noviembre de 2019 en https://escribecine.com.mx/wp-content/uploads/2017/11/DistanciasCortas_Guion.pdf

Lara, Itzel (2013a). *Anatomie de la gastrite* (traducción al francés de David Ferré). París: Le Miroir que Fume.

- Lara, Itzel (2013b). *Del conejo a la Tierra*. Ciudad de México: Los Textos de la Capilla.
- Lara, Itzel (2019a). El baile de los que sobran. *Confabulario. El Universal*. 8 junio de 2019. En <https://confabulario.eluniversal.com.mx/itzel-la-ra-dramaturga/> Consultado el 15 de noviembre
- Lara, Itzel (2019b). *Treinta y tres nombres de Dios*. Ciudad de México: El Milagro Ediciones (versión digital)
- Pérez Bowie, José Antonio (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, 699-700, 573-594.
- Pérez Bowie, José Antonio (2018). Retórica del exceso frente a retórica del despojamiento. Notas sobre la teatralidad en algunos filmes contemporáneos. En José Antonio Pérez Bowie (ed.), *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro* (99-126). Madrid: Los libros de la catarata.
- Llanos López, Rosana y Piñera Tarque, Ismael (2002). Transducción dramática y transducción fílmica. En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Dolores Romero López (eds.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (381-398). Madrid: Visor.
- Portela, Gibrán (2014a). Un barco encallado en medio del mar helado. *Paso de Gato*, 58, 109-115.
- Portela, Gibrán (2014b). Gibrán Ramírez Portela, el guionista auténtico. Consultado el 15 de noviembre en <http://elinquilinoguionista.blogspot.mx/2014/05/gibran-ramirez-portela-el-guionista.html>
- Portela, Gibrán (2016). *Alaska* (edición bilingüe inglés-español). South Gate (California, USA): NoPassport Press.
- Portela, Gibrán (2017). *Adiós y buena suerte... / Escocia*. Ciudad de México: El Milagro Ediciones (versión digital).
- Portela, Gibrán (2019). Adiós marineros, adiós monstruos del mar. En VV. AA., *Dramaturgia para leer en el baño. Volumen 2* (187-237). Ciudad de México: Zamora Siete Ediciones / Foro Shakespeare.
- Portela, Gibrán (s/f). Entre Alaska y Escocia. Entrevista de Itzel Lara. Consultado el 15 de noviembre de 2019 en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/entre-alaska-y-escocia/>

Sánchez, Verónica (2015). Reseña de *Güeros*. Consultado el 15 de noviembre de 2019 en <https://enfilme.com/resenas/en-pantalla/gueros>

Sanchis Sinisterra, José (2005). Entrevista a José Sanchis Sinisterra de Juan A. Ríos Carratalá. Consultado el 15 de noviembre de 2019 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/>

Trancón, Santiago (2006). *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos.

Vilches de Frutos, María Francisca (2001). La captación de nuevos públicos en la escena contemporánea a través del cine. *Anales de la literatura española contemporánea*, 26.1, 383-401.