

# Teatro: Revista de Estudios Escénicos / A Journal of Theater Studies

---

Volume 36

Article 3

---

4-2024

## Fuentes dramáticas que inspiran al cine: La Orestíada, de Esquilo, y Macbeth, de Shakespeare

Javier J. González Martínez  
*Universidad de Valladolid, javierjg@uva.es*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

---

### Recommended Citation

González Martínez, Javier J. (2024) "Fuentes dramáticas que inspiran al cine: La Orestíada, de Esquilo, y Macbeth, de Shakespeare," *Teatro: Revista de Estudios Escénicos / A Journal of Theater Studies*: Vol. 36, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol36/iss1/3>

This Invited Submission is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Escénicos / A Journal of Theater Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## **Fuentes dramáticas que inspiran al cine: *La Orestíada*, de Esquilo, y *Macbeth*, de Shakespeare**

**Javier J. González Martínez**

*Universidad de Valladolid*

### **RESUMEN**

Los casos de argumentos originariamente creados para el teatro que han sido trasladados al cine son ya cuantiosos. El objetivo de este estudio es analizar el funcionamiento de determinados elementos dramáticos en obras teatrales y fílmicas relacionadas. El resultado posibilita la reflexión sobre las distintas formas de adaptación y propicia el aprendizaje de mecanismos que faciliten la aceptación de determinados recursos. El corpus elegido está formado por películas basadas en dos grandes clásicos teatrales: *La Orestíada*, de Esquilo, y *Macbeth*, de Shakespeare. Para la primera se analizará *The Black Pirate* (*El pirata negro*, 1926), *The Last Wagon* (*La ley del talión*, 1956) y *Bravados* (*El vengador sin piedad*, 1958). Para la segunda se atenderá a *Scarface* (1932), *The Godfather* (*El padrino II* -1974- y *El padrino III* -1990), *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) y *All about Eve* (*Eva al desnudo*, 1950). En primer lugar, se hace un breve repaso sobre las distintas formas que ha seguido el cine para llevar a las pantallas contenidos teatrales. A partir de ahí se propone una clasificación que ayude a distinguir los distintos ejemplos que se presentarán a continuación. En segundo lugar, se presentan someramente las dos grandes obras teatrales escogidas. El análisis dramático que se hace de cada una de ellas sirve para comprender el funcionamiento interno y su influencia en la recepción a lo largo del tiempo. Entre los conceptos que serán objeto de análisis están el tema, el conflicto, los personajes y la estructura. La aproximación a cada una de las películas se hace a partir de los recursos teatrales que se han mencionado antes. De esta manera se pone toda la atención en la traslación de lo teatral a lo fílmico.

**PALABRAS CLAVE:** teatro, cine, adaptación, *La Orestíada*, *Macbeth*

### **ABSTRACT**

The cases of plots originally created for the theater that have been transferred to the cinema are already numerous. The objective of this study is to analyze the functioning of certain dramaturgical elements in related theatrical and film works. The result enables reflection on the different forms of adaptation and encourages the learning of mechanisms that facilitate the acceptance of certain resources. The chosen corpus is made up of films based on two great theatrical classics: *The Oresteia*, by Aeschylus, and *Macbeth*, by Shakespeare. For the first, *The Black Pirate* (1926), *The Last Wagon* (1956) and *Bravados* (1958) will be analyzed. For

the second we will look at *Scarface* (1932), *The Godfather II* (1974) and *The Godfather III* (1990), *Citizen Kane* (1941) and *All about Eve* (1950). Firstly, a brief review is made of the different ways that cinema has followed to bring theatrical content to the screens. From there, a classification is proposed that helps distinguish the different examples that will be presented below. Secondly, the two major theatrical works chosen are briefly presented. The dramaturgical analysis of each of them serves to understand the internal functioning and its influence on reception over time. Among the concepts that will be analyzed are theme, conflict, characters and structure. The approach to each of the films is made from the theatrical resources that have been mentioned before. In this way, all attention is placed on the translation from the theatrical to the filmic.

**KEY WORDS:** theatre, cinema, adaptation, *The Oresteia*, *Macbeth*

Los primeros tiempos del cine fueron de mera exposición de la maravilla técnica. Tanto los creadores como el público se admiraban del fenómeno como de un juego de artificio. Pasado el primer asombro la invención corría el riesgo de aburrir y caer en el olvido. Para evitar su desaparición y continuar el auge de atención inicial decidieron seguir, entre otros, el camino ya experimentado por el antiguo arte dramático. Tomaron los contenidos que triunfaron a lo largo de la historia del género literario y reclutaron a los profesionales que destacaban en el ámbito escénico: textos dramáticos, actores, directores y técnicos pasaron a engrosar las filas de las nuevas producciones de ficción cinematográfica.

Las formas que utilizaron para llevar el teatro a la pantalla pueden resumirse en cuatro opciones: La primera es la grabación directa de la pieza en salas teatrales. Esta fórmula solo tiene sentido desde el punto de vista de la documentación teatral. Es la manera de conservar el momento efímero de la representación. Los motivos que justifican la ejecución de este tipo de filmación son: el afán de dejar constancia histórica, a modo de documental, de una forma de interpretar y el deseo de acercar una forma de hacer teatro a muchos territorios donde no llegan las giras de las grandes compañías. Esta es la loable acción que realiza el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música con el teatro español a través de su Teatroteca.

Otra posibilidad es la grabación de la pieza en estudios televisivos, al modo de las comedias de situación. Simplemente se sustituyen los recursos escenográficos del teatro por los de la televisión. El ejemplo más claro de esta opción lo encontramos en las producciones televisivas del programa *Estudio 1* de Televisión Española (TVE).

La tercera opción es la traslación de la obra al lenguaje cinematográfico conservando el universo ficcional. Es lo que ha hecho Kenneth Branagh en sus

películas de las obras shakesperianas. En un estudio anterior analicé las obras de teatro clásico español trasladadas al cine por esta técnica (González).

El otro modo de llevar el teatro al cine es a través de la adaptación de la obra a un nuevo contexto de ficción manteniendo la fábula. Es la opción de Akira Kurosawa cuando trasladó *Macbeth* al mundo de los samuráis en *Kumonosu-jo* (*Trono de sangre*, 1948).

Lógicamente, estos modelos no son cerrados. La propia mezcla de ellos permite la creación de nuevas opciones. Por ejemplo, en *César debe morir* (2012) nos encontramos con las siguientes técnicas: se graba directamente la obra de teatro *Julio César*, de Shakespeare, que ponen en escena los presos de una cárcel italiana; se aplican algunas de las acciones dramáticas a episodios biográficos de los personajes-actores-presos (el recuerdo del sicario que tiene que matar a un traidor hace entender al actor-presos-Bruto el deseo de evitar el asesinato); y se entrecruzan situaciones de la cárcel con situaciones de la pieza teatral (la traición que entrevé Julio César de uno de sus más próximos consejeros con la recriminación del actor-Julio César al actor-consejero por su deslealtad).

También se mezclan esos modelos en *Looking for Richard* (1996): Al Pacino hace un documental sobre el sentido de *Ricardo III*, de Shakespeare, a través de entrevistas, representaciones de la obra (unas con técnicas teatrales y otras con técnicas cinematográficas) y referencias a situaciones contemporáneas que tienen que ver con lo que el dramaturgo escribió.

De las cuatro opciones expuestas, la última (adaptación a un nuevo contexto de ficción) es la más interesante para un análisis de la comunicación entre el arte teatral y cinematográfico. Es la opción en la que hay más respeto por las condiciones propias de cada disciplina puesto que la obra teatral original no es manipulada sino que es fuente de inspiración para una nueva pieza en un lenguaje distinto. Este modo de llevar el teatro al cine es el que se analizará para descubrir modos exitosos de adaptación.

El corpus de análisis está fijado por la selección de dos textos dramáticos que han proporcionado de forma ejemplar al cine un tema, un conflicto, una estructura expositiva y una manera temporal de narrar que han sido la causa de grandes películas: *La Orestíada* y *Macbeth*.

La clave temática de *La Orestíada* está en el cuestionamiento de la venganza como solución al conflicto de las leyes comunitarias e individuales. *La Orestíada* es una trilogía conformada por *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*. En la primera parte, Agamenón es asesinado por su mujer Clitemnestra. En la segunda, Orestes se toma la justicia por su mano y mata a su propia madre para vengar a su padre. En la tercera, las Erinias piden la muerte de Orestes en cumplimiento de la ley de la venganza, pero Atenea intercede por él para frenar esta sucesión de venganzas a través de la instauración del tribunal del Areópago.

Esto ha servido de inspiración a los clásicos filmes de venganza en géneros diversos: películas de aventuras, de serie negra o *westerns*. Muchas películas han tomado su progresión narrativa de la estructura de esta trilogía griega: una acción de dudosa aceptación pero necesaria, la respuesta a esa acción anterior (por ejemplo, a través de un asesinato), un momento de duda sobre el encadenamiento de acciones y reacciones, la venganza, y una resolución, a través del establecimiento de la ley y el juicio, que acaba con la sucesión de crímenes. Este tipo de estructura tuvo mucho éxito en aquellos géneros cinematográficos que trataban sobre la delicada frontera de la ley y la venganza. A esto se añade que goza de un gran conflicto y una fuerte tensión dramática, propios de la tragedia, combinados con un espectacular *happy end* (Balló y Pérez 89-90).

Algunos casos concretos de esta influencia son: *The Black Pirate* (*El pirata negro*, 1926), *The Last Wagon* (*La ley del talión*, 1956) y *Bravados* (*El vengador sin piedad*, 1958). *El pirata negro* es la historia de un barco apresado por unos piratas. Solo se salva un joven noble que promete venganza por la muerte de su padre. Se convierte en pirata cometiendo acciones al margen de la ley, pero justificadas por el código de honor. Finalmente consigue el perdón del poder civil a través del agradecimiento del gobernador, una especie de *deus ex machina* al estilo de Atenea en *La Orestíada*, lo cual le devuelve al mundo legal.

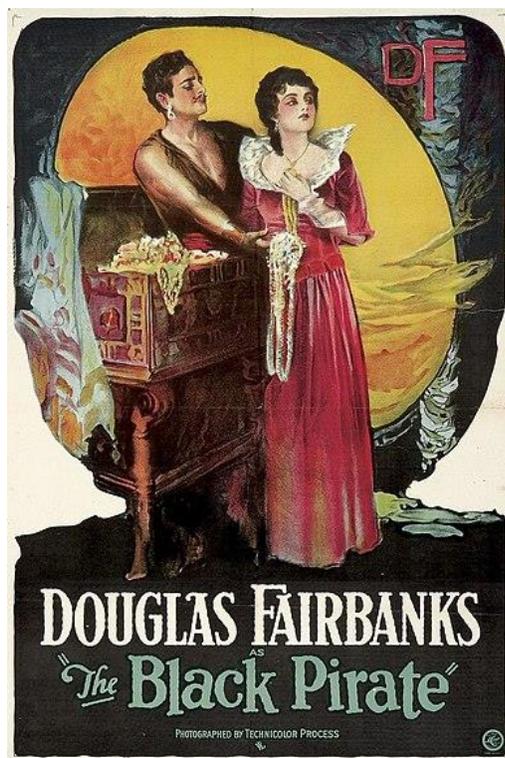


Fig. 1: Cartel de *The Black Pirate* (1926), guion de Jack Cunningham.

*La ley del talión* es un western donde destaca de forma significativa la escena en la que se juzga a Tod “el Comanche” por haberse tomado la justicia por su mano. Tod se acoge a la ley de los comanches que permite asesinar a sangre fría a los enemigos del pueblo, pero es juzgado por un juez militar estadounidense que no tolera la aplicación de la ley por su cuenta. Se trata de un diálogo sobre la venganza y la justicia en el momento de transición a un sistema judicial con reminiscencias areopagistas.

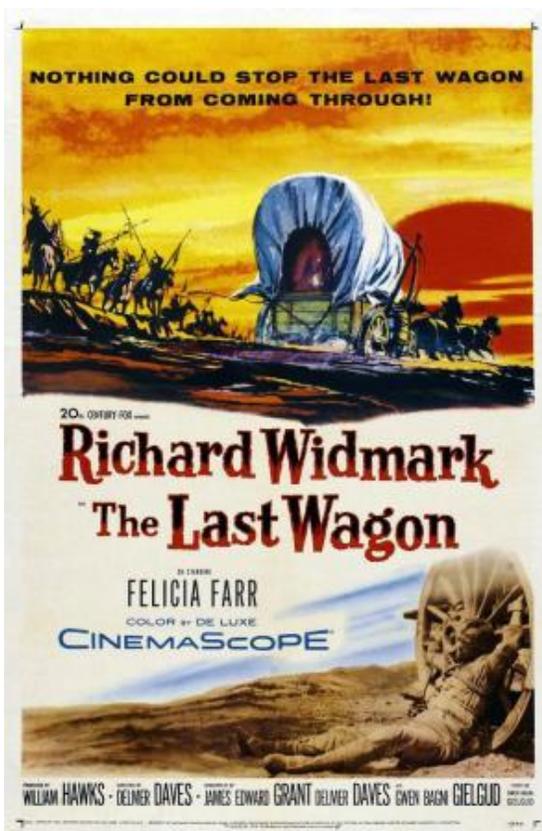


Fig. 2: *The Last Wagon* (1956), guion de Delmer Daves, James Edward Grant y Gwen Bagni Gielgud.

En *El vengador sin piedad* Gregory Peck persigue a unos forajidos a los que acusa de la muerte de su mujer. Tienen lugar un error trágico, la anagnórisis y el arrepentimiento del héroe. En este caso, aunque la materialidad de la muerte de los asesinos esté justificada por una sentencia previa, el protagonista mata a los forajidos por venganza, sin tener realmente en cuenta el bien de la comunidad, ni el cumplimiento del dictamen de un juez. El giro se da al caer en la cuenta de que ha matado a tres personas que no eran culpables.



Fig. 3: *Bravados* (1958), guion de Philip Yordan y Frank O'Rourke.

El segundo ejemplo que sirve de modelo por su riqueza en la influencia cinematográfica es *Macbeth*. El tema del ansia de poder ha sido tratado por Shakespeare en muchas obras: *Julio César*, *Ricardo III*, *El rey Lear*. Pero donde se ha configurado de forma más profunda al personaje ambicioso es en *Macbeth*. Por tratarse de una obra bien conocida esbozo solamente los rasgos que servirán para entender lo que sigue. Después del triunfo de Macbeth sobre el traidor Cawdor, unas brujas le vaticinan que será rey. El noble y su mujer asesinan al actual rey Duncan para cumplir la profecía. Una vez es coronado, Macbeth no descansa por mantener y aumentar su poder. El protagonista es dominado por una ambición insaciable y desordenada que lleva a sospechar de todo y de todos, por lo que mata a su inseparable amigo Banquo. El enfrentamiento contra todo lo que no es sí mismo le lleva al absoluto aislamiento de la realidad en su fortaleza.

Distintas películas han tomado de esta obra los elementos que constituyen los engranajes del proceso narrativo: una profecía fatal, la fidelidad, la duda, la tentación, el engaño, el arrepentimiento, la ambición y la estructura de ascensión y caída que parte de un mundo ordenado y estable y que acaba en el caos y la locura. Algunos de los filmes que se apoyan en el modelo macbethiano son:

*Scarface* (1932), *The Godfather* (*El padrino II* -1974- y *El padrino III* -1990), *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) y *All about Eve* (*Eva al desnudo*, 1950).

En *Scarface*, su director, Howard Hawks, cuenta la historia de Tony Camonte, cuya biografía recuerda a Al Capone. Tony mata a su anterior jefe, Louis Costello, y se pone al servicio de la competencia, dirigida por Johnny Lovo. Pero Tony piensa más a lo grande que Lovo y decide conquistar el mercado del alcohol de la zona norte de la ciudad, hasta ahora controlada por la banda de O'Hara. Por último, mata a su compañero inseparable Rinaldo (con claras similitudes al personaje de la obra teatral *Banquo*), que se ha casado con su hermana, Cesca. Se retoma la idea de que una vez metido en la espiral de la ambición no se puede parar. En todos estos personajes macbethianos está el convencimiento de que si no atacas primero, te aplastan. Siempre desconfían del resto. Por eso: "hazlo antes, hazlo tú y no dejes de hacerlo", dice en un momento determinado el protagonista de la película. Una prueba más de la desconfianza es que se encierran en castillos o pisos convertidos en fortaleza. Y nos presentan a modo de anuncio publicitario la profecía: Tony ha visto siempre delante de su ventana un mensaje luminoso que dice "El mundo es tuyo". Ingeniosa y certera traslación de las brujas al siglo XX y XXI. Y al igual que con las brujas, veremos que es un engaño que parece condicionar el destino de Tony.



Fig. 4: *Scarface* (1932), guion de Ben Hecht y Armitage Trail.

Tanto en *El padrino II*, como en *El padrino III*, Michael Corleone (Al Pacino) alcanza la cima del poder después de renunciar a todos sus iniciales valores. Tras el asesinato de su propio hermano lo vemos refugiado en su “fortaleza” de Nevada. En la soledad recuerda el momento en que estaba limpio y era feliz: no quería saber nada de los negocios de la familia. Ahora, sin embargo, le inundan la culpa y el remordimiento.



Fig. 5: *The Godfather II* (1974) y *The Godfather III* (1990), guiones de Francis Ford Coppola y Mario Puzo.

En *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, a través del *flashback* conocemos el ascenso y caída del magnate de la comunicación Charles Foster Kane. Es especialmente significativa la identificación de la relación de Kane con su amigo Jed Leland al estilo de la de Macbeth con Banquo. Su camino para convertirse en el hombre más rico y poderoso de EEUU empieza como una especie de broma del destino semejante a la aparición de las brujas en *Macbeth*: un millonario que debía el pago de un día de pensión a la familia Kane lega al joven vástago toda su fortuna.

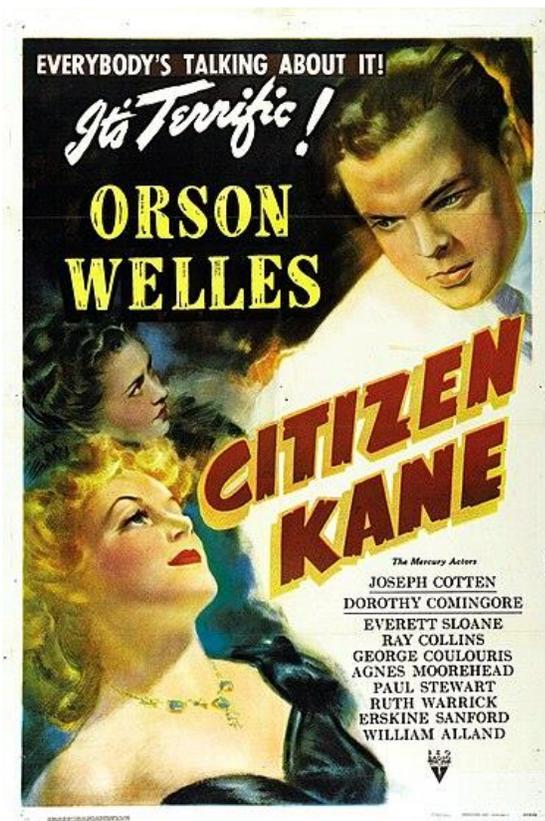


Fig. 6: *Citizen Kane* (1941), guion de Herman J. Mankiewicz y Orson Welles.

En *Eva al desnudo*, de Joseph L. Mankiewicz, la protagonista, Eva Harrington, es una aspirante a actriz que sigue la órbita de la estrella del momento, Margo Channing (Bette Davis). En esta película vemos desarrollada cómo podría haber sido la relación de los personajes shakesperianos Duncan y Macbeth (ya sabemos que en la pieza teatral apenas es esbozada). En la cinta Margo sería el rey Duncan y Eva, Macbeth. También observamos cómo funcionaría la unión en un único personaje de Lady y Macbeth en el personaje de Eva.

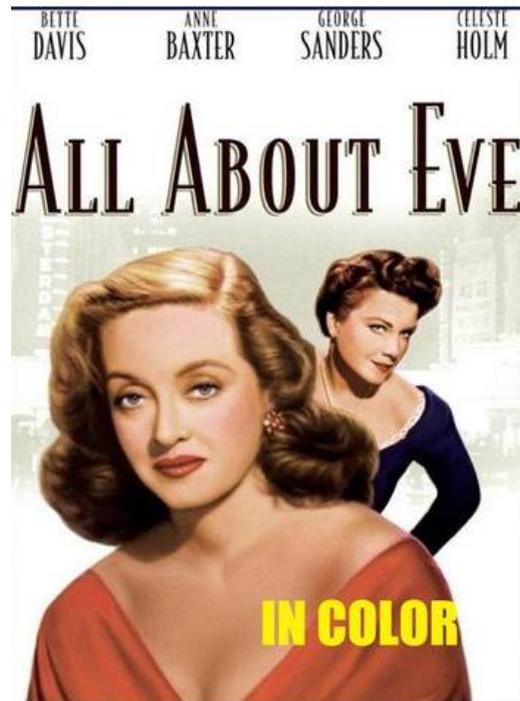


Fig. 7: *All About Eve* (1950), guion de Joseph L. Mankiewicz.

Tras el análisis de estos casos reconocidos públicamente por el interés popular, la crítica profesional y los premios institucionales, se puede definir que la opción que muestra mayor competencia hoy en la adaptación de la escena a la pantalla es aquella que, por un lado, apuesta por la traslación total al código cinematográfico y, por otro, se sirve del sustrato temático teatral para crear un guion absolutamente original escrito en puro lenguaje cinematográfico. De esta manera, las películas relacionadas con el teatro que han tenido cierta acogida son las que han filtrado los modelos dramáticos a través de unos medios que los convierten en nuevos.

En fin, la comprensión de los mecanismos dramáticos de cada escritor es necesaria para la conformación de una dramaturgia contemporánea que se adapte al género cinematográfico. Para ofrecer al mercado fílmico el teatro es precisa la creación de un discurso nuevo, construido a partir de las características propias del cine. En primer lugar, lo que hemos visto en los siete casos analizados es que ofrecen síntesis claras y comprensibles de los conflictos eternos del hombre que se dan en las grandes obras. Después, plantean los interrogantes en clave dramática que conllevan esos conflictos. Además, identifican los temas y los aproximan al hombre moderno. También diseñan la estructura interna que sostiene la línea de acción. Y para finalizar, adaptan la temporalidad a la narratividad cinematográfica.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- All about Eve (Eva al desnudo)*. Dir. Joseph L. Mankiewicz. Twentieth Century Fox, 1950. Fílmico.
- Balló, Jordi, y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama, 2007. Impreso.
- Bravados (El vengador sin piedad)*. Dir. Henry King. Twentieth Century Fox, 1958. Fílmico.
- Citizen Kane (Ciudadano Kane)*. Dir. Orson Welles. RKO Radio Pictures y Mercury Productions, 1941. Fílmico.
- Esquilo, *Tragedias (La Orestíada y otras)*, ed. de Francisco Rodríguez Adrados. Gredos, 2001. Impreso.
- González Martínez, Javier J. “Señas de identidad del teatro clásico español en su adaptación a la pantalla”. *Circuitos teatrales del siglo XXI*. Dir. Javier Huerta y Julio Vélez. Coord. Mónica Molanes y Julia Gaytán. Madrid: Ediciones Antígona, 2018. 51-64. Impreso.
- Scarface*. Dir. Howard Hawks y Richard Rosson. The Caddo Company, 1932. Fílmico.
- Shakespeare, William. *Macbeth*, ed. de Enrique Moreno Castillo. Gredos, 2005. Impreso.
- The Black Pirate (El pirata negro)*. Dir. Albert Parker. Elton Corporation, 1926. Fílmico.
- The Godfather II (El padrino II)*. Dir. Francis Ford Coppola. Paramount Pictures, The Coppola Company y American Zoetrope, 1974. Fílmico.
- The Godfather III (El padrino III)*. Dir. Francis Ford Coppola. Paramount Pictures y American Zoetrope, 1990. Fílmico.
- The Last Wagon (La ley del talión)*. Dir. Delmer Daves. Twentieth Century Fox, 1956. Fílmico.