

ZOOT SUITVERSUS ZOOT SUIT: ANÁLISIS COMPARATIVO
DEL TRATAMIENTO DE LAS FORMAS EN LA OBRA Y LA
PELÍCULA DEL MISMO TÍTULO

Julio Cañero Serrano
Universidad de Alcalá

"...films do not innovate or reformulate literary material; they merely repeat the story of the literary work with a camera instead of a pen" (Eidsvik 1974: 17).

"In spite of what we may think, there is no such thing as an easy adaptation" (Seger 1992: 1).

El principal problema que se plantea al analizar las adaptaciones cinematográficas de obras literarias es que ambos medios, cine y literatura, pertenecen a campos ontológicos distintos. Autores como Charles Eidsvik (1974: 16) descalifican toda la crítica que se concentra exclusivamente en mostrar las diferencias entre cine y literatura, pues ésta trata "literature as one monolith and film as another." Por el contrario, otros, como Linda Seger (1992), defienden que el proceso de adaptación de una obra al cine es una transición entre medios, y que toda conversión requiere un cambio que muestre

cómo la naturaleza cinematográfica es intrínsecamente diferente a la literaria. Se puede estar a favor o en contra de una idea u otra.¹ Sin embargo, si se tiene en cuenta la distinta naturaleza de ambos espacios y sus particulares procedimientos técnicos y convenciones, la forma más efectiva de análisis será el estudio comparativo del tratamiento que tanto la obra literaria como la cinematográfica dan a los límites que las conforman: el papel o la puesta en escena y la propia película.

En este trabajo partimos de la premisa que literatura y cine son mundos distintos que afrontan y solucionan de forma distinta problemas derivados de las limitaciones del medio en el que se plasman. Como ejemplo de estas diferencias hemos elegido la obra de teatro *Zoot Suit*² y la película del mismo título del escritor y director chicano Luis Valdez. Al tomar una obra de teatro como referente, complicamos aún más la metodología contrastiva, pues, mientras que la novela y la historia corta son constructos artísticos en sí mismos, la obra de teatro no se convierte en una forma artística "until it's gone through its magical transformation into theatre" (Seger 1992: 34). Los espectadores de la función teatral quedan envueltos, al entrar en el teatro, en un espacio artificial y simbólico³ que les permite percibir el intercambio de energía que tiene lugar entre los actores, y entre éstos y la audiencia. Dinámica particular no recogida por la cámara y que convierte al teatro, una vez grabado, en película. No hay que olvidar que el teatro, como sostiene Seger (1992: 35), "is an art form carved in snow. It is

¹ "Arguments arise not only because of disputes concerning the fidelity of adaptations, but also because there is little or no agreement on what the adapter's role with respect to the original should be" (Reynolds 1993: 9).

² Luis Valdez, *Zoot Suit and Other Plays*, Houston, Texas: Arte Público Press, 1992. Todas las citas referidas a la obra aparecerán entre paréntesis.

³ "The three walls clearly are not a house, the two flags represent the whole army, and the three boxes only suggest a carriage" (Seger 1992: 37).

impossible to preserve anything more than the experience itself." Experiencia mágica que acaba con la bajada del telón.

Tanto el cine como el teatro son experiencias únicas. Sin embargo, en la proyección cinematográfica, nuestros ojos, dice Hartley (1975: 62), "deceived by the illusory, third dimension of the screen, are constantly focussing and refocusing on images which not only move -unlike the words on a page- but alter radically in size- unlike the sets and characters on a stage." Cuando vemos una película permitimos que la pantalla envuelva nuestra conciencia, convirtiéndonos en sujetos pasivos que contemplan la actividad reflejada en una superficie sesenta veces más grande que la realidad (Hartley 1975: 62). El teatro por su parte no necesita ser realista, como el cine. La función teatral emplea espacios fluidos en los que los actores se mueven fácilmente de un lugar de la acción a otro y el espectador reconoce ese movimiento y el cambio de escenario sin salir de la propia escena. De hecho, el realismo puede destruir la magia teatral, ya que el escenario provee "a tight focus for the characters, intensifying what they are doing and revealing" (Seger 1992: 38-9).

Los personajes en el teatro constituyen el elemento revelador de la acción. Sus palabras son elementos claves en la exploración de ideas y en la revelación de personalidades. El diálogo teatral¹ "uses rhythms, a turn of phrase, a particularly well-chosen word to convey subtext. It focuses on the interplay of theme, character, subtext, and language, rather than on the story" (Seger 1992: 39). Los diálogos convierten el teatro en un medio orientado hacia los personajes y hacen visible lo que, a ojos de la audiencia, es invisible. El cine, que es el medio de las imágenes por excelencia, depende en

¹ Y no sólo el diálogo, sino que "the language of sound, the rhythms of the word, the texture of the words, the sounds in themselves..." (Seger 1992: 40) también ayudan a explorar y a revelar en el medio teatral.

muchos más elementos que el diálogo para funcionar o revelar la personalidad de un personaje. El ejemplo más claro es el de los monólogos, tan memorables en el teatro, pero que en el cine suelen ser mortificantes. Un monólogo cinematográfico puede ralentizar la acción, interrumpir relaciones o, incluso, descentrar el énfasis de una escena, siendo entonces rápidamente eliminado por el adaptador y el director de su versión cinematográfica.

La subjetividad u objetividad de cualquier adaptación en el cine está igualmente en manos del director y del adaptador, hecho éste que condiciona el tono de las escenas y de toda la película. Al utilizar los ángulos de la cámara, — “pan, close up, medium shot, long shot, tracking shot, high and low angle shots” (Hartley 1975: 63)— el director establece el tono, define el punto de vista, dibuja a los personajes y, mediante la edición y el montaje, determina el ‘tempo’ de la acción.¹ El director de cine mediatiza al espectador por medio de un conjunto de imágenes que a éste último le son permitidas ver, al tiempo que otras son marginadas y excluidas. De esta manera, la ideología de la película vendrá determinada por aquello a lo que el director elija dar énfasis (Fregoso 1985: 146) pudiendo alterar a su voluntad el mensaje original que la obra adaptada tiene.

Tanto el tono como la ideología de la obra de teatro cuya adaptación cinematográfica nos ocupa permanecen intactos en el paso del escenario a la pantalla grande. El propio autor y director de ambas producciones defiende en la entrevista realizada por Gregg Barrios (1985) que la representación teatral ya tenía

¹“Very few original sources will be equal to a two-hour film. The six-hundred-page novel will be too long, the short story or newspaper article will be too short. The first job of the adaptor will be to figure out how to fit the original material into different time parameters” (Seeger 1992: 2). Aspectos que determinan la desaparición de personajes, o combinación de características de varios en uno sólo, anulación de elementos de la trama secundaria, o difuminación de temas.

cualidades fílmicas; cualidades que le sirvieron para realizar la versión rodada de la puesta en escena de su obra. De hecho, la película *Zoot Suit* fue filmada en el *Aquarius Theater* de Los Angeles, frente a una audiencia real y con un único objetivo en mente: realizar “an uncanny recreation of the Chicano experience in the 1940s as seen by Henry Reyna and orchestrated by El Pachuco” (Barrios 1985: 159); tal y como ocurre en la obra de teatro. La película se convierte así en “probably the best translation from stage to a screen since *The Rocky Horror Picture Show*” (Ramírez 1985: 189). A través de la película se recrea la pasión y la complicidad de la representación teatral en la que se mezcla “...the best of stage and screen.” (Ramírez 1985:189).

No obstante, y al igual que Rolando Hinojosa hace al analizar la versión cinematográfica del poema épico chicano *I am Joaquín*, podemos confirmar que al ver la película *Zoot Suit* “one receives the impression of a mere lifting of the written word and its transference onto film; but we all know that first impressions are usually subject to change and that most appearances are deceiving” (Hinojosa 1985: 144). La adaptación al cine no copia por completo el original. Si el director hubiera adaptado cada una de las comas, cada una de las palabras o frases, cada una de las escenas, hubiera sido imposible crear la versión cinematográfica. Hemos de tener en cuenta que la adaptación es un nuevo original, como indica Seeger (1992: 9): “The adaptor looks for the balance between preserving the spirit of the original and creating a new form.”

En la entrevista a Luis Valdez anteriormente mencionada, Gregg Barrios (1985: 162) afirma que: “*Zoot Suit* both as a play and a film has gone through some very interesting changes and versions.” Estas diferencias comienzan desde el principio y responden a la necesidad del adaptador de tener en cuenta las limitaciones del medio en el que está trabajando. Alteraciones que afectan muy significativamente al cambio dramático en las obras que

comparamos. La película debe considerarse un 'continuum' en el tiempo del espectador¹ en la que no encontramos los cambios de escena, ni de actos típicos del teatro (precedidos de la caída del telón). Sin embargo, al tratarse de una adaptación cinematográfica de una obra de teatro, el director ha intentado mantener las transiciones entre escenas. En la película serán los chasquidos del Pachuco, como narrador omnisciente y distribuidor del tiempo y de la acción, los que indiquen la separación entre las distintas partes del film y cambios de escenario en el mismo.

En la representación dramática, por el contrario, en la mayoría de los cambios de escena, el Pachuco no necesita chasquear sus dedos para indicar la introducción de un nuevo lugar o acto. Las escenas pasan de una otra con naturalidad, sin saltos dramáticos ni desconcertantes para el espectador. El teatro tiene a su disposición distintos recursos, distintas convenciones para presentar esos cambios de escena y de acto: bajada del telón, disminución de la intensidad de las luces, etc. Y cuando el Pachuco monitoriza en la representación el cambio de actos, como el paso del primero al segundo, apela al típico receso que tiene lugar entre ambos: "We're going to take a short break right now, so you can all go out and take a leak, smoke a frajo. Ahí los watcho" (64). El medio cinematográfico no dispone de esas facilidades que ofrece el teatro, - recordemos que el film es un 'continuum', - por lo que resuelve ese problema utilizando los chasquidos para guiar al espectador de cine a través de los sucesivos cambios de escena. El Pachuco suple de esta manera la función de las convenciones formales que posee el teatro.

¹In the stage, scenery is shifted, the curtain rung down between acts, and delays -called conventions- dictate the interruptions of the story line and the fragmentation of communal audience consciousness. Film narrative moves not only in the continuous present, but, more important, 'continuously'" (Hartley 1975: 62-63).

No todas las alteraciones apreciables al comparar la obra de teatro y la película quedan circunscritas a la figura del Pachuco como distribuidor escénico. Si comparamos ambas versiones apreciamos numerosos cambios resultado igualmente de las limitaciones de ambos medios. La percepción de los personajes, por ejemplo, también varía, porque como señala Valdez a su entrevistador (Barrios 1985:160): en la pantalla grande, la gente "are going to see the play in its best possible form, and everyone will have the best seat in the house. You couldn't get that close to El Pachuco on stage now you'll be into his nostrils." Pero el centro de la comparación, el fundamento de este trabajo va a estar en los cambios argumentales, de personajes y otras alteraciones que la adaptación impone. Recordemos que Luis Valdez escribió primero el libreto y luego lo dirigió en el teatro, para más adelante realizar una versión cinematográfica del mismo. A partir de este momento nos centramos en señalar cómo el argumento y la puesta en escena original son alterados en la versión cinematográfica y las razones que determinan los cambios.

En la primera escena¹ de la película vemos la llegada de un coche de época, del que resalta la matrícula: *California*, el dibujo de una rosa, 38th Street Car Club, Zoot Suiter. Del coche descienden dos ancianos y un joven chicanos. Suponemos que estos ancianos podrían ser miembros de la banda juvenil de la '38th Street.' Incluso podríamos pensar que los dos ancianos son Della y Henry, ambos miembros de aquella banda, acompañados de su hijo universitario, como más adelante resalta uno de los varios finales de la obra. Las tres personas se dirigen al interior de un teatro donde, acomodadas en las primeras filas, presencian la representación de *Zoot Suit*. La obra ya está comenzada, y sobre el escenario vemos a un grupo de

¹Recordemos que la convención teatral de dividir la obra en escenas no existe en las películas, aunque en esta parte utilicemos esa terminología para identificar más fácilmente las diferencias entre el film y la obra de teatro.

jóvenes pachucos bailando. De la parte superior desciende, cantando, el Pachuco, epítome de la juventud chicana de los años cuarenta y cincuenta. Al chasquido de sus dedos la música cesa y todos los personajes del escenario se paralizan y se desvanecen. El Pachuco entonces emerge de una enorme página de periódico que ha atravesado con una navaja y comienza su monólogo de presentación de la obra. Al acabar, chasquea los dedos de nuevo para dar paso a la segunda escena de la película.

Si analizamos el libreto de la representación teatral observamos las primeras diferencias entre la película y la función de teatro. En esta última, el Pachuco emerge también de una enorme hoja de periódico que previamente ha cortado con una navaja, introduciendo a la audiencia, a modo de prólogo, a la época y las circunstancias históricas de la obra, como pasaba en la película. Empero, tras su presentación, el Pachuco desaparece del escenario con una bajada de la luminosidad. Con la vuelta de la intensidad de la luz, comienza la escena primera del primer acto, en la que un grupo de jóvenes pachucos bailan sobre el escenario; algo que ocurría al comienzo de la versión fílmica. La película, pues, mezcla y altera el orden del prólogo y de la escena primera. Algo que Valdez hace desde los primeros compases de la versión cinematográfica y que repetirá constantemente para ahorrar tiempo y para darle una mayor linealidad a la adaptación.

La escena segunda en la película, marcada así mismo por los chasquidos del 'insigne' distribuidor del tiempo y el espacio, el Pachuco, tampoco tiene una correspondencia exacta con la de la obra de teatro. En la película, Henry busca al Pachuco para pedirle explicaciones sobre los disturbios que tienen lugar en las calles de Los Angeles, que en el libreto es la escena tercera. El adaptador, en este caso el propio Valdez, elimina de la película la mayor parte de la segunda escena del libreto, y une las partes que no elimina a la escena tercera de la obra de teatro, que cronológicamente se

corresponde con la segunda de la representación teatral de la película (recordemos que la película es una obra de teatro dentro de una película). Observamos que, de nuevo, el cambio cronológico en el orden de las escenas responde a la necesidad del adaptador a dotar de un 'continuum' al elemento fílmico y que no parecía necesario, a tenor del cambio, en la versión teatral.

La escena tercera de la película, cuarta del primer acto en la obra de teatro, presenta el interrogatorio al que es sometido Henry Reyna, líder de la banda de la '38th Street'. En la investigación vemos a tres personajes: Press, Lt. Edwards, y el policía Frank Galindo. Por su parte, en la obra de teatro las tres personas del interrogatorio son: Press, Lt. Edwards, y el Sgt., Smith. Lo más destacable es ese cambio de personajes, un anglo, Sgt. Smith, en la función, y un mejicano-americano, Frank Galindo, en el celuloide, al que nos referiremos más adelante. En esta misma escena se produce otra alteración significativa: la paliza que recibe Henry no está presentada directamente al espectador en la película. El director dirige la cámara hacia el Pachuco, cuya mirada de condescendencia aumenta el tono racista de la vejación, impidiendo así al espectador del film ver el brutal castigo. Por el contrario, los espectadores de la representación teatral sí ven los golpes ultrajantes, porque poseen una visión más amplia de lo que está pasando en escena. En la cinta, el director y el adaptador condicionan nuestro punto de referencia y nuestra atención, al dirigir los movimientos de cámara realizados a su libre criterio hacia aquellos aspectos (en este caso hacia el Pachuco) que le interesa que el espectador de cine vea. Una de las grandes diferencias técnicas y formales entre el cine y el teatro como señalábamos al principio.

Junto a la eliminación de escenas originales de la obra de teatro, la adaptación cinematográfica recrea nuevas acciones. En la escena cuarta de la película, por ejemplo, Henry se acicala en su habitación preparándose para ir al baile junto al resto de sus

compañeros de 'palomilla'. Justo antes de salir el Pachuco le entrega al joven Reyna la navaja que, más adelante, desencadenará la tragedia. Acción ésta no reflejada en el libreto original, y que intensifica el tono trágico de la película. Como tampoco aparece en el libreto la unión entre Henry y su padre al compartir unos vasos de tequila, en un acto premonitorio de despedida. La introducción de nuevas acciones dentro de las escenas responde a razones puramente argumentales. El argumento temático originario del libreto no se ve, de cualquier modo, adulterado, por lo que esta adición de escenas enriquece la obra originaria haciéndola "...a more mature work...on screen" (Barrios 1985: 159). Aunque, obviamente, la alteran.

Las escenas quinta, sexta, séptima y octava de la película reflejan, casi en su totalidad, el diseño primigenio de la obra teatral. Nuevamente apreciamos que algunas partes de las escenas son eliminadas de la película y que, otras veces, las acciones de esas escenas son ampliadas. Un nuevo ejemplo de esa ampliación del libreto original a la hora de adaptar la película sería el diálogo que mantienen Henry y el Pachuco en la escena siete. En este momento Henry pregunta al Pachuco de qué parte está, si con los anglos o con los chicanos/*zoot-suiters*. El Pachuco le responde que él está "in the side of the heroes and the fools." Entonces lanza una moneda al aire, vuelo perfectamente seguido por la cámara, y le pregunta a Henry: "Which one are you?" La adición de acción a esta escena dota de más misticismo a la relación entre Henry y el

Pachuco. El Pachuco es Henry y Henry es el Pachuco.¹ Ambos son héroes y locos cuyo destino, decidido al azar, está unido. Para Gregg Barrios (1985: 163) el papel y el concepto del Pachuco "comes across much more strongly in the film. There is an actual resolution of who he is."

Junto al ejemplo anterior, el final de la escena octava es interesante tanto desde el punto de vista de las ampliaciones sobre el guión original, como del tratamiento del tiempo realizado por Valdez. En esta parte, el Pachuco coge la navaja que anteriormente había entregado a Henry y la lanza al aire, yendo a caer justo encima de la mesa del fiscal, quien la recoge, comenzando, así, el juicio contra los jóvenes pachucos por el crimen del Sleepy Lagoon. Evidentemente, esto no sucede en el libreto original. Debido a las limitaciones formales, en la representación teatral resultaría muy difícil que el uno de los personajes lanzara una navaja y cayera justamente delante de la mesa del fiscal, provocando, como en el film, un cambio de escena. Es decir, sería imposible que una navaja permaneciera suspendida en el aire mientras se altera el decorado y cambian los personajes, para, finalmente, caer y clavarse encima de la mesa del acusador público. Las diferencias formales entre un medio y otro permiten una utilización de unos recursos u otros. La navaja que es lanzada en la película, puede interpretarse como la convención teatral de descender la intensidad de las luces que marca, por ejemplo, el comienzo de una nueva escena.

El decorado en el que transcurre la acción teatral también sufre cambios en la película. La muestra más importante tiene lugar en la escena décima, donde se recrean los trágicos acontecimientos del Sleepy Lagoon. El espectador de cine ve en la pantalla una imagen

¹En la película el Pachuco es el 'alter ego' de Henry. Este último lo reconoce al afirmar: "I know you. You are me. My worst enemy ... and my best friend." Esta escena no aparece en la versión obra teatral.

panorámica y detallada de la laguna a la que, desde lejos, se aproximan varios coches. Todo este 'attrezzo' es imposible de recrear en un escenario de teatro; más si razonamos que la obra *Zoot Suit* fue escrita para ser interpretada por un grupo de teatro independiente e itinerante. Valdez, pues, se toma la libertad de dar al espectador de cine una imagen completa del lugar, utilizando exteriores que hacen pensar que la acción se desarrolla verdaderamente en la orilla de una laguna. De nuevo, las limitaciones formales del medio teatral hacen hartamente difícil colocar no un coche, sino tres en el escenario o cambiar rápidamente todos los decorados de la laguna para pasar a las siguientes escenas del juicio.

En el segundo acto también se produce una alteración en el decorado. Si al comienzo de la escena primera Luis Valdez explica claramente en las notas del libreto que la cárcel y las celdas de la acción deben ser unas sombras reflejadas en el suelo,¹ en la película el decorado destaca por su cuidado y suntuosidad. La cárcel que se ve en pantalla es la recreación de una cárcel real en la que, sin embargo, el director ha tratado de mantener un cierto grado de teatralidad. Así, la entrevista entre la abogada Alice Bloomfield y los jóvenes Pachucos se produce en una mesa delante de las celdas. El director del film podría haber realizado un cambio de escenario rápido, como en la escena de la laguna que antes señalábamos, que hubiera permitido a los personajes ir de las celdas a la sala de visitas. Pero Valdez prefiere mantenerse cerca del libreto original, dotando al film de la teatralidad requerida si se pretende representar una obra de teatro dentro de una película.

Una de las alteraciones más llamativas en el paso de la versión teatral a la cinematográfica es el de la música. La representación

¹La nota dice así: "BOYS move downstage in four directions. They step into "cells" simply marked by shadows of bars on the floor in their separate places...." (65).

teatral de *Zoot Suit* destacaba por sus números musicales que recreaban la época dorada del 'swing' y el 'danzón.' La película mantiene esa musicalidad, e incluso la amplía con canciones que no aparecen en el original. Las dos canciones nuevas¹ son "Marihuana Boogie," cantada por el Pachuco y tres bellas señoritas y escrita por el compositor de los cincuenta Lalo Guerrero, y "Handball," escrita por Daniel Valdez y en la que el ritmo está marcado por la cadencia del bote de una pelota, única distracción que tienen los jóvenes pachucos en la cárcel. En el ámbito musical, pues, ocurre lo contrario a lo que pasaba con las escenas que iban a aparecer en pantalla, recortadas al máximo por Luis Valdez. La ampliación del número de canciones confiere al film una perspectiva musical mayor que la presentada en la obra de teatro, situándolo muy cerca de los musicales de protesta de la década de los setenta --pensemos en *Hairo Jesucristo Super Star*--, pero que no altera el mensaje crítico de la obra de teatro.

En la mayoría de los libretos de Luis Valdez, y *Zoot Suit* no es una excepción, se observa junto al tono crítico mencionado en el párrafo anterior, "... an almost constant musical background as a handful of actors revealed the action in multiple roles with minimal costumes, props and set changes" (Huerta 1992: 10); quizás por una razón crematística. Así, el personaje de la Prensa, o 'Press', interpreta a su vez al fiscal; y el actor que hacía de Teniente Edwards es el mismo que el que hace de Juez. Con los desdoblamientos, el autor enfatiza la relación existente entre los órganos acusadores, como son la policía y la prensa, con el poder judicial, resaltando las arbitrariedades judiciales contra los chicanos. El policía que interroga y maltrata a Henry, acusándole sin pruebas del crimen de la Sleepy Lagoon, es el mismo que va a tener que decidir sobre su inocencia o culpabilidad. Hecho éste que

¹Véase Barrios (1985: 163).

desaparece de la película, donde cada actor representa a un único personaje. El film, al contar con un mayor presupuesto, permite la ausencia de desdoblamiento en los actores, pero, por esa misma razón, pierde gran parte de la crítica dirigida hacia el poder judicial --íntimamente ligado a la brutalidad y racismo de la policía estadounidense.

En la película, además, no sólo aparecen más actores en escena, consecuencia directa de la disponibilidad espacial propia del cine frente al restringido escenario del teatro, sino que nuevos personajes son creados para la adaptación cinematográfica. Por un lado, en los números musicales tres jóvenes chicanas hacen los coros al personaje del Pachuco. Su función es meramente ornamental, por lo que su aparición en la obra hubiera ido en contra de la tendencia del teatro de Valdez que limitaba, de nuevo por razones económicas, tanto el número de actores como el de elementos decorativos. Su aparición en el film refuerza la disponibilidad monetaria para hacer cine, mientras que el teatro independiente sigue relegado a un segundo plano económico.

Por otro lado, dos nuevos personajes masculinos aparecen en la escena del juicio contra Henry. El primero de ellos es el Sargento Frank Galindo quien ya aparecía en la paliza que se le daba a Henry durante el interrogatorio y que en el juicio aparece como testigo de la acusación. Galindo representa a aquellos chicanos asimilados a la vida norteamericana que niegan sus raíces y su cultura. Es un personaje creado expresamente para añadir un significado más reprobador al tono de la obra, especialmente después de que éste se redujera con el aumento de personajes que rompían el desdoblamiento, como señalábamos anteriormente. El otro personaje que no aparece en la función teatral y sí en la película es un especialista en sociología que acusa a los chicanos de un viejo estereotipo: el mejicano sólo sabe pelear con navaja y siempre busca la sangre, reminiscencia de su pasado azteca.; el anglo, por el

contrario, es más civilizado pues sólo utiliza los puños y las patadas. Más que una diferencia formal entre el cine y el teatro, la aparición de estos personajes resulta de la desaparición de desdoblamiento en algunos personajes. Valdez crea a Galindo y al sociólogo para que la crítica contra el sistema judicial norteamericano continúe siendo tan fuerte como lo era en la obra de teatro, donde el policía (representante del orden) que detenía y el juez (representante de la justicia) que juzgaba a Henry eran el mismo actor que actuaba, de esta manera, en concomitancia contra el joven chicano.

Para concluir, permítasenos decir que con el paso de su obra de teatro *Zoot Suit* al cine, Luis Valdez realiza un muy respetable trabajo de adaptación cinematográfica. Tanto el tema como el tono de la obra se mantienen intactos, alternándose la crítica social con la sátira y complementándose ambas, en definitiva, en el libreto y en la película. Son las innovaciones en el tratamiento de las formas, a las que nos hemos referido a lo largo de este análisis, las que muestran que cine y teatro responden de distinta manera a las necesidades del medio en que se plasman. Las innovaciones realizadas por el director y adaptador no dañan, en el caso que nos ha ocupado, el contenido del libreto original; aunque, efectivamente, lo alteren en ocasiones, como consecuencia de afrontar una misma realidad en dos medios distintos. El modelo contrastivo que hemos propuesto nos ha ayudado a percibir las razones en esos cambios y las consecuencias directas en el paso del escenario al celuloide. Nuestra intención ha sido, por ello, romper con la tradición que percibía la literatura y el cine como dos entes completamente separados y no como dos mundos distintos que tratan las formas y convenciones de acuerdo a su propia naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrios, Gregg. (1985). "Zoot Suit: The Man, the Myth, still Lives." Keller 159-64.
- Eidsvik, Charles. (1974). "Soft Edges: the Art of Literature, the Medium of Film." *Literature/Film Quaterly*. 16-21.
- Fregoso, Rosa Linda. (1985). "Seguin: The same Side of the Alamo." Keller 146-52.
- Hartley, Dean W. (1975). "How Do We Teach It?: A Primer for the Basic Literature/Film Course." *Literature/Film Quaterly*. 60-9.
- Hinojosa, Rolando. (1985). "I Am Joaquín: Relationships between the Text and the Film." Keller 142-5.
- Huerta, Jorge. (1992). Introduction. Valdez 7-20.
- Keller, Gary D., ed. (1985). *Chicano Cinema. Research, Reviews & Resources*. Tempe, Arizona: Bilingual Review/Press.
- Ramírez Berg, Charles. (1985). "Zoot Suit." Keller 189-90.
- Reynolds, Peter. (1993). Introduction. *Novel Images. Literature in Performance*. Ed. Peter Reynolds. London and New York: Routledge. 1-16.
- Seger, Linda. (1992) *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Henry Holt and Comp., Inc.
- Valdez, Luis. (1992) "Zoot Suit". *Zoot Suit and Other Plays*. Houston, Texas: Arte Publico Press. 21-94.
- Zoot Suit*. (1981). Dir. Luis Valdez.

EL CINE COMO DISCURSO ETNOGRÁFICO

José Luis Caramés Lage
Universidad de Oviedo

El cine ha sido utilizado en la investigación antropológica. Se ha empleado científicamente a pesar de que muchos antropólogos creen que, debido a su gran dimensión artística, no puede ser entendido como capaz de recoger una realidad objetiva. Además, los etnógrafos señalan que, cuando se ha utilizado, lo ha sido para recoger la realidad de un momento concreto, algo que con el transcurrir del tiempo habrá dejado de ser interesante. Pese a todo, en esta ponencia lo vamos a entender como un medio de comunicación del conocimiento etnográfico, es decir, del ser humano en la cultura visual.

Para darnos cuenta de lo que significa el cine en los estudios culturales debemos compararlo con la tradición de los estudios escritos como opuestos a los visuales. En principio, parece que lo visual puede darnos las formas del comportamiento y, lo escrito sus significados; lo visual puede concedernos la descripción, esto es, la visión global o el mapa de una escena; lo escrito el itinerario, la ruta entre una red de posibles caminos. El resultado es que lo visual puede aparecer como problemático al distinguir entre comportamiento y acción o, lo que es lo mismo, entre sucesos y eventos socialmente significativos. Además, y esto se dice en los ambientes etnográficos, el cine nos da una perspectiva centralizada a la que le falta la flexibilidad que puede otorgar el texto escrito