

## **CRÓNICA DE UN SEMINARIO: «DEL ESCENARIO A LA PANTALLA: TEATRO Y CINE EN ESPAÑA, 1990-2016»**

Bajo el patrocinio de la Sociedad Menéndez Pelayo, entre el 7 y el 11 de agosto de 2017 se celebró en el Paraninfo de la Magdalena el seminario titulado *Del escenario a la pantalla: teatro y cine en España, 1990-2016*, organizado por la Cátedra Menéndez Pelayo de la UIMP dentro de su programación de Cursos de Verano, fue dirigido por el Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Santiago de Compostela y director de la Cátedra Menéndez Pelayo, José Manuel González Herrán, y contó, como secretario, con el profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la misma universidad, Anxo Abuín González.

El propósito de este curso consistía en analizar la relación intermedial que mantiene el texto dramático con el medio cinematográfico, para lo que las conferencias sobre las obras dramáticas y sus versiones cinematográficas se acompañaron con el visionado de estas y con una mesa redonda en la que podía participar todo el público asistente. El seminario se organizó en torno a tres dramas: *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra y la película dirigida por Carlos Saura en 1990, *El chico de la última fila* de Mayorga y la particular visión que en 2012 llevó al cine François Ozon y el filme *Las Furias*, dirigido en 2016 por Miguel del Arco; la comedia *El perro del hortelano* de Lope de Vega y la versión cinematográfica que dirigió Pilar Miró en 1996; y la tragedia *Bodas de sangre* de Lorca y su última adaptación para el cine, dirigida por Paula Ortiz en 2015.

El primer día del seminario se dedica a *¡Ay, Carmela!* y sobre la metateatralidad de la obra y la relación de este aspecto con la película versó la conferencia del director del curso. Tras aclarar el concepto en

general y en esta obra, su juego con respecto del espectador en ella y las implicaciones morales del público cuando se utiliza esta técnica, se realiza el visionado de dos escenas del espectáculo dirigido por Miguel Narros, con Verónica Forqué y Santiago Ramos como Carmela y Paulino. El análisis de estas dos escenas —la de humor elemental al utilizar Paulino el italiano macarrónico delante del teniente incluyendo a Mussolini como artista y la del doctor Toquemetoda, la parodia del falso médico homosexual— y cómo se establece en ellas la técnica de la metateatralidad, tanto en la obra como en el espectáculo de Narros, establecen la base de esta primera intervención. A continuación, el profesor Manuel Larraz, de la Universidad de Borgoña, trata sobre el personaje del «prestigioso» teniente Ripamonte, esencia del fascismo, como encarnación de la perversión del arte teatral en la versión cinematográfica de Carlos Saura, que se refiere a si un soldado puede ser un artista en la vida civil. Su intervención se centra en la relación de Saura con el teatro, por el que siente verdadera fascinación, y con los actores con los que trabaja, por los que siente un respeto absoluto, a los que apenas da directrices para su actuación, tema que aparece tratado en sus películas *Los ojos vendados* y *Elisa, vida mía*, película que los aspirantes a profesores de español en Francia deben comentar por sus citas sobre la literatura del Siglo de Oro. Analiza algunas de las características del cine de Saura, sobre todo la forma en que juega con el tiempo, los sueños y la realidad, lo que hace que se mezclen planos y visiones de los personajes, pero también alude a los temas recurrentes y a las preocupaciones primordiales de su cine: la guerra y la memoria colectiva, si bien cree que en esta obra la temática más patente es la fragilidad de los propios artistas, de última categoría, que sufren unas circunstancias de violencia brutal a pesar de la comicidad que rodea a la película. Abunda en el tema del trabajo de los actores, tan importante en el cine de Saura: la dignidad de la profesión, que tan poco se ha valorado en España, según Larraz por el poder de la Iglesia en nuestro país; recuerda las películas que se han dedicado a este oficio (*Cómicos*, de Juan Antonio Bardem; *Los farsantes*, de Mario Camus y *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez), sobre las que comenta los aspectos más importantes y sobre las que afirma que por muy humilde que sea la categoría del artista, lo importante es la dignidad del trabajo y el respeto. Cierra su conferencia afirmando que Saura es el director de cine que más representa al teatro

en este y que le preocupa el abuso de poder del director de actores sobre estos. En la mesa redonda posterior al visionado de la película deja claro que la perversión de la que hablaba en el título de su conferencia no es posible, de ahí toda la argumentación sobre el trabajo del artista y su dignidad, para lo que recuerda las palabras de Javier Bardem cuando salió a recoger el Oscar y recordó a su madre y a toda su familia de cómicos, dedicados a esta profesión durante generaciones, que ellos habían sido los que habían traído «la dignidad a nuestra profesión». El público quiere ahondar en si la adaptación de la obra de teatro al cine ha sido un buen trabajo; a pesar de los distintos argumentos, la afirmación más interesante estuvo en las palabras del profesor Larraz, que recordó lo que había dicho Sanchis, al que no le gustó mucho la película de Saura, lo que se debió a que en el drama todo es mucho más onírico, casi todo aparece en la cabeza de Paulino mientras en la película hay muchas risas que no aparecen en la obra, y que en la obra hay un epílogo, encuentro entre Paulino y el cadáver de Carmela, que en la película no aparece y cerró su intervención aludiendo al excesivo humor de la película frente al tono elegíaco de la obra de Sanchis.

El segundo día del seminario se dedica a *El perro del hortelano*. La primera de las conferencias corre a cargo del catedrático Germán Vega García-Luengos, de la Universidad de Valladolid. Su participación se desarrolló en torno a dos núcleos. El primero se refirió a los beneficios del cine cuando toma los argumentos del teatro áureo y al hecho de que hoy sea un buen momento para nuestro teatro nacional gracias a festivales como los de Almagro, Olmedo, Olite, Alcalá, Almería..., al apoyo de tantos autores actuales que valoran el teatro clásico y su actualidad, y a la aparición de nuevas compañías como RAKATÁ-Fundación Siglo de Oro o Nao D'Amores, cuyo repertorio se llena con este teatro. El segundo se centra en la figura de Lope de Vega como autor y en la obra elegida —fue la versión de Pilar Miró la que situó a la obra en el lugar de importancia que hoy en día ocupa—, sobre la que realiza un breve recorrido por todos sus puntos importantes: sobre el tema afirma que concilia lo piramidal de la sociedad barroca y lo rupturista que es en la época; que el año de su composición debe ser posterior a 1613, el año de la revolución gongorina con el *Polifemo* y las *Soledades*, pues el personaje del conde Ricardo habla influenciado por la poesía del cordobés; en cuanto a los gustos del público, reconoce que hoy queremos reencontrarnos con los grandes títulos, muy al contrario de lo que ocurría en el Siglo de Oro, cuando el público quería comedias

nuevas continuamente. Su análisis continúa refiriéndose al género de la obra y al hecho de que no tiene el mismo efecto un elemento concreto si aparece en una obra seria o en una cómica y se cierra con la alusión a las llamadas comedias «de secretario», en las que una dama está enamorada de este y la comedia, a pesar de las diferencias sociales, acaba bien al reconocerse en una anagnórisis el origen noble del joven, es decir, es importante el papel de la mujer en la obra y se diluyen las barreras sociales aunque solo sea en el arte, ya lo afirma el propio Tristán de la comedia en el Acto I: «con arte se vence todo». En la segunda conferencia de la mañana, Rafael Pérez Sierra, coguionista de la película de Pilar Miró y Catedrático de Escena Lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid, explicó de forma clara todo el proceso desde los inicios del proyecto hasta el final, cuando los nuevos productores, que no tenían ningún interés en la película acabaron por ofrecerle a Pilar Miró que dirigiera otra comedia si bien ella prefería *El castigo sin venganza* y su relación con la directora, los actores y la asesora de verso, la actriz Alicia Hermida. El proyecto comenzó con la llamada de Pilar Miró preguntándole si había alguna obra de teatro en España que fuera del estilo de *Mucho ruido y pocas nueces* y si él se atrevía a trabajar en el proyecto con ella. A pesar de que la obra en principio iba a ser otra, se decidieron por esta, que Pérez Sierra califica de comedia psicológica ya que presenta un conflicto interior y una psicología del amor –la propia condesa dice que lo importante no es la grandeza sino lo que el alma quiere– que no son fáciles de llevar a la acción, además de los muchos sonetos y soliloquios que presenta, que ralentizan el devenir de la obra. Una vez elegida la obra, se decidieron por el título original de la comedia, y la versión la realizó el conferenciante, quien recortó unos trescientos versos de cada jornada y algunos elementos más. Recuerda los problemas de producción y la dificultad para hacer el guion de la película porque en el texto clásico el espectador pone su imaginación para dar vida a todo –abstracción máxima–, y de ahí hay que pasar al cine –concreción absoluta–, donde cada detalle es importante. Sus reflexiones sobre el sentido en que Diana entiende el amor y cómo pasa de no enterarse de nada a interesarse por ese tema tras hablar con Marcela en el Acto I cierran su intervención para continuar en la mesa redonda posterior. En ella recuerda los detalles que fueron idea de Pilar –como el paseo en góndola de Diana y Teodoro en el que ella continúa con su

aprendizaje del lenguaje amoroso y el baile final y la danza con las máscaras, que tuvieron que rodarse apresuradamente porque ya no tenían más días de rodaje— y los que él sugirió referidos al vestuario y a los apartes. El profesor Vega aclara los códigos de las acotaciones de la época, aunque son pocas, están muy claras al conocer los códigos, lo que deja libertad a los actores, al director, al empresario... y la tarde se cierra con las aclaraciones sobre la adaptación hechas por Pérez Sierra a petición del público.

El tercer día del seminario tiene como protagonistas a *El chico de la última fila* de Juan Mayorga y a la versión que el cineasta francés François Ozon dirigió bajo el título *Dans la maison*. La primera conferencia del día, a cargo del catedrático de Literatura Española de la Universidad de Pisa Enrico Di Pastena, establece dos partes claramente diferenciadas: la primera consiste en un acercamiento a la figura y a la obra de Mayorga y en la segunda analiza los puntos más importantes de la obra de teatro. El conferenciante reconoce la voz profunda y original del dramaturgo, matemático y filósofo que debe gran parte de los motivos, estrategias y fines de su trabajo a la influencia de Walter Benjamin, el filósofo del que recoge su dialéctica entre historia y política, la función del diálogo como desvelamiento de la verdad y el uso de la perversión del lenguaje. En cuanto al análisis de lo más importante de la obra, Di Pastena afirma que en ella el dúo formación-aprendizaje y el vínculo entre los adultos y los jóvenes son fundamentales ya que lo importante es el poder de la creación literaria; que aparecen como temas la búsqueda de la voz propia, la crítica a las grietas de la vida burguesa y a la sociedad de consumo, con la aparición de elementos satíricos y grotescos sobre todo en el tema del arte contemporáneo e incluso la reflexión sobre la (propia) creación teatral, tan relacionada con la filosofía. En esta obra lo más importante es el concepto de metalepsis, el cambio de planos continuamente en una ficción ya que toda obra incluye una reflexión sobre el propio teatro. Aporta interpretaciones sobre un hecho clave en la obra: qué seduce a Germán de la escritura de Claudio, y es que el profesor reconoce algo de sí mismo en él —al presentarlo como narratorio de la obra también lo hace como un personaje solitario y un fracasado como escritor y como profesor— e incluso se pregunta si Claudio y Germán no serán un mismo personaje en dos momentos distintos de su vida. Afirma que la manipulación (perversión) es el aspecto central de la obra y que esta llega hasta el público, tema que ya aparece en su obra *Himmelweg*, y explica otro de los temas clave de la

obra, el *voyeurismo*, pues Claudio, un excluido, vigila a otros y eso es lo que lo lleva a escribir, así la educación pública es la única que consigue unir-integrar a Claudio en otros ambientes. El análisis de la conciencia ética de los personajes, de la influencia de los clásicos y del arte de Klimt, de la relación entre las distintas parejas de la obra y la que se establece entre alumno y profesor y cómo este es derrotado en su función pedagógica, además del interés de algunos personajes por los libros o el arte antes que por las personas, que cierran su intervención nos empujan a un final que es típico y obsesivo en la obra del dramaturgo madrileño: el poder que ejerce la palabra se impone al poder que se quiere ejercer con la palabra. La mañana se cierra con la conferencia del secretario del seminario, cuyo interés se centra en los efectos metalépticos entre la obra de teatro y la película francesa. Tras la introducción a la tradición retórica que lleva hasta este concepto y el comentario de la bibliografía más importante, el profesor Abuín recuerda películas en las que la metalepsis es un elemento clave: *Sustainance*, *Las joyas de la familia*, *Annie Hall* o *Reservoir dogs*, se pregunta si Germán no será una metalepsis de autor y explica el concepto en esta obra dramática, que aparece de forma continua en el cambio de escenas, por ejemplo cuando el matrimonio lee el escrito de Claudio y es él quien se lo cuenta al público. El profesor Abuín afirma que Ozon ha convertido la película en algo lineal si bien hay cinco escenas en que el cineasta ha introducido la metalepsis, como la de la seducción de Esther por parte de Claudio mientras el profesor está mirando, escena que a la vez está viendo Rafa hijo. En la mesa redonda se comentan, como en las anteriores, los cambios que se han producido entre la obra dramática y la versión cinematográfica como las referencias a Cervantes, más numerosas en Mayorga, frente a Passolini y Flaubert en la película, cómo terminan ambas obras, la relación metaficcional del filme con *La ventana indiscreta* de Hitchcock y de la casa típica de Rafa padre y Esther con la de las comedias americanas de situación y el propósito final de la película por parte del director: la colonización cultural de Estados Unidos.

El penúltimo día del seminario se dedica a la tragedia de Lorca *Bodas de sangre* y a la última adaptación que se ha llevado al cine, *La novia*, dirigida por Paula Ortiz. La profesora María M. Delgado, de la Royal Central School of Speech and Drama de la Universidad de Londres, comienza su conferencia sobre el paso de la tragedia griega de Lorca al

cine señalando que el arte de la tragedia es el que necesitamos hoy para mover y conmover al público a nivel personal. Tras la explicación del género tragedia y sus convenciones, se insiste en que esta es una tragedia muy cercana a los códigos del arte cinematográfico y que tiene su origen en un hecho real, en varias partes bastante distinto al de la obra lorquiana, acaecido en 1928 en Almería. A continuación, hace un análisis pormenorizado de algunos componentes de la obra: el contexto para entender las costumbres, características de los personajes y su modo de entender la vida; los lugares en que se desarrolla; los nombres de la flora y la vegetación con todo su valor simbólico; los temas más importantes y cómo se relacionan entre sí; la estructura; los personajes, haciendo hincapié en *La Novia* y en *la Madre del Novio*, y se fija en los personajes corales que aparecen: los Leñadores del bosque hacen un canto de súplica para que la huida de la pareja tenga éxito en contra del papel de la Luna, cuya luz facilitará el encuentro de los amantes para que sean castigados, igual que la Mendiga, que tiene el papel de mensajera de la tragedia que, inevitablemente, va a ocurrir; al igual que los poemas cantados por las Muchachas son de acompañamiento, advertencia o constatación de todo lo que va pasando; los papeles de estos personajes son semejantes al del Coro de la tragedia griega. Cierra su intervención recordando la vocación de Lorca de dar al teatro una función didáctica para educar y formar divirtiendo que hoy se está recuperando en el circuito teatral. La segunda intervención de la mañana corrió a cargo de la propia directora de la película *La novia*, Paula Ortiz Álvarez, profesora de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona. Su conferencia sobre la propuesta de adaptación de la poética de Lorca al cine sirvió para contarnos el proceso que siguió el equipo de rodaje desde el texto lorquiano hasta el final del proyecto a partir de tres niveles de trabajo: el código trágico, el universo simbólico al no tener el autor una dramaturgia realista y el peso de la palabra poética. Por lo que se refiere a la concepción trágica del destino, apunta que es difícil pasar al cine la voluntad ética, estética, moral y política de la tragedia con los códigos comerciales que maneja, por eso este arte necesita perder el miedo al concepto «tragedia», género de la crisis, de los momentos de derrumbe y reconstrucción. Afirma que al ser los guiones unos textos muy rígidos que deben adaptarse a un modelo exacto se añadía la dificultad de traducir ese espíritu lorquiano manteniendo conceptos como «fatum»; la cuestión catártica —que intensifica todos los códigos del cine: sonido, música, luces, texto poético...—; cómo introducir el acto

cuarto de la obra de Lorca y dónde hacerlo para que la tragedia trascienda el dolor. En cuanto al mundo lorquiano, la directora habla de los personajes y las pruebas de casting que se hicieron a los actores a lo largo de la primera fase y hace un análisis del mundo simbólico del granadino y cómo tradujeron estos elementos clave como la luna, la sangre, el caballo o el vidrio al lenguaje cinematográfico. La conferencia se cerró con la alusión de la directora al uso de la palabra poética a su propuesta, sobre todo en lo referente al uso de las canciones. La mesa redonda posterior al visionado de la película se centró al principio en la discusión acerca de si el cine debe ser realista para la reivindicación social, tema sobre el que la conferenciante no está de acuerdo ya que eso se consigue mejor al oponer la lucha entre lo simbólico y el mundo lorquiano con un código realista y se cerró con una nueva explicación pedida por el público sobre la adaptación de la obra de Lorca al cine por parte de la directora, que habló de las escenas suprimidas –como la de amor escenificada entre los amantes porque no añadía nada nuevo y así se aligeraba el texto final– y de la revisión permanente del texto con los actores.

En la última mañana del curso se realiza el visionado de *Las furias*, se presenta la película por parte de su director, Miguel del Arco, y hay un coloquio con el público. El propio director explica los pilares sobre los que se sostiene su tragedia: la mitología griega en el caso de las furias, protagonistas de la película, sobre las que advierte el patriarca a su nieta siendo niña porque se introducen en la mente de las personas que hacen daño a sus familiares y no la abandonan hasta que expían sus culpas o se vuelvan locas; la tragedia clásica traída al público actual, algo absolutamente necesario en estos tiempos y todo el trabajo que implica el paso del lenguaje teatral al cinematográfico –las palabras son las armas de esta película–. Explica que la base de su película son las relaciones familiares, pues es en ese núcleo donde se da cabida a todas ellas, sean del tipo que sean, y que para que estalle el conflicto entre los personajes, estos han de encontrarse en un espacio más o menos cerrado –en este caso una casona en la provincia de Cantabria que hace las veces de casa de verano de la familia Ponte Alegre– y puntualiza el tema más importante sobre el que se asienta su ópera prima: la incomunicación entre los miembros de la familia –que representa cualquier sociedad– debida al egoísmo, al poco respeto y al miedo a la soledad de sus

componentes, al que añade la nula elección de pertenencia a un clan tan cerrado como este, como afirma uno de los hijos. En la mesa redonda posterior a la presentación se comentan muchos aspectos de la obra, desde la interpretación de los personajes a la fuerza dramática que aparece en la película, pero los dos temas más importantes sobre los que se trata son: la locura del personaje del patriarca, sobre la que se recuerdan hitos fundamentales de la literatura universal y que tan importante ha sido desde *Rey Lear* de Shakespeare, uno de cuyos monólogos es recitado por Sacristán, y cómo los personajes son incapaces de mostrar sus verdaderos sentimientos, cómo eluden sus verdaderos deseos y no consiguen decir la verdad; ambos temas se presentan de forma poética en la película pero también de forma cercana, logrando que el espectador se vea reflejado en alguno de los personajes.

En resumen: cinco jornadas dedicadas a las relaciones entre el teatro y el cine que se cerraron con la idea de que entre ambos existe una relación tan estrecha que no pueden desligarse si bien los códigos de ambos son distintos ya en su esencia.

ALEJANDRO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ  
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO