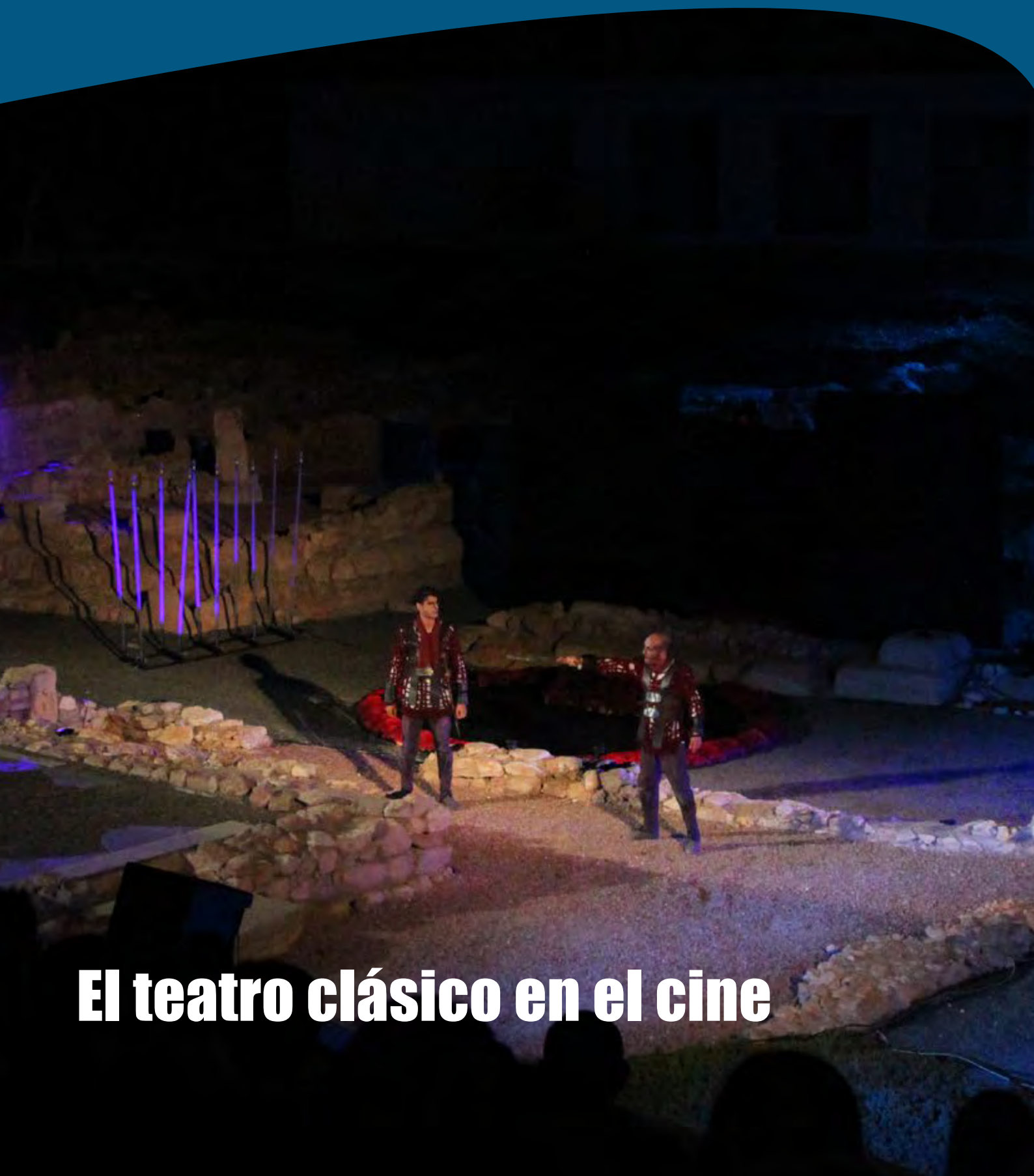
Quaderns de cine

n16
Any 2020



El teatro clásico en el cine

QUADERNS DE CINE

Teatro clásico y cine
N. 16, any 2020

Juan A. Ríos Carratalá
(coord.)

VICERECTORAT DE CULTURA, ESPORT I LLENGÜES
UNIVERSITAT D'ALACANT

Rector de la Universitat d'Alacant:
MANUEL PALOMAR

Vicerector de Cultura, Esport i Llengües de la Universitat d'Alacant:
CARLES CORTÉS ORTS

Director del Servei de Cultura de la Universitat d'Alacant:
FAUST RIPOLL DOMÉNECH

Director: Juan A. Ríos Carratalá
Secretari: Israel Gil
Comité de Redacció:
Natalia Contreras de la Llave
Isabel Lifante Vidal
Emilio Soler Pascual

Consell Assesor:
María de los Ángeles Llorca Tonda
Mercedes Martínez-Abarca Oliver
Pedro Payá López
José Raventós Bonvehi
María Jesús Ortiz Díaz-Guerra
Jorge Moya Ballester
Francisco Javier Mora Contreras
Silvia García Ponzoda
John D. Sanderson
Dulcinea Tomás Cámara
Miguel Á. Lozano Ortega
Catalina Iliescu

"Teatro clásico y cine"
Juan A. Ríos Carratalá (coord.)

Aula de Cine
Servei de Cultura
Vicerectorat de Cultura, Esport i Llengües
Universitat d'Alacant

Portada: Obra "El cerco de Numancia", de Verbo Producciones.
L'Alcúdia, 22 de julio de 2016 (IV edición del Festival de Teatre Clàssic).
Versión de Florián Recio. Dirección de Paco Carrillo.

ISSN: 1888-4571
Dipòsit Legal: MU-2192-2007
Fotocomposició: Página Maestra, Murcia

Cap part d'aquesta publicació pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa en cap manera o per cap mitjà, ja siga elèctric, químic, mecànic, òptic, d'enregistrament o fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

ÍNDICE

Introducción 7
Juan A. RÍOS CARRATALÁ

Teatro clásico y cine

La dramaturgia de los clásicos como inspiración cinematográfica 11
Guillermo HERAS

La dama duende va al cine..... 17
Miguel Ángel AULADELL PÉREZ

Las adaptaciones cinematográficas de *El alcalde de Zalamea* 23
Stela EMILOVA ANGELOVA

La dama duende, la adaptación de Alfredo Castellón (1979) 27
Raquel MARTÍNEZ BALLESTRÍN

Valoración crítica de *El alcalde de Zalamea* (1973), de Mario Camus..... 31
Iván DÍEZ MORENO

Antígone/Antígona (1961), dirigida por Giorgios Tzavellas..... 39
Ricardo MATAS PITAS

Mucho ruido shakesperiano. Branagh convierte la obra del Bardo en cine..... 43
John D. SANDERSON

Experiencia *Macbeth* siglo XXI. El *Macbeth* de Justin Kurzel 47
Flora SAVASTANO

Introducción

INTRODUCCIÓN

Juan A. RÍOS CARRATALÁ

Los tiempos de pandemia siempre han sido una tragedia para una manifestación colectiva como es el teatro, que requiere de la presencialidad y hasta del estrecho contacto de las personas para cobrar su pleno sentido. Estas circunstancias todavía parecen lejanas cuando redactamos estas líneas en la primavera del 2020. La incertidumbre acerca de la continuidad de lo teatral en los próximos meses ha obligado a buscar alternativas, que no siempre compensan lo perdido, pero al menos permiten salir adelante con el objetivo de mantener la actividad dentro de lo posible.

En este marco de incertidumbre, el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Alicante nos ha propuesto que *Quaderns de cine* colabore este año con la organización del festival de teatro clásico que todos los veranos se celebra en L'Alcudia (Elche). El objetivo es contribuir a una reflexión sobre dicho teatro, en esta ocasión con respecto a su relación con el medio cinematográfico. A pesar de la premura, la dirección de la revista ha aceptado el reto y en pocas semanas hemos reunido un total de ocho contribuciones que abordan la presencia del teatro grecolatino, aurisecular e isabelino en el cine.

Agradecemos a los autores su colaboración para sacar adelante este empeño en tan adversas circunstancias y esperamos que, cuando tantas dificultades se suman para volver a las representaciones en directo, trabajos colectivos como el presente ayuden a jalonar un tiempo de reflexión, aunque la misma sea forzosa y a la espera de reanudar las representaciones con público, aquellas que justifican la utilización del término TEATRO. Mientras tanto, y siempre con la ilusión de que no hay mal que cien años dure, cabe aprovechar el tiempo, estudiar, escribir y reflexionar para volver a los escenarios y los patios de butacas con más fuerza si cabe. Y. claro está, con el recuerdo de lo aportado por el cine.

Teatro clásico y cine

LA DRAMATURGIA DE LOS CLÁSICOS COMO INSPIRACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Guillermo HERAS

En primer lugar, me ha parecido más interesante utilizar el término dramaturgia, fundamentalmente en su concepción alemana, para intentar desgranar algunas reflexiones sobre la continua relación del cine con los textos teatrales clásicos, ya sean estos de los maestros griegos, las obras del Siglo de Oro y el Teatro Isabelino, los seguidores del Romanticismo hasta llegar a los realistas de comienzos del siglo XX donde sin duda, y dada la gran producción novelística de esta época, han sido muchas las versiones pasadas de la literatura a la pantalla. En suma, el cinematógrafo que nació como diversión y con una expresión de imágenes mudas tardó un tanto en buscar ciertas obras literarias, como las de Dumas o Verne, para al llegar el sonoro nutrirse de las grandes historias de esos narradores de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La dramaturgia escénica, en su concepción contemporánea, alude a la lectura específica o punto de vista que el director, ayudado por el dramaturgo, quiere proponer de un texto concreto y, como tal, también polisémico y abierto a todo tipo de interpretaciones artísticas e ideológicas.

No obstante, y por una cuestión de espacio me limitaré a intentar señalar algunas cuestiones más relacionadas con el periodo de la Grecia Clásica y la autoría del siglo XVII, tanto en España como Inglaterra, en su relación con la práctica cinematográfica y, como he señalado, basándome en las obras dramáticas que ejercieron de inspiración a los directores cinematográficos.

Empezaré por el territorio más cercano, el de nuestra gran dramaturgia del Siglo de Oro que, curiosamente, apenas ha tenido presencia significante en nuestra filmografía nacional y, mucho menos, en la internacional. Planteo esa curiosidad por el hecho cierto que con la manipulación ejercida por el franquismo y sus ideólogos sobre nuestro teatro del siglo XVII, apelando al tema trillado del honor y los valores patrios y, tomando como base determinados títulos que continuamente se representaron en los casposos escenarios de la Dictadura, ese hecho apenas tuvo relación directa para que la industria cinematográfica del Régimen hiciera demasiadas incursiones en ese repertorio, lo que dice mucho de la incultura general de las élites culturales de esos facciosos próceres.

De la época del cine mudo existe una adaptación de *El alcalde de Zalamea*, en 1914, dirigida por Juan Solé Mestres y en la que actúa uno de los intelectuales destacados del teatro de esa época, Adriá Gual. Se conoce también una versión de *Don Juan Tenorio* del

año 1908, de Ricardo Baños, que luego volvió a rodar en 1922. Como curiosidad, parece que de esa época, existe una versión porno muy apreciada por el monarca de entonces.

Ya entre la postguerra y el tardo franquismo, se pueden destacar: *Fuenteovejuna* (1947) de Antonio Román, y luego la versión del mismo título que hizo en 1970 Juan Guerrero Zamora o *El Alcalde de Zalamea* (1954) de José Gutiérrez Maesso.

En 1973, Rafael Gil rueda *El mejor alcalde el Rey* y, en 1972, Mario Camus filma *La leyenda del alcalde de Zalamea* con Paco Rabal, Fernán Gómez y Charo López en el reparto. Tomando la referencia de *La vida es sueño,* de Calderón, Luis Lucia dirige *El príncipe encadenado*, con un reparto en el que figuran Pedro Osinaga y Katia Loritz, algo que por lo menos resulta un tanto exótico. En 1996, César Fernández Ardavin rueda *La Celestina*.

Como curiosidades existen también algunas versiones latinoamericanas de nuestros clásicos, como son *La casada casa quiere* (1948), de Calderón, dirigida por el mexicano Gilberto Martínez Solares y en Argentina Luis Saslavsky filma *La dama duende* con guion adaptado por Rafael Alberti y María Teresa León.

Más recientes son *El perro del hortelano* (1996), con la excelente dirección de Pilar Miró, y la nueva versión de *La Celestina* dirigida por Gerardo Vera en 1996, con Penélope Cruz y Juan Diego Botto.

Como algo extremadamente exótico, el interesante realizador chileno Raoul Ruiz, rodó en Francia en 1986, *Memoire des apparences*, una versión muy libre de *La vida es sueño.*

Todo esto, si lo comparamos con las películas que se han filmado a lo largo del tiempo sobre obras de autores del periodo isabelino, incluyendo, claro está, la sobreabundancia de títulos de Shakespeare, resulta, como ya he dicho bastante sorprendente. Quizás una de las razones sea que ya con el nacimiento del cine la lengua dominante va a ser el inglés y, por tanto, su repertorio clásico más del gusto de los espectadores dominantes.

Para las referencias históricas tomo como base el libro *Introducción a Shakespeare a través del cine,* de Fernando Gil Delgado (Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2001). El autor nos señala en su prólogo que hasta ese año ha encontrado 392 versiones de la obra teatral de Shakespeare, de las cuales 91 son mudas y el resto en producciones cinematográficas o televisivas. Es evidente que en estos últimos años han surgido nuevos films sobre la dramaturgia del autor y, además podríamos decir que un gran número de producciones que pueden tener su origen en obras míticas del autor, pero que en manos de ciertos cineastas como, por ejemplo, Peter Greeneway, son pretextos para su propia creación. En otros casos, son inspiraciones para musicales como *West Side Story*, con el fondo de *Romeo y Julieta*, o *El rey León*, una mezcla referencial entre la Biblia y *Hamlet* y, también, la española *Los tarantos* de 1963 y dirigida por Francisco Rovira Veleta. En films más convencionales aparece, de un modo u otro, el texto dramático de Shakespeare en *Laberinto envenenado*, basada en *Otelo*, de Tim Blake Nelson, *Romeo debe morir* (2000), dirigida por Andrzej Bartkowiak, *Trono de sangre* (1957), inspirada en Macbeth, de Akira Kurosawa que también rodó *Ran* (1985), basada en *Lear*, la película de ciencia-ficción *Planeta prohibido* (1956) de Fred M.Wilcox, *Hamlet va de viaje de negocios* (1987) de Aki Kaurismäki, *Buscando a Richard* (1996), un excelente experimento de Al Pacino, *Mi Idaho privado* de Gust Van Sant, basada en *Enrique IV* o *Vuelvo a casa* de Manoel de Oliveira con el fondo de *La tempestad* y el afamado *Shakespeare in love* de John Madden (1998), pero con guion del gran autor Tom Stoppard.

Todas estas películas entrarían de lleno en lo que especificaba como trabajo de dramaturgia de los propios directores a partir de la obra shakespeariana. Lógicamente,

Campanadas a medianoche. Orson Welles

podríamos pensar que, de vivir el Bardo en la actualidad sería uno de los autores literarios más ricos económicamente, gracias a sus derechos de autor. Junto a estos films inspirados en sus argumentos existen otros cientos que siguen más fielmente la estructura teatral y que, sin embargo, son obras maestras del propio cine. Entre la selección más importante, personalmente, elegiría estas cinco:

–*Campanadas a medianoche (Falstaff)*, de Orson Welles (1965).

–*El sueño de una noche de verano*, de Max Reinhard y William Dieterle (1944).

–*Julio César*, de Joseph Mankiewicz (1953).

–*Rey Lear*, de Peter Brook (1969).

–*Macbeth*, de Orson Welles (1946).

Por supuesto que hay muchas más y no podemos olvidar las direcciones de Kenneth Branagh, Roman Polanski, Laurence Olivier, Grigori Konzintsev, Franco Zefilleri, Trevor Nunn o George Cukor. Significativamente muchos de estos realizadores fueron y son también directores de teatro, por lo que el tránsito de la escena a la pantalla resulta mucho más reconocible que los múltiples experimentos realizados "a partir de la obra original".

Si la presencia del Bardo en los escenarios del mundo no ha dejado de ser fuente constante de la diversidad de miradas que producen sus grandes obras, no podemos extrañarnos de que siempre haya levantado un enorme interés en creadores y productores cinematográficos. Al fin y al cabo, todos los clásicos como ya he dicho, a partir de un cierto momento, están libres de derechos de autor.

En este recorrido por las adaptaciones al cine de los clásicos no podía faltar la referencia al gran teatro de los clásicos griegos, aunque curiosamente tampoco pueden competir en cantidad con las adaptaciones del teatro isabelino.

Si bien ya tenemos muestras fílmicas en adaptaciones del año 1908 de obras como *Edipo* y *Prometeo*, o un *Edipo Re* de 1910 de Giuseppe de Liguoro, la adaptación que

Edipo Rey. Passolini

hizo, en 1991, Theo Frenkel o las interesante incursiones del griego Demetris Gaziadis, casi tenemos que pasar a los años cincuenta para encontrar títulos como *Edipo Rey* en un famoso director y pedagogo del teatro norteamericano, Tyrone Guthrie, que rueda su versión en 1957. La *Antígona* de Yorgos Javellas, en 1961, con la gran actriz Irene Papas, en el 1968, Philip Saville con Christopher Plummer, Orson Welles y Lili Palmer en el reparto, la decepcionante *Los caníbales* (1970) de Liliana Cavani o la extraordinaria experiencia que a partir de la versión de Bertolt Brecht / Hölderling que hicieron los cineastas Jean Marie Straub y Danielle Huillet, rodada en planos estáticos en el marco de las ruinas de Segesta (Sicilia) en el año 1992. También ha sido el trabajo de Michael Cacoyannis el que ha tenido un discurso creativo muy importante sobre los clásicos griegos, bien con sus adaptaciones o bien con películas que contienen la pulsión de esas tragedias. Entre sus títulos *Ifigenia* (1997), *Las troyanas* (1971) o *Electra* (1962).

Pero si hay un cineasta emblemático del siglo XX que supo captar en sus films y en sus obras teatrales toda la fuerza metafórica de la tragedia clásica, ese es, sin duda, Pier Paolo Pasolini. Hombre de cultura todo terreno, transitó por la literatura, el periodismo, la poesía, el teatro y el cine, creando una obra de enorme personalidad y clave para entender una parte del siglo XX. Sus dos obras cinematográficas, por excelencia, basadas en clásicos

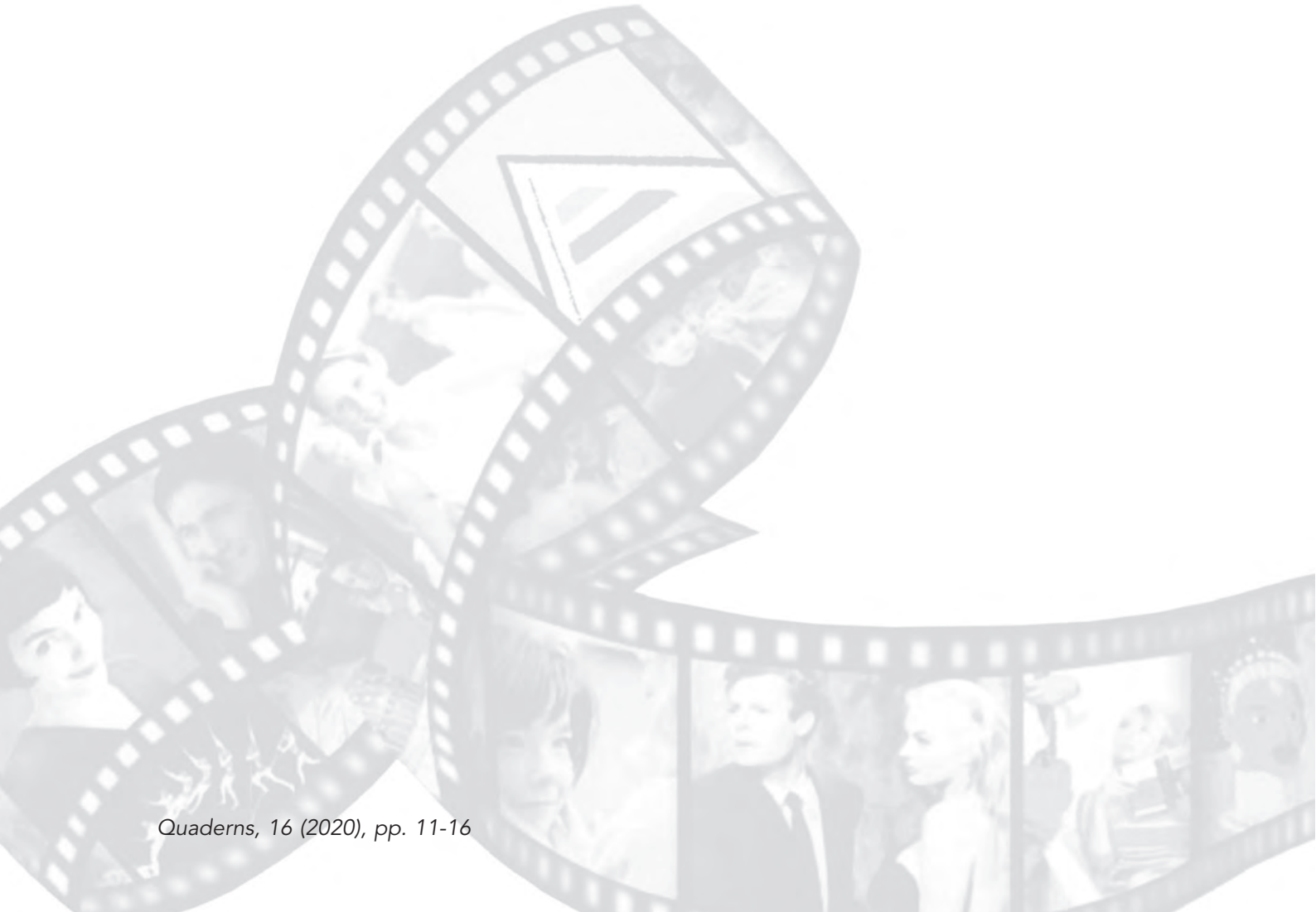
griegos fueron *Edipo Rey* (1967) con Silvana Mangano y *Medea* con María Callas (1969), aunque también tiene una película, casi experimental, que tituló *Apuntes para una Orestiada africana* en 1970.

Como tantos artistas que murieron de manera convulsa y en edad de total madurez, no sabemos hasta donde habría podido llegar Pasolini en sus diversas incursiones en los lenguajes artísticos. Lo que queda claro es cómo en sus películas, tanto en las de inspiración clásica, como en las que abordó temas contemporáneos, la pulsión de la catarsis y la anagnórisis, propia de la tragedia griega, está totalmente presente en su realización. La belleza de las imágenes, la calidad de sus intérpretes, el equilibrio entre tradición y modernidad nos muestran una posible vía de seguir adaptando los clásicos a las pantallas de hoy, aunque estas estén más preocupadas de los shows tecnológicos o las comedias banales. ¿Se acuerdan de ese prodigio de comedia que es *To be or not to be*, de Ernst Lubisth, rodada nada menos que en 1942?

Y ya, para terminar, intentaré hacer algunas reflexiones propias sobre esta relación, siempre intensa. pero también siempre inquietante, entre cine y teatro.

1. Cuando el cine pasó de ser una atracción de barraca de feria a espectáculo de masas, nuevamente se habló de la muerte del teatro, pero pronto se fijan en la representación teatral y sus obras como fuente de inspiración.
2. Muchos de los pioneros, fundamentalmente europeos, que se van incorporando a la industria cinematográfica provienen del teatro, tanto directores, actores como autores.
3. Esa influencia teatral, quizás solo rota por las vanguardias histórica hizo que muchas películas durante una época parecieran teatro filmado.
4. Con las aportaciones de las técnicas de Artaud, Einsestein, Vertof, Kozintsev, Meyerhold, Piscator o Brecht, más las de la nómina de expresionistas alemanes el lenguaje del cine va adquiriendo una especificidad de lenguaje que lo que produce es una influencia decisiva en la puesta en escena teatral, es decir, un claro mestizaje entre ambos lenguajes.
5. De alguna manera ha existido una tendencia, a partir de los años 60, de aspirar a una especie de "sueño eterno" por el que los directores de teatro quieran volcar sus experiencias escénicas como si fueran una película.
6. Definitivamente, toda la dramaturgia contemporánea está atravesada por la influencia del guion cinematográfico y sus diferentes técnicas narrativas.
7. Las puestas en escena actuales deben al concepto de iluminación del cine muchos de sus hallazgos. Por ejemplo, en el modo de crear espacios simbólicos o metafóricos solo a partir de la luz.
8. Las formas de interpretación actoral han caminado paralelas a una estilización continua del modo de encarar la construcción de un personaje.
9. En su relación con los clásicos adaptados a la pantalla podemos hacer una clara referencia a estos temas propuestos:
   a) Los clásicos son utilizados en un primer momento como una adaptación simple del tema o personaje del que tratan, sin profundizar en el lenguaje específico del film.
   b) Con el tiempo se va produciendo un apoderamiento de los directores y guionistas del texto clásico para dar una propia lectura, a veces contradictoria con el texto de origen y en otras superándolo en fuerza y comunicación.

c) El propio concepto de clásico ha hecho que cada vez más se entienda este término como mucho más cercano a nuestra época, y de ese modo puede hoy parecernos tan clásico *Don Quijote* que *Bodas de sangre* o *Luces de Bohemia*. Por tanto, un análisis exhaustivo de la influencia de los clásicos literarios, más allá del teatro, nos produciría un listado de vértigo.
d) Las influencias que directores y guionistas han tenido de los clásicos de toda época a veces no son detectados con facilidad, pues precisamente su articulación al lenguaje cinematográfico produce sorprendentes mestizajes.
e) La industria cinematográfica tuvo que superar bastantes prejuicios con respecto a la adaptación de clásicos por una cierta idea extendida de que los clásicos son aburridos.
f) Pienso que si hubiera más osadía y riesgo en nuestro cine español, beber de los clásicos es una oportunidad de futuro, siempre y cuando no se hagan meras recreaciones arcaicas o coartadas culturalistas.



LA DAMA DUENDE VA AL CINE

Miguel Ángel AULADELL PÉREZ

Un Calderón joven y rebelde comenzó su andadura dramática con el rotundo éxito obtenido al estrenar en 1629 *La dama duende* (publicada en 1636). Dicha pieza se incardinaba en las comedias de capa y espada, un subgénero de nuestro teatro aurisecular que había contribuido a conformar el gran Lope de Vega, quien, precisamente, sentó sus bases con uno de sus títulos más divertidos, *La viuda valenciana*. Otra viuda –Doña Ángela– sería la protagonista de la obra de don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y constituiría uno de los personajes más libres y atractivos, alcanzada la modernidad. De hecho, la estela de *La dama duende* se ha ido colmando de refundiciones y versiones diversas que nos llegan hasta hoy. La «dama duende» también probó suerte en el cine y lo hizo con gran fortuna en una producción de características muy peculiares. El filme[1], estrenado en Buenos Aires el 17 de mayo de 1945, fue dirigido por Luis Saslavsky (1903-1995), que respetó el título calderoniano, siguiendo la versión escrita al efecto por María Teresa León y Rafael Alberti. La pareja española contaba con la experiencia de haber dirigido y adaptado respectivamente en el Madrid sitiado de 1937, la *Numancia* de Cervantes para el Teatro de Arte y Propaganda. Luis Saslavsky era un artesano reconocido y demostró profesionalidad y sobrada sensibilidad artística. Tanto en el equipo técnico como en el elenco de intérpretes, hubo un número importante de españoles que por distintas circunstancias se hallaban en el país del Sol de Mayo. Principalmente, había sido la Guerra Civil la que en una u otra forma había motivado la nueva residencia de muchos de ellos. En el caso de Alberti y su esposa, era el exilio político la razón por todos conocida, pero, por ejemplo, en el caso de Enrique Álvarez Diosdado (el capitán protagonista, don Manuel Enríquez de Vélez) se conjugaba el hecho de que estaba de gira por América cuando estalló la contienda fratricida con el deseo de seguir fuera de España mientras no se aclarara la situación y contara con posibilidades de volver y poder ejercer su oficio de actor. La cuestión es que el rodaje de *La dama duende* supuso

1 *La dama duende* (1945).- Estudios San Miguel (Distribuidora Panamericana). Dir.: Luis Saslavsky. Argumento de María Teresa León y Rafael Alberti (versión de la comedia del mismo nombre de don Pedro Calderón de la Barca). Intérpretes: Delia Garcés (doña Angélica), Enrique Diosdado (capitán don Manuel Enríquez de Vélez), Manuel Collado (don Juan), Paquita Garzón (Jerónima de Olmedo), A. Sánchez Ariño (Juana), Alberto Contreras (mayordomo), José Castro, María José, Manuel Díaz (Cosme), Antonia Herrero (doña Guiomar), Helena Cortesina (Águeda), Andrés Mejuto (don Hernando), F. López Silva (don Luis), Alejandro Maximino (alcalde), Pedro Codina, Consuelo Abad, Antonio Martínez y Ernesto Vilches (duque de Tarsis). Dir. Fotografía: José María Beltrá. Partitura y dir. musical: Julián Bautista. Decorados y diseños: Gori Muñoz. Sonido: Ramón Ator, J. C. Gutiérrez. Compaginación: Óscar Carcaño. Cámara: Vicente Cosentino. Maquillaje: Ricardo Álvarez Lamas. Peinados: Domingo Magarola.

una simpar ocasión para que, junto a los profesionales argentinos, españoles exiliados y españoles que habían emigrado a la Argentina se reunieran en los Estudios San Miguel. El ya desaparecido Gregorio Torres Nebrera llegó a incluirla en el cine de exiliados. Con el mismo título había una película muda, pero que no tenía nada que ver con la pieza de Calderón. El filme de Luis Saslavsky constituye, junto con *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró, el par de ocasiones en las que –transcurrido medio siglo entre ambas– la adaptación al cine de unas piezas de nuestro teatro clásico obtienen el aplauso general. *La dama duende* ganó los principales premios que otorgaba el cine argentino. En 1945, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina le concedió diploma y el Premio Cóndor Académico a la mejor película y, al año siguiente, logró cinco Premios Cóndor de Plata de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (mejor película, mejor director, mejor guion adaptado, mejor música de fondo al compositor madrileño Julián Bautista y mejor producción por la escenografía del valenciano Gori Muñoz).

Luis Saslavsky propuso a María Teresa León y a Rafael Alberti el adaptar una historia española para una de sus películas. A la altura de 1944, año del rodaje de *La dama duende* (se estrenó en 1945), el director santafesino había realizado algunos filmes que se convirtieron en clásicos del cine argentino: *La fuga* (1937), *Puerta cerrada* (1939), *La casa del recuerdo* (1940) e *Historia de una noche* (1941). Curiosamente, años después del rodaje tuvo que exiliarse de su país por problemas con la política peronista y, al regresar, dio a luz otro de sus títulos más conocidos, *Las ratas* (1964). Luis Saslavsky mostró una aguda inteligencia al aprovechar la oportunidad con la que contaba en Buenos Aires. En palabras de la propia María Teresa León, el realizador optó por «aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra». Se convirtió en un verdadero benefactor que les ofreció la posibilidad de seguir con su oficio.

El director quería que la película tratara un tema español, pero impuso algunas condiciones. Por un lado, no gustaba de la época de los Austrias y, por tanto, encargó a María Teresa León que reinventara la obra calderoniana y, sobre todo, que la ambientara en otro tiempo histórico. El resultado fue hacer viajar a la «dama duende» del siglo XVII al XVIII. Por otro lado, la reinvención prescindía de algunos de los elementos más caracterizadores de la comedia de capa y espada. Uno de los principales, sin duda, era el de tratarse de una comedia urbana cuando la película iba a localizarse en el medio rural, en un ámbito alejado de la corte, pero con una estructura de localizaciones favorecedora para el contraste entre los poderosos y el pueblo llano. La clave ideológica del filme se asienta en esa dicotomía que se establece entre los interiores palaciegos de El Soto, en donde se desarrollan la mayoría de diálogos, y los exteriores de Torre de los Donceles, que recrean un populoso lugar junto a un río, en donde los paisanos y los visitantes venidos de la Corte cantan y bailan para celebrar las fiestas patronales de San Roque.

Al contrario de lo que sucede en la comedia calderoniana, en la que las celebraciones del inicio están motivadas por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, el conflicto se desata al comienzo de la cinta argentina cuando muere el Virrey del Perú, retirado en El Soto junto a sus hermanos y acompañado por su joven esposa (la Perulera) que será la auténtica «dama duende», aunque no es el personaje de Calderón. Es significativo el hecho de que en una maravillosa cabriola aparecerá otra «dama duende», la impostora Jerónima de Olmedo que, no obstante, sí será el personaje de Calderón porque es la cómica que interpreta en la corrala la comedia durante las fiestas, en un alarde de extraordinario ejercicio de teatro

dentro del cine, que conjuga el recitado de los versos de don Pedro y las acciones cruzadas de lo que ocurre en el tablado y lo que es la trama del filme. Podemos oír expresamente los versos 115-119, 120 y 123-129. El resto del guion es en prosa y solo recuerda *La dama duende* aurisecular en su desarrollo argumental, incluido el final feliz en boda.

Otro de los puntos que resultan chocantes es la casi desaparición de un personaje importante en la pieza calderoniana como es Cosme, el criado del protagonista que desempeña el papel de gracioso. En la película, su rol es irrelevante y apenas queda reducido a su carácter timorato y extremadamente supersticioso ante la posibilidad de que la dama que visita a su amo sea un duende («duende farmacéutico» por el cuidado de las heridas, consecuencia del lance provocado por una tapada que no era otra que Doña Angélica, la Virreina).

El ámbito dramático de Cosme es sustituido en la película por la acción llevada a cabo por otros personajes, sobre todo, la del Duque de Tarsis, que en su caracterización ridícula como viejo verde resulta un objeto de crítica al estamento aristocrático, es decir, a la clase que tiene el poder. Otro de los estamentos vapuleados a lo largo del filme será el eclesiástico, empleando la sátira con los canónigos y frailes que disputan acerca de asuntos intangibles con trasnochados afanes escolásticos y tirando de un humor más blanco al jugar con el posible ingreso de la joven viuda en el convento de monjas de la Trinidad del Valle y con diversos comentarios de estas que, además son parodiadas al emplear unos relamidos nombres religiosos (Sor Visitación del Niño, Sor Engracia del Divino Rostro).

En definitiva, el acierto del tándem Saslavsky-León-Alberti reside en haber acercado el clásico calderoniano, no traicionando su espíritu. La película producida en Argentina mantiene los dos grandes motores de la pieza barroca. En primer lugar, Doña Angélica (cine) es trasunto de Doña Ángela (comedia). Las dos son viudas pobres, vigiladas y encerradas por la familia que intenta guardar el honor a toda costa. Doña Guiomar, la cuñada, encarnará a un ser abominable. En un ambiente de duelo continuo, vistiendo severo luto, el corazón de ambas «heroínas» grita libertad, frente a la frecuente orden de taparse o guardar silencio. Es pertinente aludir a cómo Rafael Alberti estrena *El Adefesio* (escrita en 1943) en Buenos Aires el 8 de junio de 1944. La obra trata de una viuda encerrada en su propia casa y que tiene encerrada a su sobrina. El motivo es similar al que centra *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca, obra que comienza y termina precisamente con la misma palabra: «Silencio». En segundo lugar, el recurso teatral de la alacena (espejo trucado en la película) es empleado por la «dama duende» para sorprender a don Manuel en la comedia o a Manolillo, el capitán de la película. El artificio barroco de elevado valor simbólico propicia el tratamiento de un tema como la superstición, ejemplo del retraso de una sociedad y de la posibilidad de controlar la incontinencia lúdico-festiva del pueblo.

Dos ases son empleados con efectismo sobresaliente en la cinta de Luis Saslavsky y para ello la pareja León-Alberti se encontraba muy cualificada. En muchas de las canciones y coplillas del filme se respira la manera poética del gaditano, sobre todo su lírica de tendencia neopopularista. Por su parte, la riojana María Teresa León ha mamado la veta folclórica de la cultura castellana y aragonesa y es conocedora del rico patrimonio romancístico. No en vano había mantenido una estrecha relación con su tía María Goyri, esposa de Ramón Menéndez Pidal. El filme está trufado de continuos cantes y bailes y, además, determinadas coplas son recitadas con intención de glosar las sucesivas acciones que se van presentando. Algunas de las secuencias de este tipo alcanzan un minutaje generoso y configuran unos grandes planos generales que ofrecen toda la elegancia y el saber hacer del operador. Como complemento

al conocimiento del acervo lírico que impregna numerosos fragmentos del texto del guion, cobra singular carta de naturaleza el componente plástico. Sabemos del conocimiento y la afición que Rafael Alberti tenía por el arte pictórico. En 1945, comienza a escribir uno de sus libros argentinos, *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1952)*. Si bien el peso de la versión descansa en la maestría de María Teresa León para aprovechar el texto calderoniano y recrearlo en una fresca comedia con contenido sociopolítico, la impronta de Rafael Alberti reside en mucho de lo relacionado con las artes plásticas. Es seguro que la familiaridad del poeta con instituciones como el Museo del Prado o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le sirvió a Luis Saslavsky para componer numerosos cuadros a lo largo y ancho de su película. Vemos en ella algún muchacho apicarado comiendo melón como en algún lienzo murillesco, asistimos en la apertura de una escena a una secuencia en la que la protagonista, Doña Angélica, está rodeada de otras mujeres y todas ellas se afanan en hilar con la rueca conformando una estampa velazqueña que recuerda *Las hilanderas*. Pero el realizador saca el mayor partido de la traslación a la pantalla de lo más popular de la iconografía goyesca. Existe algún estudio que ha catalogado los numerosos cartones para tapiz del aragonés que reproduce el filme: *Baile a orillas del Manzanares*, 1776-1777; *La cometa*, 1778; *El militar y la señora*, 1778-1779; *El columpio*, 1779; *Las lavanderas*, 1779-1780; *La gallina ciega*, 1788-1789; *El pelele*, 1791-1792; y *Los zancos*, 1791-1792 (Museo del Prado, Madrid). Una de las traslaciones más conseguidas es *El entierro de la sardina*, 1812/1819 (Óleo sobre tabla, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

En los últimos años se puede disfrutar de un visionado de calidad de la cinta argentina, puesto que permanece colgada en *YouTube* (<https://www.youtube.com/watch?v=4rItaibkV0s>). Son varios millares los usuarios de esta plataforma que se han acercado a *La dama duende* de cine. Este hecho también ha servido para que se atienda por parte de los estudiosos de las relaciones entre el cine y el teatro. Una de esas investigaciones últimas nos ha destapado la documentación contenida en diversos expedientes de la censura franquista, a través de los cuales podemos conocer, junto a interesantes datos sobre la producción de la película, su proceso de prohibición para que no fuera proyectada en las salas españolas, pese a que Cifesa había adquirido los derechos de distribución para nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011.

DOMÈNECH, Conxita, «La reinvención de *La dama duende*: de comedia española a película argentina de exiliados», *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 35-53.

ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, «María Teresa León, guionista de cine: *La dama duende*», en SANTONJA, Gonzalo (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 357-364. (<https://investigacion.unirioja.es/documentos/5c13b237c8914b6ed3779d04>).

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «Alberti y María Teresa León adaptadores», *ABC Cultural*, 9-junio-2001, p. 51 (<https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-20010609-51.html>).

LEÓN, María Teresa [1970], *Memoria de la melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999.

PUCCIARELLI, Tiziana, «Alberti, León, Saslavsky: reinventando *La dama duende* en la Argentina de los exiliados», *Confluenze*, 11(1), 2019, pp. 259-70 (<https://confluenze.unibo.it/article/view/9569/9334>).

PUCCIARELLI, Tiziana, *La dama duende* prohibida: la censura de la película argentina en la España franquista, en PRESOTTO, Marco, *El teatro clásico español en el cine*, Biblioteca di *Rassegna iberistica*, Volume 15, 2019, pp. 87-102.

SAURA, Norma, «Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende*. El pelele y las coplas infamantes», *IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, 27-30 abril 2010* (<http://www.memoria. fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1165/ev.1165.pdf>).

LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE *EL ALCALDE DE ZALAMEA*

Stela EMILOVA ANGELOVA

El alcalde Zalamea es una obra que constituye un alegato en contra del abuso relacionado con la dignidad humana. El drama calderoniano recrea el tema del honor, pero no el conyugal, sino el de un padre de familia, en este caso Pedro Crespo. Calderón se inspira en otro drama anterior atribuido a Lope, pero lo supera de modo absoluto. El argumento de su versión dramatiza los sucesos que obligan al alcalde Pedro Crespo a hacer justicia, condenando al garrote a un capitán que ha violado a Isabel, la hija de Crespo.

Conocemos cuatro adaptaciones cinematográficas del *Alcalde de Zalamea*. La primera es de 1914, fue dirigida por Adrià Gual y Juan Solà Mestres y corresponde al período del cine mudo. Esta primera adaptación destaca por el uso de los intertítulos, que sustituyen en ocasiones la información de los diálogos. Asimismo, este recurso sirve para delimitar la acción y situar los hechos.

La segunda adaptación fue dirigida por José Gutiérrez Maesso en 1954. La tercera, de Federico Ruiz en 1968, es una grabación concebida para la televisión dentro de lo que se ha considerado la edad de oro del teatro televisivo, en este caso dentro del espacio *Teatro de siempre*. El recuerdo de este dato es pertinente, ya que se trataba de adaptaciones que querían ser fieles al texto original. La cuarta adaptación, que vamos a comentar a continuación, se titula *La leyenda del alcalde de Zalamea* y fue realizada por Mario Camus en 1973. Esta adaptación aúna el texto de Calderón con el que por entonces se atribuía a Lope de Vega –ahora a Andrés de Claramonte.

Cabe mencionar que Calderón perfila unos personajes potentes. Destaca con gran fuerza la figura de Pedro Crespo, que encarna las virtudes del pueblo español. Pedro Crespo no se considera inferior a nadie y considera que "el honor es patrimonio del alma y el alma solo es de Dios". El alcalde, con la vara de la justicia en la mano, actúa no solo como padre ultrajado, sino también como representante de los aldeanos que sufren los abusos de la clase aristocrático-militar. La obra destaca por una pluralidad de planos que muestran concepciones antagónicas del honor. El Capitán, don Lope y don Mendo conciben el honor como dignidad estamental. En cambio, Pedro Crespo considera el honor como patrimonio del alma. Tal y como sostiene José Mª. Díez Borque, "*El Alcalde de Zalamea* es una crítica del artificioso honor estamental, haciendo que triunfe la dignidad individual sobre la tiranía del honor convencional". Asimismo, tal y como indica Robert Lauer, si Pedro Crespo ha

perdido su honra terrenal al no poder casar a su hija ni con un noble ni un villano, ganará honra espiritual al casar a Isabel con Dios, pues al final de la obra Isabel ingresa en un convento.

Este es el carácter del alcalde que perfila la obra calderoniana. En este sentido, la película de Mario Camus se mantiene fiel en todo lo relacionado con la personalidad de Pedro Crespo. En palabras de Rafael Utrera Macías, "no estamos ante una adaptación canónica de una obra clásica sino ante una simbiosis de dos piezas cuyos planteamientos convergen en lo externo y divergen en lo interno. El guionista se sirve fundamentalmente de la pieza calderoniana aunque seleccionando personajes, situaciones e intenciones procedentes de la escritura lopesca".

La adaptación de Mario Camus, que se tituló *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973), está "basada en las obras de Calderón de la Barca y Lope de Vega" (en palabras del propio director), con guion de Antonio Drove Shaw. De hecho, en aquellas fechas no se sabía que la posible autoría de Lope al final se atribuiría a Andrés de Claramonte. No obstante, lo que llama la atención es que el director sitúe primero la obra de Calderón, aunque cronológicamente fuera la segunda. Todo eso lo hace a propósito: en efecto, el director parte de la obra de Calderón, aunque al añadir la obra atribuida a Lope la convierte en una obra nueva diferente a las dos.

A continuación, nos detendremos en las diferencias con respecto a la obra calderoniana. El primer cambio notable reside en la aparición de un ciego y su lazarillo (una niña). El ciego se convierte en narrador de los acontecimientos, ya que sus canciones van dando información de lo que acontece y de lo que ha acontecido. La primera escena es la llegada de Lope de Figueroa con sus soldados para liberar a los presos. Ante la negativa del alcalde, llama a su ejército para arrasar Zalamea, lo que finalmente no hace por la aparición del rey. En ese instante, la película realiza un salto temporal que nos traslada al principio y el proceso es narrado por el ciego: "voy a contarles señores, y aprendedla de memoria, del pueblo de Zalamea una verdadera historia". Ese comienzo, repetido hacia el desenlace, es el que dota al relato de una estructura circular.

Cabe señalar que en la adaptación de Mario Camus hay un cambio notable relacionado con el protagonismo de Rebolledo y Chispa. La pareja de los graciosos pasa en la película a un segundo plano. Su presencia apenas conlleva intervención; así se pierden las canciones de rica tradición teatral, interpretadas por la pareja en el texto. Otra modificación es que en la adaptación cinematográfica falta el personaje del hidalgo don Mendo, un hidalgo empobrecido que hace el ridículo, y su criado Nuño.

Una nueva diferencia con respecto a la obra calderoniana guarda relación con Pedro Crespo y su familia. En la adaptación de Mario Camus, el protagonista tiene tres hijas (Inés, Leonor e Isabel) y un hijo llamado Juan. En cambio, en *El Alcalde de Zalamea* de Calderón, Inés e Isabel solo son primas. Volvamos ahora a la película. Las hermanas Inés y Leonor son ingenuas y depositan enseguida su confianza en los soldados, que luego las van a engañar. Isabel, en cambio, es casta y vela por su honor. En la película se nos muestra como una hija ejemplar, ya que cuida de su padre y le obedece en todo.

Asimismo, hay un cambio respecto al nombramiento de alcalde. En la versión atribuida a Lope, la circunstancia se da al comienzo de la obra y en la de Calderón después del agravio a Isabel. En la película de Mario Camus sucede hacia la mitad, antes del secuestro de Isabel y la marcha de Inés y Leonor. Al final de la película del director cántabro, Isabel se queda

en casa para cuidar de su padre. En cambio, en la obra de Calderón Pedro Crespo informa a don Lope que Isabel va a ingresar en un convento.

Tal y como sostiene Agustín Gómez, "esta es sin duda la película más personal de todas las que se han hecho sobre *El alcalde de Zalamea*, entre otras cosas porque al final realiza una reflexión sobre la imposibilidad de hacer justicia, aunque se pueda ser justo".

El Alcalde de Zalamea se inscribe en una serie de obras que recogen la violencia de los nobles ejercida en contra del pueblo y, al mismo tiempo, defienden el derecho a la dignidad que cada campesino tiene. Se trata de piezas que constituyen un triunfo real del pueblo, aliado con la monarquía, sobre la nobleza. A modo de conclusión, la adaptación cinematográfica llevada a cabo por Mario Camus concede al honor y la justicia la máxima importancia, vertiendo todos estos ingredientes en una producción cinematográfica de notable calidad.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

DÍEZ BORQUE, José Mª., Int. a *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Castalia, 1976.

GÓMEZ, A. y PAREJO, N., Cuatro adaptaciones españolas de *El alcalde de Zalamea* al lenguaje cinematográfico, Universidad de Málaga.

UTRERA MACÍAS, Rafael, *Literatura y cine: adaptaciones del teatro al cine*, Sevilla Cuadernos de EIWCEROA, nº 7-8, 2007.

LA DAMA DUENDE, LA ADAPTACIÓN DE ALFREDO CASTELLÓN (1979)

Raquel MARTÍNEZ BALLESTRÍN

A continuación realizaremos un breve comentario de la adaptación cinematográfica de la obra de Calderón *La dama duende,* que llevó a cabo Alfredo Castellón junto con RTVE en 1979. En este comentario nos centraremos en el tratamiento que realiza del espacio, y que cobra especial importancia en esta obra en tanto que la disposición escénica lleva consigo el peso del enredo argumental. Así mismo, también comentaremos el tratamiento que se lleva a cabo de otros aspectos que han llamado la atención de los críticos al aproximarse a la comedia calderoniana, como es el caso de la honra o la superstición.

De esta suerte, es importante destacar en primer lugar la fidelidad que presenta la adaptación cinematográfica. Así, tanto a nivel textual como a nivel estructural encontramos la perfecta sucesión de las escenas que desarrolla Calderón en su obra, además de una impecable caracterización dramática de todos los personajes: encontramos a una Beatriz desdeñosa, una Ángela ingeniosa, un Cosme humorístico, un don Manuel caballeroso, un don Luis sufriente y un don Juan enamorado. Es por esta razón por la que pondremos el acento en el tratamiento que se hará en la adaptación del paso del cuarto de Ángela al de don Manuel por la alacena, puesto que, tal y como veremos, constituye una incógnita aún desde el estudio y análisis del propio texto.

Así pues, y centrándonos en esta particularidad de la obra, y siempre en vista a su relación con el tratamiento que se le da en la película, encontramos el estudio realizado por Marc Vitse titulado "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel". En este artículo pretende el hispanista realizar el mapa de las dos ubicaciones que constituyen el origen del enredo a partir del análisis del texto, llegando a la conclusión de la existencia de una distancia considerable entre los dos aposentos: Hay, en primer lugar, la aseveración de Isabel, que precisa (vv. 585-88) que la puerta modificada por don Juan en el cuarto de Manuel no da al cuarto de Ángela, sino a un «jardín». Este jardín interior de la casa –que no se volverá a mencionar– se sitúa pues en algún trozo del camino que conduce del cuarto de Angela, en que probablemente se desarrolla la escena que estudiamos (1996:342).

La distancia que defiende Marc Vitse llega a cuantificarla atendiendo al número de versos recogidos en el parlamento de los personajes que la cruzan, computando una media de cuarenta versos, lo que le permite suponer una distancia considerable. En el caso de la adaptación que comentamos, encontramos un fiel respeto de la mayoría de las características apuntadas por el investigador. De esta forma, en primer lugar encontramos la distribución del aposento de don Manuel, que encaja con la descripción que realiza Vitse: "este bloque

La Dama Duende. Alfredo Castellón

espacial –*cuarto* se ha de entender en su significación áurea de «parte de la casa destinada a alguna persona con su familia» *(Auf),* o sea algo comparable con los *appartements* de las piezas de Corneille" (1996:339). Con la salida de este al exterior, constituyendo la alacena la comunicación con el interior de la casa que ha sido tapida.

Y, en segundo lugar, encontramos la no contigüidad entre los aposentos que antes señalábamos, de tal forma que en la adaptación existe un corredor desde la alacena del cuarto de don Manuel al de Ángela, que es aprovechado por los personajes para pronunciar los versos previstos por Calderón, según la distancia que existe entre los aposentos. No obstante, no hay rastro en la adaptación del jardín al que apuntaba Marc Vitse, aunque la razón es, sin duda, la ausencia de referencias a este a lo largo del texto calderoniano.

De hecho y al rescate de esta misma cuestión de la espacialidad encontramos las reflexiones orientadas a la honra y a lo lúdico que lleva a cabo Ignacio Arellano en su artículo "*La dama duende* y sus notables casos". Por lo que respecta al tratamiento de la honra, encontramos una presencia de esta depurada y lejana a las consideraciones que Arellano recoge como testigo de otros investigadores que llevan a cabo interpretaciones incestuosas o freudianas, por las que se sexualizan los espacios y se entiende el paso por la alacena como una suerte de profanación.

Situándonos de parte de Ignacio Arellano, consideramos lejanas estas interpretaciones, que sobrepasan al texto y, consecuentemente, a la adaptación que comentamos, libre de cualquier consideración que vaya más allá de un intento de conservación de la honra caballeresca, con los duelos y el matrimonio como únicos protagonistas. Representante de

La Dama Duende. Luis Salavsky

esta honra será don Manuel y así lo encontramos en la adaptación, tanto cuando decide interceder por la desconocida encubierta como cuando defiende a doña Ángela de la ira de sus hermanos.

Así mismo, manteniendo la fidelidad que presenta la adaptación, encontramos el elemento lúdico delimitado a los elementos sobre los que Calderón introdujo la carga cómica: los equívocos y el personaje del "bufón" encarnado por Cosme. En esta línea señala Ignacio Arellano que "Los enredos proceden de la tramoya montada por doña Ángela, de los malos entendimientos de palabras y hechos, y de la misma calidad azarosa de la vida" (2001:131). En este sentido, Cosme se mantiene en la adaptación, tal y como ocurre en la obra, como el depositario de un humor que se caracteriza por los juegos de palabras y un considerable ingenio, y así lo caracteriza Valbuena-Briones cuando señala sobre él: "Parlamento gracioso, pero erudito" (1975:21).

No obstante, no encontramos un humor limitado a la figura de Cosme, sino que lo encontramos también en el juego caballeresco que se establece entre los protagonistas. Tal y como señala Valbuena-Briones: "El capitán acepta de buen grado el papel quijotesco que le adjudica su admiradora y le escribe en un estilo propio de los libros de caballerías y firma su carta con el nombre de «El caballero de la dama duende»" (1975:18-19). Esta relación misteriosa será, precisamente, lo que derive a la dualidad que no pocos investigadores han señalado en torno al cristianismo y la superstición.

Debemos destacar de la adaptación la mesura con la que se trata esta aparente contradicción. Así, Cosme caracterizaría la figura del supersticioso mientras que don Manuel

haría gala de su racionalismo cuando se enfrentan a los misterios de la "dama duende". No obstante, Ignacio Arellano recogerá la consideración que Marc Vitse realiza en el prólogo de la obra, matizando lo que algunos consideraban como "superstición" por falta de valor. Exactamente son estas las sensaciones que transmiten tanto don Manuel como Cosme en la adaptación. Destaca en esta, así pues, la templanza de don Manuel, que casi se burla de las dudas de su criado, con los miedos de Cosme, quien entra templando, murmurando y convocando la tranquilidad de ese supuesto duende que tanto le atemoriza.

Se trata, en definitiva, de una adaptación fiel que, contando con los avances cinematográficos, suple algunos rasgos de una puesta en escena teatral, si bien no mantiene la vivacidad y la fugacidad del hecho dramático, imposible de capturar por la cámara. Así, encontramos un magnífico tratamiento del espacio, que demuestra un gran trabajo de análisis y comprensión textual antes de la puesta en escena. Y, a este mismo estudio del texto debemos la imagen del honor y la honra, que no deja dudas ni da pie a tergiversaciones, así como la clara muestra de esta "falta de valor" de Cosme frente a complicadas teorías de superstición y racionalidad. En definitiva, la adaptación transmite la base que persigue la obra siendo coherente con ese género de capa y espada: "es el marco convencional en el que los elementos de la pieza cobran su sentido dramatúrgico. Muchas de las lecturas desviadas lo son precisamente por ignorar esta inserción en el género" (Arellano, 2001:127).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ARELLANO, Ignacio (2001). "*La dama duende* y sus notables casos", *Cuadernos de teatro clásico*, nº 15, pp. 127-141.
URL: https://dadun.unav.edu/handle/10171/19925 [Visitada el 12/05/20].

VALBUENA-BRIONES, Ángel (1975). "La técnica dramática y el efecto cómico en "La dama duende", de Calderón", *Arbor*, vol. 90, nº 349, pp. 15-26.
URL: https://revistas.uam.es/edadoro/article/download/9308/9541 [Visitada el12/05/20].

VITSE, Marc (1996). "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel", *RILCE*, vol. 12, nº 2, pp. 337-356.
URL: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4320/1/ART%c3%8dCULO%206.%20SOBRE%20LOS%20ESPACIOS%20N%20LA%20DAMA%20DUENDE%2c%20EL%20CUARTO%20DE%20DO [Visitada el 12/05/20].

VALORACIÓN CRÍTICA DE *EL ALCALDE DE ZALAMEA* (1973), DE MARIO CAMUS

Iván Díez Moreno

Estamos ante la reseña de *La leyenda del alcalde de Zalamea*, película española estrenada en el año 1973 y dirigida por Mario Camus. Dicho filme se encarga de versionar el famoso drama de Pedro Calderón de la Barca, mostrando una propuesta que, si bien se parece en esencia a la composición original, es realmente diferente debido a los múltiples cambios introducidos en el guion. Es por esto que en las páginas siguientes trataré de exponer estas diferencias de la mejor manera posible a la par que realizo una valoración crítica de esta adaptación teatral a la gran pantalla, por lo que, sin más prolegómenos, inicio ya mi comentario.

Fernando Fernán Gómez (don Lope de Figueroa) y Francisco Rabal (Pedro Crespo) durante un momento del filme

Efectivamente, Mario Camus presenta una versión un tanto distinta a la original, y esto se ve ya desde el inicio del filme, pues en él se anticipan los hechos finales antes siquiera de presentar a los personajes y explicar la trama. Esta opción se debe a que lo primero que ve el espectador es a don Lope de Figueroa entrando con el ejército en el pueblo de Zalamea con la intención de rescatar al capitán (o capitanes, más tarde veremos eso) para encontrarse con la resistencia de los villanos, encabezados por Pedro Crespo. Asimismo, el

rey también hace irrupción en la escena antes de dejar esto en suspense y pasar al inicio cronológico de la historia.

Es en este momento ya donde vemos la principal diferencia con la obra original de Calderón, pues se nos presentan a tres hijas de Pedro Crespo en lugar de una sola. Efectivamente, Inés y Leonor[1] serán las dos hermanas de la protagonista Isabel, y ya desde el comienzo serán pretendidas por dos capitanes que se sumarán a la figura de don Álvaro de Ataide. Dichas hermanas son cortejadas desde la ventana de su hogar por dichos militares, los cuales han de huir ante la llegada de Pedro Crespo y de su hijo Juan, pues ambas hijas intentarán ocultar a su padre sus intenciones de fugarse con aquellos hombres durante toda la obra[2].

Es en este momento cuando se muestra la llegada del resto de la compañía a Zalamea y el momento en el que el sargento de don Álvaro verá por primera vez a Isabel. Ya desde este momento se ve a través de sus gestos las oscuras intenciones de dicho personaje, el cual no duda en comenzar a insistir a su superior de la belleza de la villana que vive en el hogar donde se va a hospedar durante su estancia en la localidad.

Así pues, una vez en la casa del futuro alcalde, los hechos que observamos transcurren, por lo general, como en el drama del XVII: el capitán y el sargento proponen a Rebolledo simular una disputa y ascienden hacia la planta superior de la casa para que don Álvaro pueda ver por fin a la villana. No obstante, sí que vemos aquí algunas variaciones, pues en la persecución Rebolledo se equivoca y entra en el cuarto de las hermanas antes de dar con Isabel (cosa que, lógicamente, en la obra original no podía ocurrir debido a la inexistencia de Inés y Leonor), y, cuando se descubre la treta, Juan se encara con el capitán e inicia un breve duelo con él hasta que Lope llega y los interrumpe para anunciar que será él quien se hospede en el hogar de Crespo.

Tras esto se pasa a una escena en la que don Álvaro y su sargento hablan del deseo del capitán por Isabel, por lo que se ven ya desde este momento las oscuras intenciones del militar. Por esto mismo, manda a su subordinado avisar a Isabel de que desea verla a través de una sirvienta, Ginesa[3]. Sin embargo, la protagonista femenina rechaza totalmente la propuesta y se muestra realmente desdeñosa con el capitán, pues es consciente de las intenciones de este y se mostrará recelosa de su honor (y, como consecuencia, del de su padre).

Tras esto, ocurre un hecho fundamental: Isabel se entera de las intenciones de fuga de sus hermanas al caérsele a una de estas una especie de papel que los dos capitanes había entregado a las muchachas. La joven comunica esta circunstancia a su padre y este jura que el honor suyo no se lo lleva nadie y que ha de matar a dichos hombres.

Esta actitud recelosa de Pedro Crespo se ve presente durante toda la cena de aquel día, pues comenta a don Lope que a "un amigo" le están tentando dos capitanes a las hijas, a lo cual el célebre militar contesta que probablemente sean simples habladurías. Sin embargo, las hermanas captan el mensaje pero aun así, deciden fugarse a escondidas tras fingir retirarse a sus aposentos a descansar.

---

1 Vemos aquí que se conserva el nombre de Inés, prima de Isabel en la obra original pero que ahora se convertirá en una nueva hija de Crespo a la que se sumará la figura, totalmente inventada, de Leonor.

2 Alrededor de esta intención de las hermanas que acabo de comentar girará toda a nueva trama de esta versión, pues en todo momento tratarán de esconder sus deseos a su progenitor, el cual, como ya sabemos, se muestra completamente receloso de su honor y del de sus hijas.

3 Recordemos que en la obra teatral, los Crespo no tienen a ningún criado a su servicio (o al menos no se menciona).

La fuga no llegará a producirse, puesto que Juan y Pedro, con la ayuda de un don Lope que pretende evitar un derramamiento de sangre de sus soldados, se harán pasar por los capitanes y volverán a introducir a Leonor e Inés en la vivienda cuando estas pretendían huir, para a continuación arremeter contra los capitanes reales. Se suprime de esta manera el enfrentamiento con Rebolledo, la Chispa y don Álvaro que tiene lugar en la obra de Calderón, además de que, en esta ocasión, Pedro y Lope colaboran voluntariamente para echar a los soldados[4].

Al día siguiente, los soldados marchan y don Lope se retira con la compañía, acordando que Juan se uniría a ellos como soldado esa misma tarde. Aquí vemos también que ya el sargento y don Álvaro traman el rapto posterior de Isabel, por lo que esa noche volverán a Zalamea bien armados y acompañados por otros soldados.

También vemos el nombramiento de Pedro Crespo como alcalde, hecho que en la composición teatral no tenía lugar hasta después de la noche en la que ocurren los trágicos hechos conocidos por todo el mundo. El labrador acepta el honor y da su primer mandamiento, ordenando al alguacil que eche de su casa a una mujer con la que lleva "una vida suelta" o le desterrará al día siguiente[5].

Acto seguido se produce la despedida de Juan y, al regresar al hogar, Isabel y Pedro descubren que las hermanas se han fugado durante su ausencia. Isabel insta a su padre a ir tras ellas, pero este dice que para qué si las traen usadas, es decir sin honor. De este modo, vemos ya el trato diferencial que va a tener el padre con sus distintas hijas (y esto se apreciará todavía más en el final que les deparará a cada una de ellas), ya que Inés y Leonor han huido voluntariamente aun a sabiendas de que su honra y la de su padre podían verse afectadas, mientras que Isabel la defiende de don Álvaro en todo momento.

Hablando del capitán, en este momento llega y realiza el rapto de la joven. Sin embargo, esta vez los soldados no se llevan también a Pedro Crespo, sino que lo dejan malherido y este coge un caballo para salir en búsqueda de los malvados hombres, al tiempo que estalla una gran tormenta que incrementa el dramatismo de los hechos que están aconteciendo en el filme.

Así, don Álvaro fuerza a Isabel en una cueva y, pese a que parece en un primer momento frenarse ante las súplicas de la villana, finalmente acaba abusando de ella. Aun así, pronto llega Juan, quien, tras intentar matar a su hermana por ver su honra afectada (cosa que en la original ocurría en el hogar de los Crespo y más adelante), hiere al capitán y además mata a un soldado, algo bastante más grave que lo que vemos en la composición de Calderón.

Tras esta escena, se muestra cómo las dos hermanas son abandonadas por los dos capitanes después de haber mantenido relaciones con ellas. Reniegan de sus peticiones de matrimonio y las dejan "para que el padre las mate". Precisamente, Pedro Crespo aparece en ese momento y ahora sí que es apresado y abandonado atado a un árbol, pero con la diferencia que esta vez no han sido los soldados del capitán principal los que lo han hecho.

De este modo, se da inicio a lo que en la obra teatral sería el acto tercero, en el que Isabel se encuentra con su padre maniatado. Sin embargo, esta vez no hay monólogo de la joven, pues los hechos acontecidos durante la noche han sido mostrados al espectador

4 En la original se produce un encuentro y un breve forcejeo fortuito entre ellos debido a la oscuridad que inundaba la escena.

5 Este es un hecho secundario y sin mayor importancia, pero nos muestra una vez más la importancia que tiene la honra para el nuevo alcalde de Zalamea.

en orden cronológico y sin necesidad de narrarlos en retrospectiva, por lo que la muchacha meramente libera al padre. Este se muestra realmente compasivo con la joven y ambos pretenden regresar a Zalamea a escondidas para que sus honras no se vean afectadas.

No obstante, al regresar a la localidad todo el mundo les ve, por lo que, al hacerse pública la ofensa, Pedro Crespo promete una venganza también pública y manda a los villanos salir en busca de los soldados y de sus hijas. Son a estas últimas a quienes encuentra primero y, si bien se muestra desdeñoso con ellas, les promete que tratará que los capitanes las tomen como esposas para solucionar el agravio.

Los capitanes (todos ellos ya reunidos) son sorprendidos poco después por los villanos en unas ruinas, de manera que vemos que esta vez no acuden a Zalamea para sanar las heridas de don Álvaro. Aun así, los hechos posteriores son iguales, puesto que tras la negativa de matrimonio del principal capitán, Pedro Crespo manda prenderlo para que sea encerrado en prisión, haciendo caso omiso de las advertencias del militar que le decía que no tenía autoridad para hacerle preso.

Ahora sí que llegamos al momento inicial que nos adelantaba el filme, pues, tras un breve encuentro entre don Lope y Pedro Crespo, se nos cuenta cómo el capitán es ejecutado (esta vez viendo directamente la escena en la que aparece el garrote vil, sin necesidad de que el hecho sea narrado al rey, como propone Calderón) y cómo los otros dos capitanes aceptan casarse con sus hijas al tiempo que su hijo Juan es apresado.

Así, llega finalmente Felipe II, que acaba reconociendo la autoridad de Pedro Crespo, ya que este dice que al poseer la "vara del rey", su palabra es la de este. De este modo, este recurso sirve para dar por buenos los hechos del nuevo mandatario de Zalamea y lo ordena alcalde perpetúo al tiempo que le da total libertad para hacer lo que quiera con los otros dos capitanes, ya que se descubre que pensaban casarse con Inés y Leonor meramente para asesinarlas después. Por esto último, todos los capitanes, el real y los nuevos introducidos en el filme, acaban ejecutados.

Por lo que respecta a Juan, Pedro dialoga con él acerca de lo que debe hacer, puesto que si le perdona todo el mundo pensará que ha sido puesto en libertad por ser su hijo. Además, es necesario señalar que los crímenes del hermano de Isabel esta vez son más graves que en el drama, puesto que no solo ha herido a un capitán, sino que ha matado a un soldado. Finalmente, aparece don Lope y reclama autoridad para juzgar al joven, puesto que ahora es un soldado y, pese a que las maneras son diferentes, acaba perdonándolo de manera encubierta al decirle que le tratará duramente para que se convierta en un gran soldado.

Por último, por lo que respecta a las hijas, el final de estas es bien diferente. En la obra teatral, Isabel es mandada a un convento por haber sido forzada, pero, en esta ocasión, las que son ordenadas monjas serán Inés y Leonor. Pedro es consciente de la injusticia que ha sufrido Isabel, quien al contrario que sus hermanas sí ha defendido la honra de la familia en todo momento, y por ello, el director decide premiar a la joven permitiendo que esta se quede con su padre[6], mostrando así a un progenitor todavía más comprensivo de lo que ya era dibujado por Calderón.

De este modo, una vez expuestas todas las diferencias, queda claro que Mario Camus propone una versión que realmente difiere de la original. Así, en esencia, podemos comprobar

6 Pese a que se interpreta que la muchacha ya nunca podría contraer matrimonio, lo cual suponía un grave problema en la época.

que no se omite nada importante y que todos los hechos relevantes de la obra de Calderón (rivalidad entre don Lope y Pedro Crespo, el rapto de Isabel, la llegada final del rey para arreglarlo todo, etc.) acaban teniendo lugar. Sin embargo, mediante la intromisión de las dos nuevas hermanas, Inés y Leonor, se acaba creando una trama nueva que complementa y modifica a la original.

En esencia, he podido comprobar que la principal finalidad de estas dos hermanas es contraponerse a la figura de Isabel. En la obra original vemos cómo la protagonista femenina es castigada injustamente (tanto por los soldados al raptarla y violarla, como por su padre al obligarla a llevar una vida dedicada a Dios), sin embargo, en esta ocasión vemos que existen unas hermanas que no se comportan acorde a las normas sociales de la época y que, al contrario que Isabel, no se preocupan por defender la honra familiar. El castigo que estas obtienen no es que sea ni mucho menos aceptable, pero estamos hablando de una obra que se escribe en un momento con otros valores y, desde luego, si alguien debía ser castigado por sus actos, esas son Inés y Leonor y no Isabel.

Isabel y Crespo en el momento en el que vuelve a su hogar tras el agravio sufrido por los soldados

Otros hecho reseñable me parece la supresión de don Mendo, el hidalgo arruinado, y de Nuño, su criado. Es cierto que a través de este personaje, don Lope denuncia una serie de comportamientos de la sociedad española de su época, esa parte de la nobleza que pretendía vivir meramente a través de su nombre. Sin embargo, su presencia en la película no se hace de extrañar, quizás en parte debido al poco peso que tienen también los personajes marginales de Rebolledo y la Chispa.

Por otra parte, me gustaría comentar antes de proseguir que, si bien la obra es muy diferente a la original por las novedades introducidas, sí es posible distinguir en el filme múltiples escenas y fragmentos de texto que se mantienen fieles a la versión teatral, los cuales son pronunciados, lógicamente, de manera exclusiva por aquellos personajes que fueron ideados por Calderón. Aun así, cabe destacar que el lenguaje dista un tanto del

empleado por el célebre dramaturgo, puesto que en múltiples escenas es adaptado para, probablemente, conseguir una mayor atención y comprensión de la trama por parte del público.

Otro elemento que me parece interesante (aunque un tanto anecdótico) es la inclusión de una especie de juglar que, acompañado por una niña, entona unas melodías que casi podríamos decir que se vuelve banda sonora del filme. Dichas melodías cada vez tienen una letra distinta y, a través de ellas, adelanta o recapitula hechos del drama. Pese a esto, debo decir que es un elemento que personalmente no me ha gustado, por lo que me parece que empaña levemente una grabación que por lo general es bastante buena.

Sin embargo, aunque he nombrado múltiples modificaciones, aquella que realmente me ha llamado la atención y que a primera vista puede pasar un tanto desapercibida es la actitud de Zalamea ante la deshonra que sufre Pedro Crespo. En la obra original el pueblo pasa un tanto desapercibido. Sin embargo, aquí, pese a que prácticamente ningún villano habla ni interviene directamente como personaje, los habitantes reaccionan y actúan según las órdenes del nuevo alcalde, de manera que buscan a las hermanas, atrapan a los capitanes en una emboscada y defienden Zalamea ante la amenaza de Lope para liberar a los presos. Casi podría decirse que el pueblo actúa como si se tratara de una especie de Fuenteovejuna en la que los habitantes defienden el honor.

Por lo que respecta a la labor de los actores, estos realizan un trabajo excelente en líneas generales, pero es obligatorio destacar las figuras de Fernando Fernán Gómez (don Lope de Figueroa) y de Francisco Rabal (Pedro Crespo). Así es, ambos actores realizan una interpretación magnífica, principalmente motivada por la relación (contraria en cuanto a la interpretación del honor que cada uno realiza) que entre ambos media y que fue propuesta ya por el propio Calderón. Sin embargo, creo que Rabal con su interpretación de Crespo está aun así un peldaño por encima de su homónimo militar y de todos los demás personajes del filme, pues realiza un papel soberbio en su interpretación del famoso protagonista, alcalde autoritario y padre comprensivo al mismo tiempo.

Por lo que respecta a los espacios en los que se ha rodado la producción, me parecen completamente acertados: espacios rurales y una pequeña localidad que es perfectamente identificable con la propuesta de la obra original. Cierto es que en ocasiones, estos lugares varían un tanto (por ejemplo, al emplear una cueva como espacio en el que se produce la violación de Isabel o al seleccionar unas viejas ruinas como escondite de don Álvaro al ser malherido por Juan), pero este es un aspecto que me ha agradado bastante, pues complementa a las modificaciones de la trama y aporta novedad a la película.

En cuanto al vestuario y maquillaje de los personajes, estos visten de manera correcta y aparentan pertenecer a la clase social que pertenecen. Los villanos visten ropas de campo mientras que los militares llevan ropajes que denotan su condición de soldados. Además, los personajes de mayor rango de la obra, don Lope de Figueroa y el rey Felipe II, aparecen ataviados con sendas lechuguillas en el cuello, lo cual denota su posición superior a todos los demás personajes de la obra.

En definitiva, puedo concluir que Mario Camus realiza una excelente labor al frente del rodaje de dicha versión del año 1973. Cierto es que estamos ante una obra diferente a la pieza teatral original, pero, sin duda resulta agradable y amena de ver hasta el punto que casi son de agradecer las novedades que he distinguido durante su visionado (en especial, debo comentar que me ha agradado el tratamiento favorable que recibe Isabel

como consecuencia de la invención de unas hermanas con un comportamiento contrario al suyo). Sin embargo, debo decir que, en ningún caso, esta versión cinematográfica suple a la obra original de Calderón, la cual posee una identidad propia que la ha hecho perdurar en el tiempo como clásico, pero, tal y como digo, estamos ante una excelente obra de entretenimiento, por lo que considero que el filme es realmente bueno.

ANTIGONE/ANTÍGONA (1961), DIRIGIDA POR GIORGOS TZAVELLAS

Ricardo MATAS PITAS

La primera versión cinematográfica de la sofoclea *Antígona* (representada por primera vez en el año 441 a. de C.) fue realizada por el heleno Giorgos Tzavellas (1916-1976) –también conocido con las variantes de *Yiorgos* y *Yorgos*, para su nombre propio, y de *Javellas*, en lo tocante a su apellido–, quien, de esa manera, iniciaría, en la gran pantalla, lo que, a partir de la década de 1960, sería una línea creadora imparable que habría de afianzarse no solo en lo que se ha denominado *Etapa Áurea del Cine Griego* (las décadas de 1950 y 1960), sino, también, en diversas y numerosas producciones internacionales que abordarían, con una finalidad divulgativamente artística, las obras de la tríada fundamental de los poetas trágicos helenos: Esquilo (524/524 – c. 456/455 a. de C.), Sófocles (497/496 – 406/405 a. de C.) y Eurípides (480 – c. 406 a. de C.). Finalidad apoyada en el solidísimo prestigio literario y dramático de sus puntos de partida.

No obstante, hay que mencionar que, en 1958, el italiano Vittorio Cottafavi (1914-1998) preparó una *Antígona*, según Sófocles, para la televisión de su país, ya considerada como un medio expresivo completamente válido a la hora de ofrecer productos culturales de calidad –opinión compartida, entonces, por su compatriota Roberto Rossellini (1906-1977)–.

Cuando Yorgos Tzavellas se lo plantea a su vez, ya había demostrado una resuelta capacidad para llevarlo a cabo: hombre del cine que, desde 1944, había dirigido diez títulos y escrito sus respectivos guiones, más dos para cintas ajenas; mientras que, así mismo, elaboraba sus propias obras teatrales. Es decir, su aproximación fílmica a la *Antígona*, de Sófocles, se nutre tanto de una consolidada experiencia cinematográfica como de un aquilatado conocimiento de los resortes dramáticos, hechos ambos que le permiten verter la pieza sofoclea al lenguaje audiovisual del séptimo arte, sin traicionar la esencia de aquella, ni como obra literaria leída ni como espectáculo representado, lo cual es patente en su ritmo grave, pero fluido, gracias a un sabio y elegante uso de la cámara, a menudo, en un movimiento sutil que evita el riesgo de caer en lo que, para muchos estudiosos y críticos del cine, se considera un anatema creativo: *el teatro filmado*. Sin embargo, nosotros pensamos que tal *pecado* no existe, bien al contrario, que se trata de una más de esas falacias argüidas por los aquejados de un excesivo prurito discriminador, durante décadas y décadas, para vituperar *lo teatral* a costa de enaltecer *lo cinematográfico*, aunque, paradójicamente, constriñendo su enorme potencial captador de *la Realidad*, ya que el cine, mal que les pese, sí puede absorber de múltiples maneras lo filmado. También, en el caso de trasladar a la pantalla una pieza dramática (otro tanto ocurriría con el medio televisivo). De aquí que no

entendamos esa necesidad simplificadora que les endosa a las películas una forzada y forzosa adscripción a una categoría *naturalista* o *imaginativa* o lo que fuere (véase semejante afán taxonomista, por ejemplo, en el estudio monográfico *Greek Tragedy into Film*, de Kenneth MacKinnon, que, por otra parte, no deja de ser muy valioso en abundantes aspectos.

Así pues, Giorgos Tzavellas, con el respeto a la idiosincrasia del texto sofocleo y garantizando su acomodación a la imagen fílmica, nos facilita una versión que concentra la estilización inherente al Teatro de la Antigüedad Grecolatina, mas sin el temor de la servidumbre impersonal hacia los clásicos.

Esta *Antígona* recrea la historia del, sin lugar a dudas, personaje femenino más importante del drama heleno (corroborado mediante el grandísimo e irrefrenable número de adaptaciones cinematográficas y televisivas a él dedicado, muy por encima del que gira en torno a Medea, Electra, Hécuba, Fedra, Casandra, Ifigenia, Clitemnestra, Helena…). La fidelidad al verso y a la concepción temática de Sófocles trata las disyuntivas a las cuales ha de enfrentarse Antígona, cuya etimología onomástica significa '*la que está en contra de la familia*', en un claro ejemplo de la caracterización folklórica que los nombres implican en los personajes que los portan –recuérdese cómo habría de ser una técnica muy empleada, siempre, en la cuentística tradicional e imitada por infinidad de escritores, por ejemplo, nuestro Benito Pérez Galdós (1843-1920)–. Personaje sobre el que pivota la acción medular de la obra, a causa de las diversas relaciones que establece con los distintos personajes (su hermana Ismene, su tío Creonte –ahora, rey de Tebas–, su novio Hemón –primo suyo e hijo de Creonte–, su tía Eurídice, toda la población tebana –un personaje colectivo representado por el coro de los ancianos–, incluso, consigo misma (lo que la conduce, en parte, a cometer el suicidio).

La elección de Antígona ante el dilema que se le plantea (respetar *la razón natural* frente a *la razón política* y todo lo que esta lleve aparejado) se alza como uno de los combates éticos más importantes de la Literatura Universal: si Aristóteles (384 a. de C. – 322 a. de C.), en su *Poética* (335 a 323 a. de C.), analizaba el sofocleo *Edipo Rey* (escrita hacia el 430 a. de C. y representada por primera vez alrededor del año 429 a. de C.) como el arquetipo perfecto de la tragedia helena, se podría aseverar que en la *Antígona*, de Sófocles, se iría mucho más allá de esa mostración inexorable del *fatum* de su padre, Edipo, para simbolizar lo que supone una toma consciente de postura en circunstancias terriblemente adversas. De ahí la riqueza de la actitud antigoniana en directa oposición al *poder*: *el fin, cualquiera que fuere, no justifica los medios*, dejando, en última instancia, a los poderosos en un callejón sin salida, abocados a su soledad amoral o inmoral y, por ello, a la autodestrucción.

En la película de Yorgos Tzavellas, se ve perfectamente este proceso en la Tebas eubea que le tocó vivir a una Antígona que se atrevió a salir del gineceo y cerrar con ella, en una suerte de *in destino veritas*, el truculento ciclo tebano, nacido de la maldición que aquejara a toda la familia por *el crimen de Layo* (constituido por tres grandes poemas: la *Edipodia*, la *Tebaida* y los *Epígonos*, pertenecientes a la Época Arcaica de Grecia –se datan entre los siglos VIII y VII a. de C.–).

Pudo Tzavellas conseguir un logro óptimo porque se arropó con un excelente reparto que debe ser mencionado: Irene Papas (1926) / *Antígona*, Marcos Katrakis (1908-1984) / *Creonte*, Maro Kodou (1934) / *Ismene*, Nikos Kazis (1927-2006) / *Hemón*, Ilia Livykou (1919-2002) / *Eurídice*, Tzavalas Karousos (1904-1969) / *Tiresias*, Giannis Arghyris (1918-1993) / *Centinela*, Byron Pallis (1923-1995) / *Mensajero*, Thodoros Moridis (1905-2003) / *Corifeo del Coro de Ancianos de Tebas*.

Antigora. Giorgios Tzavellas

Y, por supuesto, esta producción de Demetrios Paris (1921-1982) contó con un plantel magnífico para la fotografía (Dinos Katsouridis [1927-2011]), la dirección de la segunda unidad (Vasilis Antonakos), los decorados, la dirección artística y el vestuario (Giorgos Anemogiannis), el diseño de producción (Hans Hurch), el montaje (Giorgos Tsaoulis) y la música (Argyris Kounadis [1924-2011]).

Orgullosos del resultado de su trabajo, *Antígona* fue llevada al undécimo Festival Internacional de Cine de Berlín para participar en el apartado de competición, en un momento en que Grecia, tras la Guerra Civil de 1944-1949 (la primera gran confrontación de la Guerra Fría 1947-1991), alcanzaba el desarrollo postbélico y la integración en el Bloque Occidental (1949-1967), antes de la Dictadura Militar que la sojuzgaría entre 1967 y 1974, reavivando los ecos políticosociales que se oyeron en tiempos de la legendaria Antígona.

MUCHO RUIDO SHAKESPERIANO: BRANAGH CONVIERTE LA OBRA DEL BARDO EN CINE

John D. Sanderson

A finales del siglo XVI, el teatro isabelino abría las puertas a la experimentación escenográfica, tanto estética como narrativa, con Shakespeare como pionero junto a Christopher Marlowe. La riqueza de la composición lingüística generaba una imaginería verbal que permitía 'ver' lo que decían los actores delante de una escenografía simple y fija, a lo que se añadía un complejo desarrollo evolutivo de los personajes principales. Cuatro siglos después, el teatro isabelino se puede 'ver' también como una producción originalmente audiovisual, alejándose del concepto de 'teatro filmado' que hasta entonces ahuyentaba al espectador cinematográfico convencional de las salas en cuanto sospechaba que la película era una recreación dramatúrgica clásica. En este cambio de percepción tuvo mucho que ver la adaptación cinematográfica que realizó Kenneth Branagh de *Mucho ruido y pocas nueces* (1993), la cual supuso un hito en la traslación del teatro del bardo universal a la pantalla. De hecho, contribuyó decisivamente a que Shakespeare se convirtiera en el 'guionista' más adaptado durante el resto de la década: 14 películas y 37 largometrajes televisivos basados en sus obras se estrenaron en los siete años siguientes, después de que, como destaca Díaz Fernández (2005:30): "apenas se rodaron películas shakespeareanas entre 1973 y 1989."

1989 es el año en el que había dirigido su ópera prima cinematográfica Kenneth Branagh, un actor que se había incorporado a la Royal Shakespeare Company en 1983, y que, en 1984, ya interpretaba el papel de Enrique V a la temprana edad de 23 años. En 1986 dirige su primera producción teatral, *Romeo y Julieta*, y al año siguiente funda su propia compañía, Renaissance Theatre Company, para la que dirige *Noche de reyes* en 1987 (Jackson y Smallwood, 1988). Pero, como el propio Branagh afirma (1993: vii): "Me di cuenta de que, después de ver una obra de teatro, las imágenes cinematográficas que me sugería me rondaban la cabeza. La 'película' se empezaba a desarrollar en mi imaginación" Y de ahí surgió su proyecto cinematográfico shakesperiano inicial, la adaptación de aquella primera función que había protagonizado para la Royal Shakespeare Company.

En parecidos términos que el gran referente shakesperiano universal, el actor y director Laurence Olivier, Branagh también trajo un importante bagaje teatral a su ópera prima cinematográfica, que, como en el caso de Olivier, sería *Enrique V* (1989). Sin embargo, la versión de Branagh constituye la antítesis de la adaptación homónima de 1944 realizada por Olivier, quien, según recalca Díaz Fernández (2005:27): "llegó a expresar públicamente

Mucho ruido y pocas nueces. Kenneth Branagh

que Shakespeare y el cine eran incompatibles, un juicio que afortunadamente cambió con el paso de los años". Pero esa afirmación subyacería en la composición cinematográfica de su adaptación de *Enrique V*. Frente a la estática recreación teatral de su predecesor, Branagh aportará dinamismo mediante el uso de planos secuencia móviles, una ágil edición y una dirección cinematográfica de actores que le valió un entusiasta reconocimiento profesional. Fue incluso nominado a dos Oscar como mejor actor y director (su diseñadora de vestuario, Phyllis Dalton, sí lo obtuvo por esta película), pero para el espectador medio quizás Shakespeare en el cine aún sonaba demasiado a "cultura", por lo que su repercusión en taquilla no fue relevante.

También cabe destacar el diferente sesgo ideológico de las adaptaciones. Olivier fue declarado exento del servicio militar (Sanderson 2009) para que realizara su película, financiada por el Ministerio de Propaganda británico y estrenada en plena II Guerra Mundial, en la que se establecía un obvio paralelismo con la confrontación entre las fuerzas aliadas y el Tercer Reich. Branagh, por su parte, opta por un anti-belicismo en el que se cuestionan las decisiones tomadas por el rey, y es inevitable una contextualización política equivalente, ya que se rueda cuando el thatcherismo, vitoreado por la tristemente célebre Guerra de las Malvinas a la que se opone Branagh, da sus últimos coletazos. Pero estas circunstancias son inherentes incluso al texto original de Shakespeare, escrito, como la mayoría de sus obras históricas, bajo el mecenazgo de la reina Isabel, a quien rendía obligada pleitesía.

Cuando Branagh airea que se plantea rodar su segunda adaptación de una obra shakesperiana, *Mucho ruido y pocas nueces*, el prestigio adquirido por *Enrique V* es tal que varias estrellas norteamericanas se le ofrecen incondicionalmente, rebajando su *caché* para poder encajar en el reducido presupuesto de la película: 11 millones de dólares. De esa manera entran a formar parte del reparto Keanu Reeves (recién llegado del rodaje de *Drácula*, de Francis Ford Coppola) en el papel de Don John, Denzel Washington Jr. (que

acaba de protagonizar *Malcolm X* para Spike Lee) en el papel de Don Pedro, e incluso Michael Keaton, [el celebrado *Bitelchús* (1987) y *Batman* (1989 y 1991) de las películas de Tim Burton] que interpretará a Dogberry. Eso sí, los dos personajes principales, Benedicto y Beatriz, los encarnan Branagh y su entonces pareja sentimental, la actriz Emma Thompson.

Como director, Branagh realiza una declaración visual de principios desde la primera escena de la película. Comienza con un fragmento del texto de Shakespeare impreso en blanco sobre fondo negro recitado por Beatriz, seguido por un lienzo de un paisaje campestre que, mediante un paneo a la izquierda, da paso al mismo paisaje cinematográfico 'real', antes de que un travelling nos permita ver a otros habitantes de Messina que la escuchan. Con esta secuenciación, Branagh homenajea al teatro con el texto impreso y la escenografía pintada antes de dar paso al cine. Según Sheppard (2005:92): "Branagh rompe la convención cinematográfica al retrasar el inicio de la acción con el recitado de la canción". La ruptura alude al hecho de comenzar la película con esa canción impresa que, además de no ser cantada por Beatriz, en el texto original no aparece hasta la escena tercera del acto segundo: "No suspiréis, doncellas, no suspiréis/los hombres siempre fueron farsantes…" (Sanderson 1998:75). Branagh se aboga, por tanto, el derecho de extraer un fragmento de texto que considera representativo de la obra, recolocarlo, e incluso repetirlo. No solo reaparecerá cantado en la escena que le corresponde, sino que, además, la película concluirá con la misma canción en un impresionante plano secuencia que, a su vez, por el contenido de la letra, deja el final más abierto que el texto original, cuestionando la duración del enlace recién celebrado, dado que "los hombres siempre fueron farsantes".

Kristeva (1969) acuñó el término 'intertextualidad' para referirse a la relación que un texto mantiene con otros textos escritos con anterioridad, y la influencia que estos ejercen sobre la recepción de aquél. *Mucho ruido y pocas nueces* aportará una intertextualidad cinematográfica que acomoda ante la pantalla a un espectador cuyas expectativas se ven colmadas por referencias audiovisuales. Branagh (1993: viii) afirma que su punto de partida fue una visualización en la que el título de la obra aparecería sobre un fondo que sugeriría: "calor y polvo, uvas y caballos, y un guiño a *Los siete magníficos*". La referencia visual al *western* de John Sturges (1962) resulta obvia cuando aparece el título, ya que los jinetes que surgen del horizonte de Messina después de su victoria en una batalla evocan aquella película hasta en el número, familiarizando al espectador cinematográfico con un entorno visual que le podría resultar inicialmente ajeno. Pero no es la única referencia. Otra situación intertextual relevante se produce mediante un encadenamiento que muestra, paralelamente, la euforia individual de Beatriz y Benedicto una vez han sido convencidos falsamente de que están enamorados el uno del otro. Los brincos de Benedicto dentro de una fuente chapoteando el agua con los pies remiten a la célebre escena de Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen, 1952), una comedia musical icónica fácilmente reconocible. Con este tipo de recursos, Branagh se mete al público en el bolsillo.

Pero, pese a su arrollador éxito, no todo fueron parabienes desde una perspectiva académica y teatral, desde donde se le acusa de hacer demasiadas concesiones al star-system. Un ejemplo podría ser lo que Deleyto (1997:99) denomina: 'La indeterminación de la naturaleza de la maldad de Don John'. Un rufián que demostraba una relativa inseguridad y delegaba en exceso en sus dos subordinados, en la película se convertía en un malvado mucho más amenazador; el hecho de que el personaje fuera encarnado por Keanu Reeves resultaría determinante. Y como la película se acabó convirtiendo en el referente interpretativo de la obra, su influencia con respecto a este y otros aspectos en sucesivas puestas en escena

teatrales ha sido notable, algo no muy bien recibido críticamente. Incluso en España, donde Oliva (2013:52) con respecto a una puesta en escena nacional (Juan Carlos Corazza 1997), afirma: "el referente de la película de Kenneth Branagh resultó inevitable. Estrenada cuatro años antes, en 1993, era demasiada tentación para no imitar algunas de sus particularidades. […] El resultado fue un querer situarse por encima del autor, operación generalmente condenada al fracaso".

Pero el éxito de la película de Branagh abrió las puertas de par en par a sucesivas adaptaciones cinematográficas de muchas otras obras de Shakespeare, popularizado gracias a la distribución masiva de una producción audiovisual que sería todo lo convencional que se quisiera, dependiendo de quien la juzgara, pero que, al menos, se veía masivamente y se admiraba. Para la siguiente adaptación dirigida por Branagh, *Hamlet* (1996), en el reparto se pueden encontrar muchas históricas estrellas internacionales, desde Gerard Depardieu a Jack Lemmon, pasando por Charlton Heston. Se produce además un *boom* de inversión financiera norteamericana en prácticamente cualquier proyecto cinematográfico de adaptación shakesperiana, lo cual consigue que directores reconocidos como Oliver Parker (*Otelo*, 1995), o novatos como Baz Luhrman *(Romeo y Julieta de William Shakespeare*, 1996) hicieran avanzar su carrera gracias al éxito de sus adaptaciones. Branagh había logrado finalmente arrebatar a Shakespeare de los brazos de la élite cultural para ofrecérselo al gran público, y la industria hollywoodense le estaba, y le sigue estando, muy agradecida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANAGH, K. (1993). *Much Ado About Nothing. Screenplay, Introduction and Notes About the Making of the Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

DELEYTO, C. (1997). "Men in Leather: Kenneth Branagh's "Much Ado about Nothing" and Romantic Comedy". Cinema Journal, 36, (3), pp. 91-105.

DÍAZ FERNÁNDEZ, J.R. (2005). "Shakespeare y el cine. Un largo siglo de historia" *Quimera*, pp. 26-31.

JACKSON, R. y SMALLWOOD, R. (1988). *Players of Shakespeare 2. Further Essays in Shakespearean Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

KRISTEVA, J. (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.

OLIVA, C. (2013). "Shakespeare, uno de los nuestros" *Catharum. Revista de Ciencias y Humanidades de Estudios Hispánicos de Canarias*. 13, pp. 49-58.

SANDERSON, John D. "Reescritura cinematográfico-política de las obras históricas de Shakespeare: Enrique V (1944) y Ricardo III (1995)". *L'Edat Mitjana en el Cinema i en la Novel-la Històrica*. Martos, J.L. y M. García Sempere (eds.), pp. 523-534.

SHAKESPEARE, W (1599). *Mucho ruido y pocas nueces*. Traducción y edición de John D. Sanderson. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.

SHEPPARD, P. (2005). "'Sigh no more ladies' – the Song in *Much Ado About Nothing*: Shakespeare and Branagh Deliver Aural Pleasure" *Literature/Film Quarterly* 33 (2), pp. 92-100.

EXPERIENCIA MACBETH SIGLO XXI. EL *MACBETH* DE JUSTIN KURZEL

FLORA SAVASTANO

¿Quién es ese hombre ensangrentado?
Macbeth, I, ii.

Más de cuatrocientos años después de la escritura de sus obras, el fascinante mundo de Shakespeare nos sigue llamando a representar, casi por contagio. "Si algún autor se ha convertido en un dios mortal, es sin duda Shakespeare." (Bloom 2001: 28). Por lo que respecta a las adaptaciones cinematográficas, ya habían impactado las versiones de *Macbeth* de tres gigantes del cine, Orson Welles en 1948, Akira Kurosawa en 1957, Roman Polanski en 1971. En el siglo XXI, más precisamente en 2015, el australiano Justin Kurzel ha ganado su lugar en esta lista.

Con sólo dos largometrajes previos a este, el joven director se lanzó de lleno a recrear la atrapante "obra escocesa". Manteniendo el tiempo y el espacio del drama, la propuesta de Justin Kurzel contiene formidables escenas de batalla, imágenes que traen la lucha y el sufrimiento del verso a los ojos y oídos del espectador, como afirma Ward (2016), con la participación de grandes intérpretes que se mantienen fieles a la acción y la emoción, haciendo que esta propuesta cinematográfica de la tragedia más corta de Shakespeare sea una experiencia que por todos lados nos provoca y penetra nuestros sentidos.

Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente
acabar pronto; si pudiera el crimen
frenar sus consecuencias y al desaparecer asegurar el éxito,
de modo que este golpe
a un tiempo fuese todo y fin de todo... aquí
sólo aquí, sobre esta orilla y páramo del tiempo
se arriesgaría la vida por venir. En estos casos es aquí,
sin embargo, donde se nos juzga, porque damos
instrucciones sangrientas que, aprendidas,
son un tormento para quien las da.
Macbeth, I, ii

Macbeth, "el más obsesivo de todos mundos creados por Shakespeare" (Kott 2007:135), es la historia de un militar de siglo XI que mata para ser rey. Luego, atormentado, mata por

Macbeth. Justin Kurzel

paranoia. *Macbeth* trata un tema principal: el asesinato. La historia ha sido simplificada al máximo, reducida a una única imagen y una única división entre dos bandos: los que matan y los que mueren asesinados. Entre el paisaje aparecen las *Weird Sisters* (hermanas fatídicas), quienes comienzan esta obra proclamando: *¡Salve Macbeth, salve a ti que serás Rey!* Éste, intrigado y movilizado, no se entrega al azar, ni al destino: "Puede convertirse en rey; así que tiene que convertirse en rey" (Kott 2007:131). En efecto, Lady Macbeth lo convence de ser él quien tome la daga, y que, como prueba de su virilidad, cometa el primer asesinato. Con este regicidio realizado por el protagonista, comienzan los delirios que convergen en matanzas despiadadas y crudas contra quienes él siente como una amenaza.

Como bien expresó Pavis (1987), la puesta en escena es siempre un discurso al lado del texto, no es una búsqueda redundante de significados ya existentes en él. Por lo tanto, en este diálogo con lo escrito, Justin Kurzel ha decidido dar ciertos giros ingeniosos en cuanto a los efectos visuales y estéticos. Además, trabajó intentando responder muchas de las preguntas que han atormentado a los lectores y al público de Shakespeare desde hace siglos (Behera y Dutta 2016). Por ejemplo, la habitual pregunta, ¿Lady Macbeth tuvo hijos?, es un tema que Justin Kurzel decide reforzar. Comienza la película con una escena trascendental: el velatorio del bebé recién fallecido de los Macbeth. Así es como se parte, desde la carencia. No hay ni habrá paternidad, habrá faltas. "Desde las primeras escenas Macbeth se define a sí mismo de forma negativa, no como quien es, sino más bien como quien no es" (Bloom 2001:141). La muerte del niño, que no forma parte del texto original pero se sugiere, fue un puntapié para encausar los comportamientos de estos personajes, desde un punto de vista totalmente acertado y poco reconocido, haciendo que la obra sea más relevante para su audiencia contemporánea.

Knights afirma, "una obra de Shakespeare es un poema dramático" (Knights, 1946: 6). Oír estos textos en su versión original, excelentemente transmitidos por los actores irlandeses,

franceses, británicos y niños escoceses que protagonizan este film, es un deleite. Tenemos a un Michael Fassbender que captó la tristeza del personaje y el estado de duelo en el que dicho personaje está permanentemente envuelto, entregándonos miradas cabalmente genuinas de un hombre que, de ser un excelente líder guerrero sin temores, pasó a ser un traidor asesino, un hombre perturbado por su mente, que poco a poco va perdiendo el sueño (Ward, 2016). "Macbeth ha matado el sueño y ya no puede dormir. Nadie puede dormir en Escocia, ya no quedan sueños. Sólo pesadillas". (Kott 2007:135) Fassbender recibe una contrarréplica igualmente capaz y convincente, la de la aclamada actriz Marion Cotillard, que se convierte en Lady Macbeth y nos deja a todos conmocionados.

Con imponentes panorámicas naturales del territorio escocés que impregnan nuestra vista y nos deslumbran, Macbeth, como guerrero, es producto de un paisaje increíblemente brutal. Esta producción particular de Macbeth muestra cómo ese paisaje y otros factores externos influyen en la ambición de Macbeth. La forma en que el medio ambiente nos maldice o nos mira, o nos recuerda que somos pequeños, es algo a lo que nos sentimos muy cercanos. Los personajes se desmantelan en esta nueva producción. Hay algo inherentemente observable en los personajes que luchan por dar sentido a sus acciones y justificarlas (Behera y Dutta 2016).

Se suceden las escenas de guerra con efectos cámara lenta/rápida y mucha neblina. A lo lejos aparecen las hermanas fatídicas (ahora son cuatro). Entre juegos de colores, una nebulosa naranja abraza a Macbeth cada tanto, luego el gris y negro vuelven a predominar en las escenas. Entre la arquitectura medieval hay una suma de signos connotados que hablan. La puesta en escena dialoga con el texto y nos impresiona. Las imágenes tienen sonidos, sonidos que traen sensaciones. Las gaitas y violines entrelazados se oyen de fondo, suave pero siniestro. El diálogo que establece Justin Kurzel con el texto original es una propuesta que mezcla el clasicismo con lo innovador haciendo que esta película sea una gran "experiencia Macbeth siglo veintiuno".

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BEHERA , G. & DUTTA, C. (2016). *Of Children, Witches and the Problematic of Succession: Justin Kurzel's Macbeth* en *Literature and World Cinema (2015)* 24-36. New Delhii, India: Authors press.

BLOOM, H. (2001). *Shakespeare: La Invencion De Lo Humano*. Bogotá, Colombia: Norma.

KNIGHTS, L. C. (1946). *Explorations: Essays in criticism mainly on the literature of the seventeenth century*. Londres, Inglaterra: London, Chatto & Windus.

KOTT, J. (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona, España: Editorial Alba.

PAVIS, P. (1994). *Del texto a la escena, un parto difícil*. -en *El teatro y su recepción*. La Habana, Cuba: Casa de las américas.

SHAKESPEARE, W. (1606). *Macbeth.* Barcelona, España: Orbis S.A. 1982

WARD, S. (2016). Sound and Fury Ambition, Absence and Anger in Justin Kurzel's *Macbeth"*. *Screen Education*, *82*, 24-31.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante