

TEATRALIDAD, METATEATRALIDAD Y DRAMATURGIA EN EL CINE DE CARLOS SAURA

Mercè Saumell

Dice Saura: “El teatro dentro del cine, el juego de la representación, el artificio en la construcción de otra realidad es algo que me ha fascinado desde niño” (Sánchez Vidal 1994:16). O “Para mí todo el proceso de hacer una película es un proceso fantástico” (Saura: 07). Estas palabras del director aragonés hacen evidente su fascinación por la dramaturgia y la poética del teatro. Su declarado interés por el arte dramático se manifestará en el seno de su creación cinematográfica a través de las relaciones, dependencias y sinergias entre las dos narrativas. De ahí que la presencia física de la maquinaria escénica, la evocación de la artesanía teatral, incluso la aparición del rojo telón, que de repente se abre o se cierra ante el objetivo de la cámara, sean motivos recurrentes de su cine, elementos que le devuelven la condición espectacular y la estética de la representación escénica. No en vano, Saura recuerda los barrocos montajes de Enrique Rambal que él vio en su niñez y en los que reinaba el artificio: “Hay en ello un intento de teatralizar con un estilo fantástico, muy de teatro de tramoya, con ruidos, vientos y tempestades” (Brasó 1974:4). Citaremos, sin ir más lejos, la escena de TANGO (1998) en la que Mario, el protagonista, manipula una máquina de viento en un enorme plató.

En EL AMOR BRUJO (1986), por ejemplo, la trama de la película se basa en las leyendas gitanas que dieron pie a la partitura de Manuel de Falla, trama que transcurre en un poblado gitano inspirado en las chabolas de Vicálvaro, reconstruido en cartón-piedra para su filmación en el estudio. Efectivamente, en su universo fílmico encontraremos bastantes ejemplos de teatro dentro del cine. Los protagonistas suelen ser actores profesionales o aficionados, forman parte de compañías teatrales. Desde las representaciones insertadas en las películas –como el autosacramental de Calderón en ELISA, VIDA MÍA (1977), el fragmento del espectáculo *El caballero melancólico*, montado por un grupo de teatro LOS ZANCOS (1984), la escenificación de una víctima del terrorismo en LOS OJOS VENDADOS (1978) y las actuaciones de la pareja de cómicos “Carmela y Paulino, varietés a lo fino”, en ¡AY, CARMELA! (1990). No se trata de teatro filmado sino de una doble condición en la que los actores representan una

doble ficción: los personajes del relato fílmico son actores para nosotros porque actúan en la pantalla y, al mismo tiempo, se revelan como actores para ellos mismos, ya que participan en la representación dentro de la narración filmada.

Frecuentemente, Saura nos proporciona un prólogo que remite a la experiencia de un espectador de teatro cuando entra en el edificio. Por ejemplo, esto sucede en el prólogo documental de *BODAS DE SANGRE* (1981), en el que asistimos a la transformación de los actores-personajes en personajes lorquianos. Es una muestra más de la teatralidad que late en el cine de Saura. Siempre lejos del estatismo del teatro filmado, el director no duda en utilizar todos los recursos cinematográficos para captar y recrear el espectáculo. El ojo de la cámara (y la cámara y el acto de filmación suelen aparecer físicamente en alguna escena) se abre sobre el escenario para convertirlo en una creación del séptimo arte, pero sin alejarse de su esencia teatral. En el fondo, su uso del objetivo de la cámara produce la impresión de que son los actores quienes, en realidad, guían nuestra mirada y crean el espacio/tiempo de la puesta en escena, tal como sucede en el espectáculo teatral.

También es frecuente la fusión entre personaje-actor y personaje-figura dramática. Uno de estos paralelismos lo hallamos en *CARMEN* (1983), ya que la Carmen “real” tiene un marido que está en la cárcel como el personaje. Un marido que llega al teatro con el manager de la Carmen actriz, cuando la compañía está divirtiéndose con un juego sobre los estereotipos hispánicos. Después, se establece una lucha entre el marido y el coreógrafo Antonio, una lucha que se va transformando en baile mientras el marido se quita la peluca, y así Saura nos introduce en la ficción metateatral de *CARMEN*. Al final, el golpe mortal que Antonio propina a Carmen es tan extremo, tan dramático, que nos remite a ese discurso metateatral, a pesar del vestuario cotidiano de los actores y a la ausencia de público en la puesta en escena.

Podemos señalar que en la obra de Carlos Saura, la influencia del teatro se manifiesta progresivamente. Si estudiamos su filmografía, hay un cambio importante entre el cine que realiza durante el franquismo y aquél posterior a la muerte del dictador. Así, a partir de 1975, un nuevo género se incorpora en su trayectoria, un género metateatral sobre puestas en escena teatrales o coreográficas donde impera su mirada fílmica. Hablamos de cintas como *BODAS DE SANGRE* (1981), inspirada en la obra dramática

homónima de Federico García Lorca; CARMEN (1983), en el relato de Prosper Mérimée y la posterior ópera de Georges Bizet; EL AMOR BRUJO (1986), sobre leyendas gitanas y la partitura de Falla; ¿AY CARMELA! (1990), a partir del texto dramático de José Sanchis Sinisterra; SEVILLANAS (1991), una dramaturgia fílmica sobre este palo flamenco; FLAMENCO (1995), una dramaturgia sobre algunas piezas claves del género; TANGO (1998), una dramaturgia sobre el baile porteño; SALOMÉ (2002), a partir del texto dramático de Oscar Wilde y de la posterior ópera de Richard Strauss; IBERIA (2005), dramaturgia sobre las partituras de Isaac Albéniz; y FADOS (2006), una dramaturgia a partir de estas melancólicas composiciones portuguesas... Saura, cuya carrera se inició en la fotografía, siempre analiza la teatralidad de la memoria: el género musical, el lugar de la memoria en este género y la función de los cuerpos en la expresión de esa memoria.

En su libro, *The art of memory* (1966), Frances Yates, introdujo la idea de “el teatro de la memoria” (1966: pp.144-174). Yates define diferentes lugares de la memoria que permiten crear imágenes. En los films de Saura se subraya la creación constantemente, y los espacios vistos desde bambalinas se perciben como más reales que el espectáculo que se está montando. Por ejemplo, en TANGO (1998) se investigan los orígenes de esa danza, hablando de la emigración que formó Argentina a través de la historia y transformación del tango. En esa película, vemos varias acciones que se refieren al proceso de creación de Mario (Miguel Ángel Solá), director escénico, quien a través de su proceso laboral y vital, tiende un puente hacia el pasado de su ciudad Buenos Aires. Como en GOYA EN BURDEOS (1999), Saura utiliza las pinturas negras del genial pintor aragonés para recrear los horrores de la dictadura militar argentina. En la banda sonora, no sólo utiliza tangos sino también fragmentos de la ópera de Verdi *Nabucco* (recordemos la importancia de la inmigración italiana para el país andino).

Volviendo al tema de la corporalidad, Daniel Sibony analiza de forma brillante el papel del cuerpo coreográfico en su libro *Le corps et sa danse* (1995) al sugerir los conceptos de cuerpo-memoria y cuerpo-evento. La película TANGO muestra fílmicamente este efecto a través de códigos teatrales: el recuerdo existe dentro de la memoria de Mario y la bailarina lo transmite, ella recrea el evento (las escenas de tortura y ejecuciones) a través de su cuerpo.

Por otro lado, destacaremos la clara dimensión calderoniana de los films de Saura. La frase “en este gran teatro del mundo toda la vida representación es” de *El gran teatro del mundo* está muy presente en la obra del director aragonés. En su universo, la calderoniana analogía entre teatro y vida resulta cada vez más nítida. La antiquísima idea de la experiencia del mundo como puesta en escena ha ido determinando su cine a través de la evocación del arte dramático. La conciencia de estar asistiendo a los espectáculos en la pantalla ha servido siempre para subrayar el sentido teatral de los acontecimientos y para recordarnos nuestra condición de espectadores. Si explorando la filmografía de Saura empezamos a presentir que “vivir es representar y representar es vivir”, resulta que la teatralidad de su cine no se revela tan sólo mediante los préstamos de recursos entre ambos discursos narrativos: además de introducir elementos y referencias dramáticos y moldear el espacio desde lo escenográfico, lo teatral lo impregna todo. Así, el cine de Saura se inscribe en la definición que proponía Bazin al describirlo como un arte que se construye sobre la presencia recíproca del espectador y del actor para los fines del juego dramático (Bazin 1966:179). Ya en títulos como ANA Y LOS LOBOS (1972) y CRÍA CUERVOS (1975), se muestra el simulacro teatral que da lugar al juego, a la experiencia lúdica entre niños y también entre adultos. De este modo, Saura parece resucitar el olvidado significado del término re-presentar que sostenía la cosmovisión barroca de Calderón de la Barca: *Repraesentare quod re praesentem facere*, representar es hacer la cosa presente.

Otro aspecto a destacar en la filmografía de Saura ha sido su colaboración con el grupo de teatro catalán La Fura dels Baus, conocido internacionalmente. GOYA EN BURDEOS (1999) es un *biopic* en el que aparecen escenificaciones de sus pinturas negras, recreadas por el grupo teatral mediante una visceral puesta en escena basada en la materialidad de decenas de cuerpos humanos, reptantes y cubiertos de barro, que proporciona una suerte de “deconstrucción de la representación”, sin necesidad de efectos especiales. Saura ya había trabajado previamente con La Fura dels Baus en su película oficial de los Juegos Olímpicos de Barcelona’92 EL MARATÓN (1993) donde se creaba un lenguaje visual extremo entre la recreación de lo teatral (lodo, lluvia y viento generados en el interior de un teatro mediante complejas maquinarias escénicas) y lo pictórico (superficies exaltadas de color).

También queremos apuntar el aspecto autoreferencial de la obra de Saura. En

FLAMENCO (1995) e IBERIA (2005), por ejemplo, la autoreferencialidad se produce fuera de la narrativa de la trama e introduce elementos de tendencia documentalista, tipo *cinéma vérité*, de la periferia prefílmica, como entrevistas con el director, actores *on the set* durante los ensayos...

Analizando la naturaleza híbrida de las películas de Carlos Saura, se resquebraja el dogma más arraigado según el cual el teatro crea mundos y el cine los reproduce. Lo que percibimos no es un discurso preexistente sino un mundo “en construcción”: antes de entrar en el espacio determinado por la escenografía (con frecuencia de decorado artesanal), asistimos a su montaje y vemos cómo se preparan y colocan los elementos. Este registro meticuloso, realista y propio de la imagen fílmica se negará a través de los mismos decorados al introducir la convencionalidad teatral. Está claro que los paneles, la iluminación de fuerte cromatismo, los espejos, etc... no sirven para reproducir la realidad, sino para evocarla. Se desvanece la ilusión propia del cine y queda subvertida la dialéctica entre el realismo cinematográfico y el simbolismo teatral. La construcción fílmica de Saura es esencialmente metateatral. Citando a Baudrillard: “La ilusión es total e intensa y es más que estética: es una especie de éxtasis físico” (1997: 113).

Bibliografía:

Aubert, Jean-Paul/Seguin, Jean-Claude (eds.), 2005, *De Goya à Saura. Echos et résonances*, Lyon, Grimh-LCE-Grimia.

Baudrillard, Jean, 1997, *La ilusión y la desilusión*, Caracas, Monte Ávila Ediciones.

Bazin, André, 1966, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

Brasó, Enrique, 1974, *Carlos Saura*, Madrid, Ediciones Josefina Betancor.

Colmeiro, José, 2001, “Metateatralidad y psicodrama: los escenarios de la memoria en el cine de Carlos Saura”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26, I, 277-298.

Guarinos, Virginia, 1996, *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Libros.

Sánchez Vidal, Agustín, 1994, *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

Sibony, Daniel, 1995, *Le corps et sa danse*, Paris, Éditions du Seuil.

Yates, Frances, 1966, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard.

Saura, Carlos <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcioneastas/saura.htm>

METATEATRO

Lionel Abel

El balcón, de Jean Genet, pertenece a una gran tradición de la dramaturgia occidental, es una obra metateatral y el metateatro ocupa un lugar igualmente significativo en la dramaturgia occidental que la tragedia griega.

La tragedia no es la forma teatral característica del teatro isabelino ni del teatro español del Siglo de Oro. Tienen en común un concepto: autoconciencia. Antígona o Edipo no son autoconscientes; contrariamente, la modernidad de Hamlet es su autoconciencia y es, al mismo tiempo, la figura emblemática del metateatro occidental.

La metateatralidad es necesaria para dramatizar personajes que, teniendo plena autoconciencia, no pueden participar en su propia dramatización. Shakespeare decía: “Todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y las mujeres simples actores”. La misma idea la expresa Calderón en su barroca *El gran teatro del mundo*. Para ingleses y españoles nada como la metateatralidad puede expresar la ilusión en la realidad. Pero no es un camino de doble dirección, un aumento de conciencia significa una pérdida de realismo. En el metateatro siempre hay un elemento fantástico. Para esta clase de obra la fantasía es esencial, y en ella se encuentra el corazón de la realidad. Podemos decir que para la metateatralidad la fantasía es tan ordinaria como la tragedia para el melodrama. Así como en la tragedia la desgracia del héroe debe ser necesaria y no accidental, en la obra metateatral, la vida debe ser un sueño y el mundo un escenario.

El balcón es un burdel donde cada personaje, según palabras de Madam Irma, llega “cada uno con su escenario”. Uno de los clientes se autodramatiza como obispo, otro como juez, otro como general. Esa artificialidad también es compartida por Luigi Pirandello. En su obra *Esta noche improvisamos*, un viejo ensaya su escena de muerte, Pirandello es capaz de emocionarnos con la real inminencia de la muerte de una forma que jamás se mostraría en una muerte auténtica. Tendemos a pensar que la sangre en un escenario es una impostura, pero la magia de la teatralidad transforma esa sangre en real. Sin el antecedente de la tragedia, de lo que es inalcanzable, no hay alternativa filosófica a los dos conceptos según los cuales se ha definido la metateatralidad: el mundo es un escenario, la vida es un sueño.

Hay una relación entre Beckett i Genet porque las obras de ambos son obras de metateatralidad contemporánea. Sus personajes tienen una naturaleza triste. Sus extrañezas físicas, enfermedades son expuestas abiertamente. Resuellan y gimen como lo hacen la gente real. Sin embargo, las obras de Beckett distan de ser realistas. Todas sus obras son epílogos y por ello extremadamente concentradas. Sus personajes son el resultado de aquello que hicieron o de lo que han hecho con ellos. Todo lo que han dejado de hacer aparece en la obra. Y la acción en Beckett, tan alejada de la acción convencional, consiste en actuar.

En *La última cinta de Krapp*, el protagonista, el único personaje en escena, interpreta consigo mismo. Su voz es automasturbatoria. Visualmente, Krapp come una banana (y las indicaciones de dirección de Beckett son muy precisas) para dar esa impresión autoerótica. Escucha sus memorias transcritas en las cintas audio, juega con su memoria pero no parece tener un propósito claro. Qué le pasa? Quizá sólo que el tiempo ha pasado. Pero el paso del tiempo, por lento que parezca, dice adiós a cada preciso momento recordado de forma drástica. El tiempo nos acerca a la muerte, nos acerca a la emoción del placer pasado. El pasado crece y el futuro disminuye. Es en este momento en el que lo individual le parece interesante a Beckett. Pero estas obras no sólo pueden entenderse desde el lirismo. Son también obras metateatrales, esas vidas particulares aparecen teatralizadas, no por las actitudes de los personajes, sino por los trucos/engaños de la dramaturgia. No por los propósitos del autor, sino por el mero paso del tiempo, el hecho de mostrar drásticamente la vida ordinaria. Pero podemos esperar en la metateatralidad algunos elementos metafísicos, sobretodo en las piezas beckettianas ¿Quién es el enemigo de Krapp?

Las piezas más importantes del siglo XIX fueron influidas sin duda por el *Fausto* de Goethe. Ibsen escribió una obra metateatral, *Peer Gynt*, una pieza de excepcional profundidad filosófica expresada a través de la fantasía, mezclando comedia y sátira. Después, Ibsen se sintió atraído por el realismo de la novela europea y tendió hacia el drama, que dejaba abierta la puerta a la esperanza. Pero las grandes obras ibsenianas tienen mucho de irreal, igual que Chéjov quien, influido por Tolstoi, insistía en la realidad pero rompiendo la estructura perfecta, con sus climas y atmósferas, de la *pièce-bien-faîte* (tan querida por Ibsen, por otra parte).

Si Bernard Shaw, gran admirador de Ibsen, no fue un imitador suyo, fue porque Shaw estaba dotado por el don de la comedia y por su interés de expresar ideas. La estructura intelectual es mucho más importante en Shaw que en Ibsen. Cuando Shaw vio una representación de *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello, dijo “este dramaturgo es mejor que yo”. En efecto, la obra pirandelliana no es sólo una crítica sino una auténtica pieza metateatral de imaginación metafísica. El italiano se interesa por la dimensión moral, se interesa por el lado metafísico del conflicto. El explora dramáticamente nuestra inhabilidad para distinguir entre realidad y ficción. Lo ilusorio, para Pirandello, es aquello que define los límites de la humana subjetividad. Pero deja abierto que es lo irreal. Para su contemporáneo Genet, en cambio, la ilusión es algo objetivo, algo espléndido, no erróneo. En *El balcón*, los personajes son más reales cuando se visten para sus roles peculiares.

Georges Steiner, en su obra *El fin de la tragedia*, lo argumenta:

- La tragedia lleva más lejos el sentido de realidad del mundo. El metateatro lleva más lejos la idea de que el mundo es una proyección de la conciencia humana.
- - La tragedia glorifica al estructura del mundo, que supuestamente refleja nuestra propia forma. El metateatro expresa la poca disposición de la imaginación para contemplar el mundo como algo finalizado.
- La tragedia muestra la existencia humana más vívida mostrando su vulnerabilidad ante el destino. El metateatro muestra la existencia humana como una ensoñación mostrando que el destino puede ser superado.
- La tragedia quiere mediar entre el hombre y el mundo. El metateatro asume que no hay otro mundo que el creado por la imaginación humana.
- La tragedia no puede operar sin un orden último. El metateatro el orden es algo continuamente improvisado por el hombre.

George Lukacs decía que el principal espectador de la tragedia era Dios. Pero no se puede imaginar a Godot disfrutando de *Esperando a Godot*.

La tragedia trasciende pesimismo y optimismo. Lo metateatral nos hace olvidar ambas actitudes forzándonos a interrogarnos y cuestionarnos.

(Resumen de *Metatheatre, a new view of dramatic form*, de Lionel Abel, editado en Hill & Wang, New York, 1964.)