Iria Pin Moros
Crónica de un seminario: «Literatura y Cine: Mario Camus» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, 2017-2018, 743-751

CRÓNICA DE UN SEMINARIO: «LITERATURA Y CINE: MARIO CAMUS»

Entre el 1 y el 5 de agosto de 2016, el Paraninfo de la Magdalena, sede santanderina de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), acogió el seminario «Literatura y cine: Mario Camus», dirigido por el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Santiago de Compostela José Manuel González Herrán, y que contó con el profesor de Historia del Cine y del Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid José Luis Sánchez Noriega como secretario. El propósito de aquel seminario –patrocinado por la Real Sociedad Menéndez Pelayo, como parte de las actividades de la Cátedra Menéndez Pelayo, de la UIMP– era reivindicar en su ciudad natal la figura de Mario Camus como director de adaptaciones de nuestro patrimonio literario.

Organizado en torno a cuatro películas y una serie –de la cual se proyectó solamente un capítulo–, así como a cinco autores literarios, el seminario reunió a más de setenta alumnos matriculados, y a casi una decena de especialistas en literatura, cine o teoría de la literatura, como conferenciantes. Además, los asistentes contaron con el privilegio de escuchar al propio Mario Camus –director que cuenta con una trayectoria de más de cinco décadas– en cada una de las mesas redondas desarrolladas tras el visionado de las adaptaciones, e incluso de formular y ver resueltas sus preguntas.

Tras la inauguración –pronunciada por el director y el secretario–, la conferencia de apertura «Claves estéticas del cine de Mario Camus» corrió a cargo de este último, José Luis Sánchez Noriega, quien consiguió realizar una sintética pero muy enriquecedora revisión de los recursos cinematográficos del santanderino, cuya estética considera hermanada tanto con el cine clásico como con el nuevo cine. Este estudioso destacó la intertextualidad de la obra de Camus, su calidad profesional y su constante proximidad –vital y artística– a la literatura y sus creadores. Incidió también en el reflejo de la historia de la España contemporánea

que su cine proporciona, casi década por década: el primer tercio del siglo XX en *La forja de un rebelde*, la posguerra en *La colmena*, la época central del franquismo en *Los santos inocentes* o la España democrática en *La playa de los galgos*, por ejemplo. Recuperando el título de su conferencia, cinco fueron las «claves» que el secretario del seminario quiso hacer reposar en la mente de los oyentes, que comprobarían su relevancia en el cine de Camus en los días posteriores: realismo sin filtros y de herencia literaria, contención y transparencia del relato, caricia estética, preeminencia del personaje sobre la historia y compromiso moral no moralizante. A estos aspectos fue añadiendo distintas constantes temáticas de su cine: la estética del perdedor, la itinerancia del huido, la manipulación y la mentira en las estructuras sociales y las personas, el respeto al oficio, la lucha por la vida y la redención del pasado, entre otros. Para concluir, Sánchez Noriega lo definió como un cine de perdedores contenido, austero y muy eficaz, y que además cuenta con una virtud esencial en las adaptaciones literarias: la fidelidad al mundo del autor cuya obra se filma. Esta revisión, que permitió a los oyentes sumergirse en la trayectoria cinematográfica de Mario Camus, no pudo inaugurar de mejor forma el seminario.

En la segunda conferencia del día, pronunciada por el profesor de Literatura Española de la Universidad de Málaga Hipólito Esteban Soler, se introdujo –como ocurriría en la segunda sesión matinal de los tres días siguientes y en la última del seminario– el proceso de adaptación de una de las cinco obras literarias. Así, este estudioso analizó «*Con el viento solano*: de la palabra a la imagen», como indicaba el título de la conferencia, centrada en Ignacio Aldecoa y las dos versiones –literaria (1956) y cinematográfica (1965)– de *Con el viento solano*, la primera en ser estrenada de las películas en torno a las cuales giraría el seminario. Una vez introducido el grupo generacional del medio siglo y la España inmóvil de sus inicios en la literatura social, la sesión se centró en los recursos de traslación de contenidos y en las correspondencias existentes entre los seis capítulos de la novela –seis días en la vida del protagonista– y las tres secciones internas de la película de Mario Camus, con secuencias de duración dispar y un gran uso de elementos potenciadores de la fluidez narrativa y la circularidad, como la música y el baile, a los que se añade también la eliminación de personajes, cuyas características se amalgaman en los conservados. Este especialista en Aldecoa concluyó

que la original película de Camus, plagada de expresiones de resonancias lorquianas, consigue mantener el espíritu y la tensión interna de la obra literaria, cocreada mediante una trasposición activa pero en absoluto deformada, y que incluso llega a acrecentar la potencia expresiva de la novela. Todo ello gracias a la intención y características de la adaptación, una propuesta artística orientada desde una visión personal y original, pero también respetuosa en lo formal y con una actitud estética no retórica.

El segundo día giró en torno a *Fortunata y Jacinta*, de Galdós (1887) y Camus (1980). En la primera de las sesiones matinales, titulada «Galdós y el cine: algunos hitos en un continente por descubrir», Arantxa Aguirre Carballeira –estudiosa de Galdós, además de cineasta– destacó la gran aportación del cine a la literatura como «arte vampírico» que acoge recursos de las demás disciplinas artísticas, principalmente por el añadido de la dimensión sonora, capaz de comunicar estados y atmósferas. Tras contextualizar el mundo histórico-literario de Galdós y enumerar todas sus obras adaptadas –entre las que destaca *El abuelo*–, Aguirre señaló muy acertadamente que cada adaptación dice más del momento histórico en que es realizada que de la obra original. Recorriendo el tiempo a través de las distintas adaptaciones de *Fortunata y Jacinta* realizadas en España e Hispanoamérica, y destacando la influencia de Galdós en Buñuel –principalmente por la focalización en personajes humildes–, recordó la versión de Angelino Fons (1969) como la primera adaptación de una gran novela decimonónica española. Para finalizar su conferencia, y tras señalar el papel de Galdós como hombre de teatro y su estrecha relación con Santander (concretamente, con la villa de San Quintín), esta estudiosa esbozó un interesante recordatorio de las figuras intelectuales vinculadas a su persona.

La segunda conferencia de ese martes 2 de agosto, «*Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós y Mario Camus», corrió a cargo del director del seminario, José Manuel González Herrán, quien –como especialista tanto en la novela realista como en la vinculación existente entre cine y literatura– se centró propiamente en la adaptación de Mario Camus y en la lectura audiovisual de obras literarias para la pequeña pantalla, ámbito al que pertenece su *Fortunata y Jacinta*. González Herrán destacó este formato como el más adecuado para los monumentos narrativos del siglo XIX, tales como los folletines o las novelas por entregas, dado que tal riqueza de escenarios, repartos y recursos técnicos solo la permite una producción que supere las diez horas. Señaló también el gran éxito que la

novela española decimonónica y las series televisivas tuvieron desde finales de los años 70 hasta entrados los noventa, como reflejan hitos históricos para TVE como aquel en que se centraba la conferencia. Con más de trescientas escenas, cien secuencias y numerosísimos escenarios, este proyecto en coproducción hispano-francesa –aprobado en noviembre de 1976 pero parado entre 1977 y 1979– terminó dando como resultado una fiel versión –sobre todo en su comienzo y final– de diez capítulos (no ocho, como se había proyectado inicialmente) de extensión similar. Para finalizar su intervención, este estudioso señaló con gran acierto la importancia del guion como fase intermedia que favorece el análisis comparado de la película y el texto que le sirve de base, con el que la identificación nunca es absoluta; el filme recoge no solo el guion –elemento que nos ayuda a comprender su génesis–, sino también aquello sobre él modificado y lo imprevisto. La conferencia concluyó con una interesante reflexión acerca de esta serie como todo un estudio universal de la naturaleza humana, muy comedido y con un reparto –incluso de secundarios, dada la importancia de este tipo de personajes en Galdós– magnífico, lo que confirma, en palabras de su paisano, la excepcionalidad del santanderino como director de series.

La tercera jornada –la primera de las dos teatrales– se centró en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca (1651) y Mario Camus (1973). En la sesión inicial –de índole teórica, siguiendo la línea del seminario, y titulada «La teatralidad en la pantalla: retórica del despojamiento frente a retórica del exceso»–, el catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Salamanca José Antonio Pérez Bowie abordó el proceso de adaptación al cine de obras de teatro, ese para Bazin «falso amigo» con el que mantiene un permanente diálogo intermedial. Así, este estudioso se ocupó de la influencia ejercida por el teatro hacia el séptimo arte y de los problemas que ocasiona el trasvase de contenidos entre los dos productos, señalando casos como el de *Divinas palabras* (1987), *¡Ay, Carmela!* (1990) o *Yerma* (1998), en que actuó la naturalización del cine frente a los elementos poéticos o dramáticos del teatro. Tras hacer referencia a la conjugación de los dos realismos –teatral y cinematográfico– y a la lectura del cine desarrollada por la teoría de la literatura, señaló la mediatización que el género del hipotexto, con sus propias leyes, impone a la adaptación o hipertexto. Remontándose a los inicios del cine como arte mediatizado y al servicio del teatro, Pérez Bowie destacó sus eviden-

tes huellas teatrales, incluso tras la incorporación de elementos técnicos como el plano secuencia o las lentes de profundidad, que posibilitaron una mayor proximidad del espectador. Incidió también en la reteatralización vivida por el cine a partir de los años noventa, así como en la consecuente artificiosidad y sofisticación que derivó en una puesta en escena antinaturalista. De esta idea partió el aspecto central de su conferencia: la antítesis entre la estética del exceso (esto es, de la artificiosidad y teatralización premeditadas, resultando la historia un mero pretexto) y la del despojamiento de lo teatral (la obra cinematográfica como espejo de la realidad no deliberadamente artificioso ni sobreimpuesto). Su conclusión fue la siguiente: el cine que va más allá del teatro es aquel que es capaz de comunicar algo más que el texto primitivo; ello no significa que el hipertexto supere al hipotexto por una insuficiencia de este último, sino porque el primero supone una relectura de lo clásico, mediatizado por lecturas cosificadas, y sobre el que se proyecta la propia realidad y el mundo del nuevo creador. Y es que mientras la capacidad principal del teatro es la de crear un mundo a través de la palabra, el cine cultiva en gran medida lo visual, traduciendo la palabra en imagen y haciendo –gracias al subtexto– que el autor de la obra literaria permanezca en la película a través de una similar experiencia estética, que aúna la energía teatral y el intimismo cinematográfico. De esta estrecha vinculación deriva tanto la habitual teatralización del cine como la cada vez más frecuente adaptación de películas en el teatro, en búsqueda de una estética más cinematográfica, como señaló José Antonio Pérez Bowie.

A esta magnífica introducción al diálogo entre teatro y cine sucedió la conferencia del catedrático de Literatura Española de la Universidad de Valladolid Germán Vega García-Luengos, titulada «De Calderón a Camus. Las tres escrituras de *El alcalde de Zalamea*». Repasando las distintas puestas en escena y recalcando la fuerza de la palabra y el sorprendente hecho de que la obra clásica más representada en las tablas sea el *Quijote*, este estudioso señaló tres adaptaciones cinematográficas contemporáneas que reflejan el atractivo conservado por *El alcalde de Zalamea*: las de Enrique Gutiérrez (1914), José Gutiérrez Maesso (1953) y Mario Camus (1973). Como especialista en el teatro español aurisecular, se centró en la génesis de la obra, elaborada por Calderón teniendo muy en cuenta la comedia homónima atribuida a Lope de Vega, en paralelo a lo ocurrido con *El médico de su honra*. Después de señalar la contribución de Sloman y Escudero a revalidar el mérito de Calderón, Germán Vega destacó que la obra calderoniana va mucho más allá de una mera refun-

dición, creando –a partir de un enfoque distinto– una obra radicalmente nueva, con aspectos muy diferentes y positivos desde el punto de vista artístico y dramático, enfrentándose a Lope y ofreciendo un texto mejorado. A esta interesante aproximación a las dos primeras escrituras de *El alcalde de Zalamea* –auriseculares ambas–, sucedió el análisis de la tercera: *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973) de Mario Camus. Tras definir el séptimo arte como el espectáculo de nuestros días que más se parece al teatro de época, Germán Vega puso en valor el interés del guion de Drove Shaw, fiel en lo esencial y con base en las dos comedias, pero –como señala la propia película– principalmente en la de Calderón, soporte de la trama y la configuración de los personajes. Valorando los añadidos –si bien no en verso– de raigambre antigua, este estudioso destacó finalmente la armónica convivencia de los dos textos y otros grandes aciertos de la película, tales como la solución final, la manipulación del tiempo y la inclusión de la zanfoña de un ciego como anuncio del tema principal de la película, al cantar a su inicio y cierre la leyenda que da título a la misma, como sujeto de la enunciación presente en una historia que todavía no ha sucedido.

La cuarta y penúltima jornada del seminario giró en torno a *La colmena* de Cela (1951) y Mario Camus (1982). La conferencia inicial, titulada «*La colmena*, de C. J. Cela: génesis y recepción (1945-1952)», fue pronunciada por Adolfo Sotelo Vázquez, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Barcelona. En primer lugar, este estudioso presentó la última edición de la novela (2016), conmemorativa del centenario del nacimiento del autor y llevada a cabo por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Se trata de la primera realizada teniendo en cuenta el valioso testimonio que constituye un manuscrito encontrado en el legado de Nöel Salomon, desde 2014 depositado en la Biblioteca Nacional, y que resulta esencial para comprender la génesis textual de *La colmena* que conocíamos. Realizando un apasionante recorrido por las vicisitudes de la obra hasta su publicación –no exenta de censura y autocensura– en 1951 en Buenos Aires, este especialista en la obra de Camilo José Cela destacó la importancia de poder consultar aquellos pasajes censurados porque –a juicio de editores– atacaban el dogma cristiano. A través de esta sintética revisión de la génesis de *La colmena*, Adolfo Sotelo aproximó a los oyentes al universo celiano, aquel en que se centró el seminario en su cuarto día.

De la adaptación de Mario Camus se ocupó Norberto Mínguez Arranz, profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid cuya conferencia se titulaba «*La colmena*: del texto literario al texto fílmico». Esta se centró inicialmente en la proximidad del realismo crítico-social de las dos *Colmenas*, a pesar de la diferenciación de mecanismos; la última de ellas –encargada por José Luis Dibildos a Mario Camus– conjuga la fidelidad al texto y la conciencia de autonomía. Mínguez Arranz señaló el respeto de la adaptación a la especificidad cronológica de la novela, aun realizándose un traslado temporal de Navidad a Semana Santa, modificación que permite incorporar elementos no demasiado desarrollados en ella, como la religión. Destacó también el respeto a la localización espacial y al valor documental de la obra literaria, desarrollado a través de elementos que contribuyen al objetivismo, como la reiteración de motivos como el hambre y el frío. Tras esta aproximación, definió la adaptación por medio de tres características principales: registro detallado de gestos y actitudes, minuciosidad en la descripción de ambientes y retrato prodigioso de personajes. A ellas se une el efecto de simultaneidad conseguido magistralmente a través del predominio del presente, de la reiteración de acciones y pensamientos y del montaje alternado, a pesar de la dificultad que supone el traslado del fragmentarismo celiano a la linealidad de la película. A su magnífico resultado final contribuyeron también aspectos como la banda sonora, prosaica y muy eficaz para retratar el ambiente de la época y la miseria, o la adición de secuencias con metraje de archivo. La conclusión de este estudioso fue la siguiente: Mario Camus se sintió libre para incorporar aspectos ausentes, recurriendo al nodo de la época, a la reducción de personajes y a la concentración de espacios localizables e identificables, llevando así a cabo un producto complejo y coherente con el original, aunque más condensado, y en el que se introduce con gran acierto al personaje de Matías Martí, interpretado por Camilo José Cela, hecho que además dotó a la película de un merecido carácter autorizado. Lo que resulta curioso es que, a pesar de la mencionada fidelidad de la adaptación, mientras la novela fue acusada por ciertos críticos de centrarse en lo escabroso, la adaptación lo fue de plegarse a la nostalgia, como señaló Norberto Mínguez Arranz.

Ya el viernes 5 de agosto, la conferencia de clausura «Adaptar y respetar: *La casa de Bernarda Alba*» fue pronunciada por Juan Antonio Ríos Carratalá, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante, quien se centró en la combinación de adaptación y respeto a la

obra de Lorca en *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus (1987). Al repasar la filmografía del santanderino, este estudioso señaló el compromiso que supone contar una historia a través de imágenes, siendo coherente con lo que se produce y alejándose del mero «teatro filmado», respetando así la obra original pero teniendo en cuenta que una adaptación supone siempre cierto grado de infidelidad. Tras definir a Camus como el paradigma del adaptador al cine de obras literarias, destacó la importancia de la vocación por la literatura en todo adaptador. Gracias en parte a ello pudo el cineasta en que se centraba el seminario afrontar retos como el orden de las escenas, la unidad de lugar, la complejidad del autoritarismo de Bernarda Alba, la detallada caracterización de las mujeres, el fuerte simbolismo de la obra o la modernidad de Lorca para la época, evitando un excesivo carácter folclórico y el peligro del reduccionismo espacio-temporal. Todos estos desafíos –entre muchos otros– fueron, como señaló Ríos Carratalá, superados por Camus, quien a través de la redistribución de la acción y de un reparto (incluso de figurantes) magnífico, como demuestran sobre todo los primeros planos, consiguió unas escenas de gran naturalidad y autoritarismo, adaptando con absoluto respeto un texto tan complejo como el de *La casa de Bernarda Alba*.

Además de todo ello, los participantes en el seminario pudieron disfrutar de las diferentes proyecciones y mesas redondas que, en horario de tarde –de mañana, en el caso del viernes–, se desarrollaron tras el visionado. Todavía mayor privilegio fue contar en todos los debates con la figura del director homenajeado, que incluso presentó sus libros de relatos (*29 relatos*, que reúne los escritos de *Un fuego oculto* y *Apuntes del natural*, y *Quedaron estas cosas*) junto a su editor Jesús Herrán –hecho que no figuraba en el programa– tras el fin de las sesiones del martes 2 de agosto. Además, Camus realizó interesantes reflexiones no solo acerca del proceso de preparación y rodaje de las adaptaciones, sino también con relación a la estrecha vinculación de cine y literatura, dos artes que –en sus propias palabras– se basan en la vida de las personas.

En resumen: cinco jornadas dedicadas a Aldecoa, Pérez Galdós, Calderón, Cela y García Lorca, y a las respectivas adaptaciones del santanderino; cinco proyecciones y posteriores mesas redondas gracias a las cuales los asistentes pudieron escuchar al director y a los distintos especialistas reflexionar sobre todas ellas; nueve maravillosas conferencias

que les permitieron aproximarse a la literatura española –desde el siglo XVII hasta el XX– a través de la filmografía de Mario Camus, pasado y presente de nuestro cine.

IRIA PIN MOROS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA