

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La serva amorosa

Autor/es:

Cagiga, Nacho

Citar como:

Cagiga, N. (1998). La serva amorosa. Banda aparte. (12):13-15.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42278>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



TICKETS

L A SERVA AMOROSA

(*La Serva amorosa*, Jean Douchet, Francia, 1995, color, 165 min.)

Nacho Cagiga Gimeno

UNA REPRESENTACIÓN DE LA COMEDIA HUMANA

ACTO I

El teórico y cineasta francés Jean Douchet (Arras, 1929) pasó por Valencia y nos dejó, a los pocos que tuvimos la ocasión de verle y escucharle, su magisterio, primero en el Instituto Francés y después en la Filmoteca, donde presentó su primer largometraje para el cine, una adaptación del texto clásico de Carlo Goldoni, *La Serva amorosa*.

Douchet pertenece a la generación que empezó a hacer cine a partir de los años 60 y, de hecho, comenzó su andadura de director como uno de los seis nuevos cineastas que filmaron aquel renovador manifiesto que se llamó *Paris, vu par...* (*París visto por...*, VV.AA., 1964), en el que a través de seis cortometrajes se pretendía dar una diferente visión, más directa y cercana, de una ciudad tantas veces constituida como el referente urbano imaginario de la capitalidad del cine. Su episodio, dedicado a Saint-Germain des Prés, no tuvo quizás el impacto que el de sus otros compañeros de rodaje, toda una recopilación de evocadores nombres: Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean Rouch y Jean-Daniel Pollet. ¡Casi nada!

Con su presencia, y con la de su película, en nuestra ciudad, Douchet trajo consigo una revisada reflexión sobre las relaciones entre cine y teatro, y para convencernos de su postura —una clara y radical apuesta por poner el cine al servicio del teatro—, nos ilustró, a pesar del notable retraso de su estreno, con la adaptación cinematográfica de una obra que supone una recreación fílmica de la escenificación realizada por el director teatral Jacques Lassalle, y un excelente elenco de intérpretes sacados de la *Comédie Française*, así como de otros

técnicos y artistas de los dos medios puestos en juego.

Admirador de cine de Claude Chabrol, con el que comparte un acercamiento etnológico a sus personajes y situaciones, heredero de aquel movimiento que acaparó la denominación de Nouvelle Vague, y claramente interesado en un análisis teórico del hecho cinematográfico —formado en la ya mítica Cahiers du Cinéma—, Douchet rompió esquemas en la presentación de su película y defendió la filmación directa de la obra teatral, la perspectiva frontal de 180° con un sentido visual a lo Méliès, e insistió en la necesidad del entendimiento entre dos disciplinas artísticas (el teatro y el cine), continuamente enfrentadas por las voces más sistemáticas, y que él acabó por considerar como expresiones diferentes pero equivalentes y complementarias de un mismo tronco cultural: el arte dramático.

ACTO II

La Serva amorosa es un juego de representaciones, un baile de máscaras en el que cada personaje adopta un papel arquetípico, tan marcado exteriormente

como rico y complejo resulta en su interior. Su autor, Carlo Goldoni, fue un importante comediógrafo italiano del s.XVIII, que hace evolucionar los presupuestos de la *Commedia dell'Arte* hacia un estilo más refinado y burgués, que anticipa en un siglo a los más destacados escritores franceses del s.XIX (Stendhal, Balzac, Flaubert,...) En 1787, Goldoni escribió en París, y en la lengua del país de adopción, unas *Memorias* que están consideradas como uno de los grandes documentos que existen sobre el teatro (y la vida) de su época. El aspecto más evidente que recoge la influencia del teatro italiano anterior es el personaje de Arlechino —interpretado por Philippe Torreton, el protagonista de la impresionante *Capitaine Conan* (*Capitán Conan*, Bertrand Tavernier, 1996)—, un bufón grotesco que aporta movimiento, transgresión escénica y humor grosero al estilizado conjunto de la dramaturgia goldoniana.

La anécdota argumental puede ser resumida fácilmente: Ottavio, un anciano ricachón, ha caído en las redes de su segunda esposa, una viuda de mediana edad que intriga contra el hijo de Ottavio para que su hijo, Lelio, y ella misma puedan heredar toda la fortuna de su enamorado marido. En principio, nada nuevo ni especialmente llamativo dentro de la producción escénica de la época. Sin embargo, Goldoni, contra toda previsión, crea un texto enormemente moderno y actual gracias al personaje central de la obra, Coraline, la madura criada del señor Ottavio y su hijo, que toma cartas en el asunto y que decidirá el destino de la trama, sorprendiendo su protagonismo por su doble condición de mujer y de criada, un personaje que todavía hoy llegaría



La Serva amorosa, 1995



La Serva amorosa, 1995

a resultar innovador.

Todo va a cobrar una luminosidad diferente —el tópico teatral, los convencionalismos dieciochescos, las constantes personales del propio autor— visto con la mirada servil, al principio, de la criada Coraline, que cuando termine la representación habrá reconquistado su libertad natural con el nuevo ropaje de su libertad social, después de haber sido la auténtica maestra de ceremonias de la acción, provocando el feliz y justo desenlace.

Y es este personaje central, exquisitamente interpretado por Catherine Hiegel, el que aporta la bella idea del tema: la bondad revolucionaria, o el carácter liberador del amor. Por eso, la transformación del personaje de la leal sirvienta Caroline en la independiente y decidida mujer que acaba siendo, es el verdadero argumento de esta apasionante historia. Su bondad, su sacrificio, su lucha a favor de su joven amo, se convierten en el motor que agudizará su inteligencia, que la llevará desafiar el orden establecido que, finalmente, la convertirá en dueña de su destino, una circunstancia que queda anunciada y representada por el atuendo varonil con el que la *serva amorosa* se debe disfrazar para precipitar a su favor los acontecimientos finales; una puesta en escena, pues, a través del vestuario, que no es tan sólo una brillante resolución técnica sino, sobre todo, toda una declaración de principios que enlaza con el monólogo final de Caroline (y que arrancó los aplausos de los allí reunidos), un discurso a favor de la mujer, dirigido en principio a un espectador colectivo, el público teatral, que atomizado e individualizado en la sala de cine, pueda recuperar, sin embargo, parte de ese espacio común en el que la conciencia individual de cada uno aporte

un fragmento metafílmico para el imaginario colectivo.

Douchet plasma esta reflexión sobre la diferente personalidad del público teatral y cinematográfico con un único cambio de eje en toda la planificación narrativa de la adaptación. Precisamente, esto ocurre cuando Caroline hace manifestar su pretensión de enfrentarse a la intrigante nueva esposa de su antiguo amo, momento aprovechado por la cámara para abandonar su posición de espectador y colocarse entre bastidores, detrás de la actriz/personaje que se dirige hacia el borde del proscenio, en un juego de planos que indican la necesidad y la petición explícita de la complicidad del espectador, abandonando así éste su cómoda posición sentada, envuelto en el anonimato de la oscuridad, más o menos opaca, de la sala, y convertirse así en un mirón privilegiado del artificio teatral en toda su majestuosidad. Mediante esta artimaña, Douchet no sólo nos coloca en el mismo plano (buscando la identificación) de la sirvienta Caroline, sino que nos hace avanzar por el escenario al mismo paso de Goldoni, Lassalle y la misma cámara cinematográfica del realizador Douchet.

Este va a ser, a mi modo de ver, uno de los grandes aciertos del filme: la continua presencia, jamás disimulada ni evitada, del artificio teatral —la iluminación, los muebles colgados y suspendidos en el vacío a la espera de ser depositados en el escenario a su debido tiempo, el impecable trabajo de vestuario, de maquillaje...—, y todo ello, con el valor añadido de que el rodaje no se realizó en el teatro, sino en una reconstrucción del mismo hecha en estudio, siguiendo fiel y sistemáticamente la representación de la obra tal y como fue concebida por la *Comédie*

Française cuando se estrenó el 9 de diciembre de 1992. Una transposición física que no se aprovecha filmicamente de forma deliberada —con la salvedad del ya citado cambio de eje y de una de las acrobacias de Arlechino, que parece salido directamente del objetivo de la cámara—.

ACTO III

Después de tantas páginas contra el teatro filmado, cuando ya estábamos hartos de escuchar que el cine y el teatro se autoexcluyen, alejados en su búsqueda de un lenguaje puro —¿quién no sabe a estas alturas que el talento reside en la mezcla, en saber compaginar elementos diferentes, más o menos dispares?—, por fin parece que no, que también nosotros nos liberamos de tanta dogmática atadura y autolimitación, y aprendemos que el cine no es ya un ente abstracto apartado de otras manifestaciones artísticas o expresivas, como la literatura, la multimedia, la filosofía, la historia del arte, etc.

La Serva amorosa es un título ya clave de esta tendencia, como lo fueron en su momento películas como *1789* (1789, Ariane Mnouchkine/Le Théâtre du Soleil, 1974), *Death of a Salesman* (*Muerte de un viajante*, Volker Schlöndorff/Arthur Miller, 1985), *Vania on the 42 street* (*Vania en la calle 42*, Louis Malle/Antón Chejov, 1994), o la que quizás sea el paradigma de adaptación escénica a la pantalla, *Mélo* (*Melo*, Alain Resnais/Henry Bernstein, 1986).

El propio Douchet lo ha expresado con las siguientes palabras: "*Mi idea fue demostrar que se puede filmar el teatro, que no hay oposición. El interés era ser totalmente fiel a la obra y a la puesta en escena, y a partir de aquí descubrir cómo se puede dar al conjunto un carácter cinematográfico. Se trataba de inventar una puesta en escena que mira a otra puesta en escena, lo cual excluía también la llamada transposición realista. El teatro reposa sobre una convención acerca de la cual no se puede engañar, si no no llegamos a ningún sitio.*"¹

En efecto, en mi opinión, Resnais iría un paso más allá de la propuesta de Douchet al llevar la obra de Bernstein a su terreno, mostrando, como ya es habitual

1. Declaraciones recogidas en el programa de mano de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, extraídas y traducidas de *Le Monde*, 7 de noviembre de 1996.

en él, y sea cual sea el punto de partida literario en el que se basa su obra filmica, el universo personal de Resnais, con total decisión a pesar de que el guión sigue palabra por palabra el texto original. Es verdad que en *Mélo*, el artificio del teatro no llega a vislumbrarse jamás de forma explícita, pero está sugerido, con ese estilo hermético y poético al mismo tiempo tan propio de Resnais, en cada plano, en cada escenario, en cada parrafada interpretativa.

Douchet, por el contrario, se sumerge y nos sumerge hasta el fondo de la representación teatral, gracias a una forma de rodar que podríamos calificar de documental, y que por las características de los elementos utilizados nos remiten a ciertas concepciones de un cine-ópera, como en algunos melodramas de Luchino Visconti, o como en algunas producciones del mayor especialista del cine de marionetas, el gran Jirí Trnka. Estas dos cualidades (un cierto estilo vinculado al *cinéma-vérité* de un lado, y, de otro, una apuesta cultural que recupere a un cierto público intelectual para el cine, en unos momentos en que esta reivindicación de la inteligencia del espectador está siendo mal vista y hasta censurada) hacen que *La Serva amorosa* nos resulte doblemente gratificante; el lenguaje visual, con una cámara fresca y de gran soltura que evita un tratamiento excesivamente académico, despeja el camino para que las palabras escritas por Goldoni lleguen hasta nuestros oídos con la pureza de los sonidos que pudiéramos escuchar en una tierra virgen, inocente ante la mirada ya demasiado clínica y gratuita del espectador moderno que, si está dispuesto de alguna manera a ello, sale reconfortado de la experiencia y, estoy seguro, deseoso de recobrar ese placer estético que se ha producido, devolviendo al cine ese aspecto de pequeño milagro humano, que da un recuperado sentido al arte del cinematógrafo, aunque éste sea una manera de reencontrar otros lenguajes, por viejos y gastados que éstos parezcan. No hay duda de que ahora, gracias a filmes como *La Serva amorosa*, la puerta está abierta. Quizás sea la ocasión de no hacer esperar a Jean Giraudoux, David Mamet, o Miguel Narros.

Dejemos atrás nuestros prejuicios: teatro filmado, ¿por qué no?

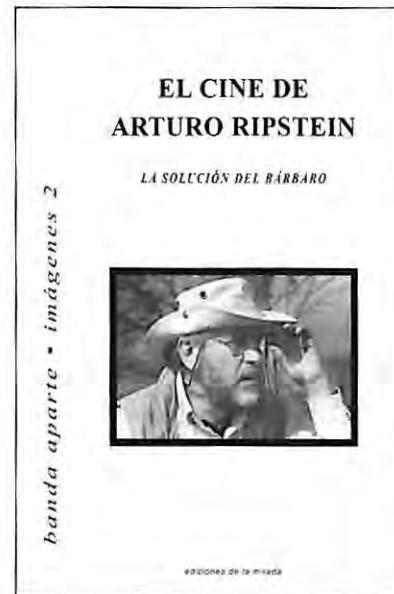
BANDA APARTE IMÁGENES



Nº 1 - Diciembre 1997
MARGUERITE DURAS
 EL CINE DEL DESGARRO

TEXTOS DE
 JOËL MAGNY • ALEGRÍA ROYO BELTRÁN
 MARGUERITE DURAS
 ALAIN PHILIPPON • JUAN MIGUEL COMPANY
 PASCAL BONITZER • YOUSSEF ISHAGHPOUR

16x23 cms. - 96 páginas - 1.000'-ptas



Nº 2 - Octubre 1998
EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN
 LA SOLUCIÓN DEL BÁRBARO

EL EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS / Virginia Villaplana
PROFUNDO CARMESÍ: ATRAPADOS POR SU REFLEJO / María José Ferris
DES NATURALIZAR LA MUERTE: LA REINA DE LA NOCHE / Hilario J. Rodríguez
 "MIS MELODRAMAS SON MÁS DESNUDOS, MÁS ESENCIALISTAS, QUE LOS NORTEAMERICANOS" / Entrevista: Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruíz
PRINCIPIO Y FIN: DEL FUNERAL AL INFIERNO / Arturo Lozano Aguilar
 TABÚ Y PASIÓN: EL MELODRAMA TRÁGICO CON HAPPY END:
LA MUJER DEL PUERTO / Miguel Ángel Lomillos
 "ENCUENTRO EN EL SUSTRATO DEL MELODRAMA LAS HERRAMIENTAS QUE MÁS ME GUSTAN PARA DEFINIR MIS PELÍCULAS" / Entrevista: Jimmy Entraigües
EL LUGAR SIN LÍMITES: MÉXICO DEL REVÉS / Jesús Gencrelo

16x23 cms. - 112 páginas - 1.500'-ptas

Ediciones de la Mirada • Avda. Puerto, 288 - 6ª • 46024 Valencia • Tel. 96. 330 14 66