

## LA TEATRALIDAD EN LA PANTALLA. UN ENSAYO DE TIPOLOGÍA<sup>1</sup>

José Antonio PÉREZ BOWIE

Universidad de Salamanca  
bowie@usal.es

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un intento sistematizador de los diversos rasgos definidores del teatro que son asumidos por el cine. En primer lugar, se explica cómo las interferencias entre ambos medios se han producido constantemente (y no en una única dirección) y se establecen las características que han adoptado en diversos periodos. Posteriormente, se procede a establecer una clasificación de las diversas modalidades con que la teatralidad se manifiesta en el cine, aduciendo diversos ejemplos que son comentados brevemente. Se distingue un total de 10 tipos posibles de teatralidad cinematográfica, que serían susceptibles de agruparse en dos subgrupos, según la teatralidad afecte al nivel formal (tipos 1-6) o interfiera en el contenido del filme (tipos 7-10).

**Abstract:** The aim of this paper is to carry out a systematization of the various features characterizing theatre which are assumed by film. What co-

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2008-02810/FILO, subvencionado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Educación.

mes first, is an explanation of how interferences between both media constantly happened (not only one way) and a set up of the characteristics they adopted in different periods. Subsequently, a classification is set of the various ways in which theatrality shows in film, also by alleging several examples briefly commented. A total of 10 possible types of film theatrality are differentiated, which could be group in two subgroups, depending on whether theatrality affects the formal level (types 1-6) or interferes in the content of the film (types 7-10).

**Palabras clave:** Literatura comparada. Cine. Teatro. Adaptación cinematográfica.

**Key Words:** Comparative Literature. Cinema. Theatre. Film Adaptation.

La presencia de elementos teatrales en el cine se remonta a los orígenes de este y desde entonces puede decirse que no ha cesado, bajo las más variadas manifestaciones, a lo largo de su ya cumplido siglo de existencia. No es necesario recordar cómo el cine primitivo mantuvo una absoluta relación de dependencia respecto del arte escénico, el medio que le era más cercano y en torno a cuyo modelo se configuran los filmes durante casi sus primeros veinte años; aunque a menudo se olvida el importante papel que desempeñaron en la configuración y desarrollo de sus medios expresivos otros espectáculos de su entorno como el *music-hall*, los cafés cantantes, el circo o los números de prestidigitación y magia, por no hablar de la influencia de los géneros narrativos más populares como el folletín decimonónico<sup>2</sup>. Incluso tras los avances que, de la mano de Griffith entre otros, permitieron la transformación del primitivo cine concebido como mostración en un cine narrativo, la influencia del teatro sobre el nuevo medio continuó siendo determinante, pues sus argumentos, su lenguaje, la elementalidad de sus personajes y sus puestas en escena eran más deudores de las piezas melodramáticas, que se representaban en los teatros populares, que de la complejidad narrativa y la profundidad psicológica de la novela realista del siglo XIX<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Abuín (2001); Hueso (2001).

<sup>3</sup> Aparte del punto de vista frontal, el cine primitivo adopta una disposición de la escena calcada de la teatral con los actores de pie y vueltos hacia el público; e incluso, en el plano temático recurre a la construcción de un universo simplificado, tomado directamente del melodrama teatral, basado en la oposición de principios contrapuestos (deber / pasión, lealtad / amor, odio / perdón) y en la tipificación ex-

El logro de esa autonomía, que coincide con los años de esplendor previos a la llegada del sonoro, implica el momento de mayor independencia del cine con relación al arte escénico, aunque durante esos años no dejarían de producirse acercamientos entre ambos medios e, incluso, intercambios bidireccionales; baste recordar la espléndida adaptación que F.W. Murnau lleva a cabo de *Tartufo*, de Molière (1925), o la sistemática utilización de proyecciones cinematográficas por parte de Erwin Piscator en sus montajes teatrales en la Alemania pre-hitleriana.

La incorporación del sonido y de otros desarrollos técnicos traen como consecuencia un renovado interés por el teatro, cuyos textos pueden ser llevados a la pantalla de una manera más «natural» al abandonar la cámara el punto de vista frontal del espectador y adquirir una movilidad que obliga a una composición dinámica de cada escena, a la vez que permite que se amplíen los parlamentos, con lo que se gana en la profundidad del análisis psicológico.

Otro momento especialmente relevante de la influencia de lo teatral sobre el medio cinematográfico es el que estamos viviendo en las últimas décadas con el desarrollo de la llamada teatralidad postmoderna. Se trata ahora de un énfasis consciente y deliberado por parte del cine de las marcas definidoras de lo teatral: artificiosidad de la escenografía, interpretación desmesurada de los actores, explicitación del proceso y acto de enunciación, etc.

Junto a esta serie de etapas que han pautado la relación entre cine y teatro hay que referirse a la fascinación que los grandes cineastas de todos los tiempos han sentido en algún momento de sus carreras por el viejo arte de la escena, fascinación que les ha llevado a desentrañar sus artificios para llevar a cabo una reflexión a fondo sobre la representación y a impregnar de teatralidad algunas de su grandes creaciones: desde Eisenstein a Bergman, desde Dreyer a Manoel de Oliverira o desde Lubitsch a Jacques Rivette tenemos una amplia nómina de directores para quienes el teatro ha sido un referente importante.

Lo hasta aquí apuntado, que no supone más que un esquemático recorrido por las relaciones entre ambos medios, basta para poner de manifiesto la

---

trema y esquematismo de personajes y situaciones. La idea de la novela decimonónica como modelo exclusivo de la revolución que Griffith lleva a cabo en el cine se basa en un muy citado artículo de Eisenstein, titulado «Griffith y la novela de Dickens»; pero algunos estudiosos recientes demuestran que las ideas expuestas por el cineasta ruso en ese texto han desviado la atención de otros factores que contribuyeron al surgimiento del MRI, entre ellos la importancia del melodrama escénico, en cuyos montajes se formó Griffith, poniendo en práctica sobre la escena muchos de los recursos que luego llevaría a la pantalla. Véase sobre esta cuestión Quintana (2003: 91-105).

heterogeneidad y la complejidad de tales relaciones y para comprobar cómo su alcance no se agota en la recurrente e inevitable cuestión de la adaptación de los textos teatrales a la pantalla. Dicha cuestión ha sido abordada por varios estudiosos del séptimo arte, quienes se han preocupado de llevar a cabo distintos intentos tipológicos (Kracauer, 1989; Vanoye, 1996; Helbo, 1997; Sánchez Noriega, 2000, entre otros), si bien todos coinciden en abordar la adaptación, superando el tradicional enfoque comparativo limitado a marcar las semejanzas y diferencias entre el texto de partida y el filme resultante; de ahí que privilegien un estudio de la adaptación que tenga en cuenta el proceso interactivo que subyace en el paso del texto teatral al texto fílmico; en palabras de Helbo, «no se filma una pieza de teatro sino el esfuerzo por crear un objeto, es decir, la escritura» (Helbo, 1997: 47), con lo que se desplaza el interés hacia el acto de producción, enfocando la adaptación como un proceso dialógico que afecta también al contexto operacional. Como señala en otro momento, en plena coincidencia con otros teóricos de la adaptación que no se circunscriben estrictamente a la de textos teatrales (Serceau, Catryse, Stam), la inserción de la obra adaptada en un contexto nuevo implica tener en cuenta los modelos culturales vigentes en este, que determinarían la aceptabilidad de la obra y considerar sus diferencias con los vigentes en el contexto de partida (*ibid.*: 26).

Dejando, pues, de lado la problemática de la adaptación teatro-cine, voy a centrarme en las diversas manifestaciones con que la teatralidad se muestra en la pantalla cinematográfica y a llevar a cabo un intento de sistematización de las mismas. Es necesario advertir que este propósito tiene como punto de partida un trabajo que mi colega Anxo Abuín (2005) desarrolló con un objetivo similar hace algunos años y que pretendo, en la medida de lo posible, matizar y completar, considerando otras manifestaciones de la teatralidad cinematográfica que él no recoge.

En dicho trabajo Abuín se centraba específicamente en lo que denomina, con palabras de Dominique Blüher, el «filme sobre la institución-teatro» y que define como «aquel que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella». A partir de ahí, establecía una clasificación de ese tipo de filmes que articulaba en torno a cuatro categorías diferentes:

- Filmes en los que el mundo del teatro se plasma como desdoblamiento generalizador de la propia condición del cine, es decir, que miran a la escena para reflexionar, a través de una perspectiva metacineamatográfica, sobre la propia naturaleza artística del cine.

- Filmes en los que el arte teatral sirve de contrapunto del arte cinematográfico, evidenciando los condicionamientos políticos y económicos que dificultan a este su expresión en libertad: el teatro se presenta, así, como el arte auténtico, entendido como manifestación individual de rebeldía y como ejercicio de responsabilidad social, en el que no existen las cortapisas que atentan contra la libertad creativa<sup>4</sup>.
- Filmes que utilizan el teatro como desencadenante de una reflexión filosófica; partiendo del tópico del *theatrum mundi*, se reflexiona sobre la fragilidad de lo identitario o sobre el hecho de que todo en la vida está sometido a las convenciones de la representación escénica: estamos enmarcados dentro de una ficción que es la vida, la cual es, a su vez, un escenario.
- Filmes en los que la inserción de una pieza de teatro actúa como desencadenante para la creación de diversos niveles narrativos y, en consecuencia, para descubrir los mecanismos productores de la ficción (Abuín, 2005: 139-140).

En definitiva, establece cuatro categorías a las que se refiere con las denominaciones de *desdoblamiento*, *contrapunto*, *reflexión filosófica* y *confluencia metaficcional*. Analiza cada una de ellas aportando varios ejemplos, aunque a la que dedica mayor atención es a la de *contrapunto*, que subdivide en varios apartados según el filme se base en el proceso de producción de la obra dramática, en los ensayos, en las vicisitudes de la vida de los actores, en el genio del comediante y su capacidad para encarnar una verdad colectiva o en la concepción del teatro como compromiso.

Mi objetivo tiene una mayor amplitud, pues no me atengo de modo exclusivo al «filme sobre la institución teatro», sino que pretendo abarcar las opciones posibles que tiene la teatralidad de manifestarse en la pantalla. Por ello, estas páginas no suponen una rectificación del modélico trabajo de Abuín, sino tan solo la consideración del fenómeno de la teatralidad cinematográfica desde una perspectiva más amplia, que, obviamente, ha debido tener en cuenta sus aportaciones. Extiendo, así, el campo de mi interés a casos como las huellas teatrales que perviven en el cine mudo, donde una gesticulación heredada del melodrama o de la pantomima tenía que suplir el

---

<sup>4</sup> Uno de los ejemplos citados es *State and Main* (David Mamet, 2000): la pieza de teatro de aficionados que dirige la librería del pueblo (y que no llega a estrenarse) representa la autenticidad de un arte vivo frente a la corrupción de un medio como el cine (encarnado en el equipo que llega para rodar una película en el pueblo) dedicado a satisfacer las necesidades más bajas del público.

déficit verbal; a la inserción de una representación en el interior de la diégesis, que se convierte en marco que alberga un segundo nivel de ficción; a las adaptaciones cinematográficas que insiste en subrayar el carácter de «representación» de la ficción que presentan; a las películas que, ajenas a todo origen teatral, plantean una historia enmarcada en unos estrictos límites espacio-temporales, tras los que no resulta difícil percibir la herencia de la teoría aristotélica de las tres unidades, etc.

En la relación que se encontrará en las páginas siguientes he intentado trazar una tipología de esos posibles síntomas de teatralidad susceptibles de «contaminar» el séptimo arte; los describo y acompaño de algunos comentarios en torno a los filmes aducidos como ejemplificación. Resulta obvio advertir que mi intento clasificatorio carece de toda pretensión de exhaustividad y que, por lo tanto, tiene un carácter abierto; de igual modo, algunos de los tipos establecidos no son necesariamente incompatibles entre sí, por lo que resulta posible encontrar filmes en los que la teatralidad se manifieste de dos o más modos diferentes. Se puede partir de una diferencia inicial, separando la teatralidad que se manifiesta a nivel formal (tipos 1-6) de aquella otra que constituye el núcleo (o uno de los núcleos) del contenido del filme (tipos 7-10).

## **1. LA INEVITABLE TEATRALIDAD DEL MRP**

Resulta lógico, aunque innecesario por lo obvio, comenzar refiriéndose al fuerte componente teatral que lastraba a los filmes primitivos y que cabe ser explicado como una servidumbre al medio de expresión artístico más próximo que le sirvió de modelo. El desarrollo de las «historias» en un espacio único (reproducción fiel de un escenario), la visión frontal y a una distancia inamovible del mismo que se ofrece al espectador, las entradas y salidas de los actores por los laterales, su gesticulación exagerada, el subrayado, en ocasiones, de un telón que abre y cierra la historia, son elementos que han sido mencionados reiteradamente, por lo que no considero necesario detenerme más en este primer apartado.

## **2. LA TEATRALIDAD EN EL PERIODO SILENTE DEL MRI**

Pese a que el MRI supone el abandono de la «mostración» primitiva por la narración, las huellas de la teatralidad continuaron presentes en la pantalla hasta la llegada del sonoro; una interpretación basada en los excesos

gesticulativos, que son una herencia evidente de géneros como el melodrama o la pantomima, era un recurso imprescindible para suplir el déficit verbal. De hecho, esta teatralidad interpretativa resulta mucho menos evidente en el cine de nula base literaria, como es el caso de los filmes cómicos norteamericanos, en cuales la presencia del diálogo era mínima. No obstante, hay que tener en cuenta que en determinados filmes de ese periodo nos encontramos con una teatralidad premeditada (buscada como un rasgo «escritural» podría decirse) y que no se limita al terreno de la interpretación; es el caso de la cinematografía expresionista alemana, en la que la teatralidad de los decorados y ambientes contribuye a subrayar la dimensión irreal de las historias, a la par que una interpretación grandielocuente caracterizaba a sus atormentados personajes. Conviene recordar al respecto que varios de los grandes directores del movimiento como Ernst Lubitsch, Paul Muni, F.W. Murnau o Fritz Lang se habían formado a las órdenes de Max Reinhardt y que los actores que protagonizaron sus filmes procedían en su mayoría de los escenarios (Hueso, 2001: 50-51). Para Relinger, las modalidades enunciativas de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919), filme emblemático de esa época, son un elocuente resumen del trasvase de las estrategias del discurso teatral a la pantalla: estructura en 6 actos, estilización total del decorado compuesto enteramente de telas pintadas, espacio cerrado, interpretación exagerada de los actores, personajes tipo, planos fijos, cámara inmóvil y frontal, apertura y cierre de la imagen mediante iris ondulado a modo de telón, etc. (Relinger, 1992: 133).

### **3. LA TEATRALIDAD «SIN COMPLEJOS» DEL CINE DE LOS AÑOS 40-50**

La adquisición del sonido y el nuevo tipo de rodaje en planos largos, propiciado por la movilidad de la cámara y los lentes de gran angular determinaron un renovado interés por el teatro; sus textos podían ahora ser llevados a la pantalla de una manera más «natural» al abandonar la cámara el punto de vista frontal del espectador y ubicarse en medio de los personajes, deambulando entre ellos y permitiendo a aquel situarse en el centro mismo de la acción. Esa movilidad de la cámara propiciaba una composición dinámica de cada escena a la vez que hacía posible que se ampliasen los parlamentos, con lo que se ganaba en la profundidad del análisis psicológico. Ya en los años cuarenta encontramos un conjunto de películas que permiten hablar de un nuevo modo de afrontar la teatralidad y con las que el cine parece acercarse sin complejos a los textos teatrales liberándose del es-

tatismo y la artificiosidad que caracterizaban a las adaptaciones precedentes; baste citar títulos como *La loba*, *La heredera* y *Brigada 21* (William Wyler, 1941, 1949 y 1951 respectivamente), *Othello* (Orson Welles, 1952) o *Les parents terribles* (Jean Cocteau, 1948). A los que habría que añadir otros títulos que, partiendo de guiones originales, asumen esa teatralidad, situando la acción en interiores y centrando el desarrollo de la misma en la complejidad psicológica de los personajes: *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Mankiewicz 1950) o *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946) serían ejemplos elocuentes<sup>5</sup>.

El proceso de teatralización experimentado por el cine a partir de la adquisición de la palabra es especialmente significativo en la producción norteamericana de los años 50 y, además de por razones técnicas como las señaladas, ha sido explicado por motivaciones sociológicas. En concreto, Ángel Luis Hueso apunta cómo los insuperados traumas de la postguerra y los conflictos psicológicos padecidos por quienes participaron en la contienda afloran en muchos filmes de la época, en los que se presta atención especial a la psicología de unos personajes cuyos desequilibrios y traumas reflejan la llamada crisis del sueño americano (Hueso, 2001: 55-56). Tales filmes son, en muchos casos, adaptación de textos teatrales contemporáneos (Arthur Miller, William Inge, Tennessee Williams), pero, en otros, proceden de guiones originales, a partir de los cuales los realizadores elaboran un discurso fílmico que se aleja de la narratividad clásica y asume muchas de las estrategias de la puesta en escena teatral. Con este tipo de filmes, puede decirse que el cine pierde su tradicional prevención frente al teatro y entabla con él unas nuevas relaciones que le permiten asumir con naturalidad muchas de las convenciones escénicas (como la conservación del verso o el empleo de decorados visiblemente artificiales), pero integrándolas en un tratamiento cinematográfico que las situaba en contraste con una organización narrativa basada en la planificación y el montaje.

Virginia Guarinos se refiere a este tipo de películas como «cine teatralizado» y las sitúa en un espacio intermedio entre el cine narrativo y el cine poético, lo que supone una mengua de la narratividad, aunque la base no haya de ser necesariamente un texto teatral previo; en ellas, el montaje cede su protagonismo a la puesta en escena, por lo que predominarán los planos

---

<sup>5</sup> Sobre la importancia que la adopción del plano secuencia tiene en el desarrollo ulterior del cine y en la nueva concepción de las adaptaciones teatrales resulta imprescindible la lectura de algunos de los trabajos de André Bazin como «A favor de un cine impuro», «Teatro y cine» o «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación» (Bazin, 2000). Véase además Guarinos (1996) y Pérez Bowie (2009).



secuencia, el uso de la profundidad de campo, el movimiento interno, etc. (Guarinos, 1996: 63)<sup>6</sup>.

Respecto del nivel temático, cabe recordar para este tipo de filmes la descripción que Kracauer hace de los que denomina «argumentos teatrales», caracterizados por el énfasis en la interrelación humana, de modo que representan solo aquellas partes del universo real basadas en el diálogo y en la actuación y crean a partir de ello una intriga que inevitablemente se centra en sucesos y experiencias humanas; otra de sus características sería la de «totalidad dotada de propósito», dado que este tipo de argumentos desdeña toda imagen que no contribuya al desarrollo del drama y solo retiene aquello que puede convertir en inteligible su propósito; el argumento teatral, dirá, gira alrededor de un centro ideológico hacia el cual convergen todos sus componentes (Kracauer, 1989).

#### **4. LA RETEATRALIZACIÓN EN ALGUNOS FILMES CONTEMPORÁNEOS: HACIA UNA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA**

Resulta evidente que en nuestros días estamos asistiendo a una nueva fase de las relaciones entre ambos medios, perceptible en el cultivo por parte de algunos cineastas contemporáneos (Peter Greenaway podría ser el caso más paradigmático) de una premeditada y sistemática teatralidad. Se trata ahora de una enfatización consciente y deliberada de las marcas definidoras de lo teatral: artificiosidad de la escenografía y de la iluminación, interpretación desmesurada de los actores, explicitación del proceso y acto de enunciación, etc. Óscar Cornago, que se ha ocupado del fenómeno, llama la atención sobre el hecho de que esta tendencia se produce precisamente en un momento en que el arte escénico parece haber renunciado a las estrategias de recuperación y enfatización de sus elementos específicos (la «reteatralización» que se impuso en la escena occidental desde comienzos del siglo XX y marca sus más importantes corrientes hasta casi las últimas décadas) para cultivar la vía «postdramática», poniendo de relieve los aspectos performativos y perceptivos capaces de proporcionar la transparencia y la autenticidad como medio

---

<sup>6</sup> Guarinos señala a este respecto que lo teatral del discurso fílmico no está en las supresiones o añadidos a la obra original, sino en las «operaciones constructivas referentes al propio discurso fílmico, a su puesta en escena, su puesta en cuadro y su puesta en serie»; por ello, dirá, «la imitación se produce en el interior de los procedimientos fílmicos, haciéndolos cercanos a procedimientos teatrales» (Guarinos, 1996: 70).

más eficaz de expresar las utopías y angustias del hombre contemporáneo. Basándose en las teorías de Lyotard sobre el fenómeno de la teatralidad postmoderna, Cornago subraya cómo cierto cine contemporáneo acude a ella para superar la crisis de credibilidad sufrida por la retórica hollywoodense (la famosa transparencia enunciativa del cine clásico) y la inflación de imágenes que padece la sociedad actual: «a través del espacio abierto por la teatralidad mediante la mostración de los medios de rodaje, los escenarios o los procesos de filmación se ha intentado recuperar la condición de realidad perdida del medio cinematográfico, la debilitada credibilidad de las imágenes en una sociedad de la imagen» (Cornago, 2001: 553-554)<sup>7</sup>.

Puede, pues, decirse que esa premeditada teatralidad se convierte en un modo de denuncia de la dimensión ficcional del universo diegético y que en el fondo están las teorías brechtianas sobre la necesidad de quebrar la ilusión alienante mediante estrategias distanciadoras. Entre los ejemplos recientes de esta operación reteatralizadora están filmes como *Dogville* y *Manderley* (Lars von Trier, 2003 y 2007), en los que el realizador se aproxima al despojamiento del teatro moderno y, mediante ese retorno a las formas más elementales de la representación, crea un cine «depurado», más cercano al hombre y, por consiguiente, más apto para representarlo. Esa ausencia de un espacio «realista», contraria a las convenciones del cine, propicia el desplazamiento de la atención del espectador hacia las acciones del grupo de seres humanos; ello produce un indudable efecto extrañante que incita a aquel a la reflexión, impidiéndole dejarse llevar por el desenvolvimiento de los hechos. A ese efecto extrañante colabora también la visibilidad de la instancia narradora, manifiesta a través de las angulaciones de la cámara, la articulación de los planos, la artificiosidad de la iluminación, etc.

En la misma tendencia reteatralizadora pueden situarse asimismo varios de los filmes de Ingmar Bergman (*Secretos de un matrimonio*, 1973; *Después del ensayo*, 1984; *Sarabande*, 2003), en los que se insiste en el tópico de la teatralidad como componente fundamental del comportamiento humano y se emplean procedimientos estilísticos como los largos planos estáticos, el re-encuadre o el uso de la frontalidad destinados a subrayar esa teatralidad. Y no puede dejar de mencionarse en este punto un filme como *El viaje de los comediantes* (*O Thiassos*, Teo Angelopoulos, 1975), en el que re-

---

<sup>7</sup> Frente a la estrategia de la exacerbación de la teatralidad, Cornago señala la opuesta, aunque complementaria, de su disolución, manifiesta en el efecto verdad que buscan muchos realizadores desde los años 60 (*nouvelle vague* francesa, *free cinema* inglés) hasta el movimiento *Dogma* liderado por el danés, cuyo objetivo es devolver al cine la realidad inmediata secuestrada por las elaboradas ficciones del cine hollywoodense (Cornago, 2001: 554).

sultan evidentes las estrategias de distanciamientos brechtianas puestas en juego: los monólogos explicativos dirigidos a la cámara, los larguísimos planos estáticos y frontales que abarcan un amplio espacio del que entran y salen los personajes (punto de vista de los protagonistas, testigos de un conflicto en el que no se sienten implicados)<sup>8</sup>.

## 5. TEATRALIDAD Y CONVENCION GENÉRICA

Se pueden incluir en esta nueva categoría aquellos filmes en donde la teatralidad se incorpora de un modo «natural» porque las convenciones del género, al cual se adscriben, así lo exigen, siendo aceptada sin reparos por el espectador. El género más fuertemente convencionalizado es, sin duda alguna, el musical, en el que se violan continuamente los principios de verosimilitud en los que se basa el naturalismo cinematográfico, presidido, especialmente durante su etapa clásica, por la convención de reducir a la invisibilidad cualquier marca enunciativa.

En el filme musical se admiten, pues, elementos teatrales como la artificiosidad de los decorados, la transición de un espacio a otro totalmente distinto en el interior de un mismo plano (posibilitado porque los decorados están montados en *sets* sucesivos que la cámara puede recorrer sin dejar de filmar), los movimientos corales de los grupos, las interpretaciones hiperactuadas o las consabidas transiciones del diálogo al canto. A ello hay que añadir en varios musicales contemporáneos la abolición de las fronteras entre la acción «real» y la acción «teatral», que se presentan como intercambiables sin necesidad de justificarlas, como en el musical clásico mediante la recurrencia al sueño o a la alucinación. Recuérdense a este respecto filmes como *Danzar en la oscuridad* (*Dancer in the dark*, 2000), de Lars von Traer o *Chicago*, de Rob Marshall (2002); a propósito de esta última, explica Anxo Abuín, la mencionada confusión de fronteras «porque casi todos los personajes y en especial Roxie Hart (Renée Zellwegger), miran el mundo *sub specie theatri*, focalizando la realidad para poder, en el ámbito de la consciencia, convertirla en material escénico y musical» (Abuín, 2005: 149).

---

<sup>8</sup> Recuérdense los enfrentamientos en la calle entre revolucionarios y las fuerzas represoras o la secuencia en el interior de la sala de fiestas donde se celebra la Nochevieja de 1946, narrada en un largo y único plano (filmado desde una posición frontal), donde se muestran «duelo musical» entre el grupo de los fascistas y el de los izquierdistas: ambos intercambian himnos y eslóganes políticos para finalizar con un baile donde los primeros se quedan solos en la pista cuando uno de ellos dispara al aire con un revólver.

Obviamente también habrán de ser incluidos en esta categoría aquellos filmes que son adaptación de un texto teatral y que no ocultan esa condición, sino que la subrayan llevando a cabo el rodaje en un espacio escénico, potenciando la sobreactuación de los intérpretes y mostrando todo el aparato que sostiene la representación. Tales filmes constituyen un género perfectamente diferenciado, el conocido como «teatro filmado» o «filmación de una representación» cuyas convenciones son asumidas sin problema por los espectadores. Entre los ejemplos posibles podrían citarse dos radicalmente distintos por su temática y por su tratamiento: *La venganza de don Mendo*, de Fernando Fernán-Gómez (1965) y *Marat-Sade*, de Peter Brook (1967), versiones fílmicas de las obras de Muñoz Seca y de Peter Weiss, respectivamente. Frente a ellas, habría que citar otros filmes que ofrecen un tratamiento más naturalista de la «historia» (renunciando al punto de vista espectacular y convirtiendo a la cámara en un personaje más), pero que, sin embargo, están precedidos de un prólogo en el que se subraya la condición de historia enmarcada y, por consiguiente, de «representación» de los hechos que a continuación se presentan: recuérdese al respecto la versión cinematográfica de *Tío Vania*, de Chejov que lleva a cabo Louis Malle en *Vania en la calle 42* (*Vanya on 42nd Street*, 1994), en la que la transición del prólogo marco a la obra enmarcada se produce de modo imperceptible. Estas características son compartidas por *Bodas de sangre*, de Carlos Saura (1980), aunque en este caso, pese a la renuncia al punto de vista espectacular, existe un plus de teatralidad, pues lo que se filma no es una representación del texto dramático de García Lorca, sino la del ballet de Antonio Gades inspirado en él.

No puede faltar tampoco la referencia a otro título clave que supone uno de los primeros intentos del cine por asumir sin complejos las convenciones teatrales: *Henry V*, de Laurence Olivier (1944), película que ofrece no una versión cinematográfica del texto de Shakespeare, sino la filmación de una representación de su época; aunque a medida que avanza la acción se va ampliando el escenario hasta situarse, durante las escenas culminantes de la batalla de Agincourt, en campo abierto, con lo que la teatralidad desaparece para dar paso a una visión plenamente realista del combate.

## 6. LA ASUNCIÓN PREMEDITADA DE LAS LIMITACIONES TEATRALES

Este primer bloque, que engloba las manifestaciones formales de la teatralidad, pudo cerrarse con un apartado dedicado a aquellas películas que lle-

van a cabo una drástica y premeditada reducción de los amplios límites espacio-temporales de que dispone el cine para imponerse un ejercicio (hasta cierto punto ascético) de experimentación con las dificultades con que en ese campo se mueve el teatro. Se trata, obviamente, de un tipo de teatralidad diferente a la de los filmes anteriores, pero digno de ser tenido en cuenta. No incluyo en esta categoría películas que son adaptación de un texto teatral previo (que, en el supuesto de un tratamiento fiel, implica de modo necesario esas limitaciones)<sup>9</sup>, sino, aquellas basadas en guiones originales que asumen las famosas tres unidades de Aristóteles y concentran su acción (única) en un tiempo y en un espacio enormemente reducidos. No obstante, existen ciertas diferencias en el alcance de ambas restricciones, pues mientras el de la temporalidad está más definido (oscilando entre los 90 y 120 minutos de un metraje normal, pues se entiende como la equivalencia entre el *tiempo de la acción* y el *tiempo de la representación*), la unidad espacial resulta en el cine más difícil de definir, ya que puede variar desde un ámbito claustrofóbico (una habitación, un apartamento, un vagón de tren) a otro de mayor amplitud como una plaza, un paraje rural, un pequeño pueblo; y también cabe preguntarse hasta qué punto ese concepto de unidad de lugar es compatible con incursiones, mediante el montaje paralelo, a otros espacios contiguos o más o menos próximos, pues son muy escasas las películas que llevan a sus últimas consecuencias la reducción espacial.

En cualquier caso, existe un determinado número de películas a las que, en virtud de esas limitaciones definidoras de un sentido estricto de lo escénico y que son asumidas premeditadamente, puede imputarse un cierto grado de teatralidad.

Una de las más recientes es *En tierra de nadie* (*No Man's Land*, Danis Tanovic, 2001), cuya acción se sitúa durante la guerra de los Balcanes en una trinchera donde se encuentran dos combatientes, uno de cada bando, imposibilitados de actuar a causa la presencia de un tercer hombre tendido sobre una mina que puede explotar al menor movimiento; unos soldados voluntarios de Naciones Unidas, una periodista francesa y algunos combatientes serbios completan, como meros espectadores sin posibilidad de intervenir, el elenco de personajes. El tiempo de la acción se circunscribe con exactitud a los noventa y pico de minutos de metraje, mientras que el espacio se limita al paraje donde se desarrollan los acontecimientos con algunas breves incursiones al destacamento de las Naciones Unidas y a las trincheras de ambos bandos.

---

<sup>9</sup> Piénsese en títulos clásicos como *The Rope*, de Alfred Hitchcock (1948) o *Twelve Angry Men*, de Sidney Lumet (1957).

Otro ejemplo, anterior en el tiempo, lo tenemos en *Cleo de 5 a 7*, la primera película de Agnes Varda (1961), centrada en el recorrido por diversas calles de París de una mujer joven que espera el resultado de una biopsia para saber si tiene cáncer. El concepto de unidad espacial es algo más elástico que en el caso anterior, pues abarca las calles del barrio donde se encuentra la clínica y por las que pasea la protagonista; aunque no se producen ampliaciones mediante el recurso al montaje paralelo. La unidad de tiempo, por el contrario, se mantiene de modo riguroso, pues el desarrollo de la acción no sobrepasa las dos horas mencionadas en el título (la duración real de la película es de 87 minutos) que corresponden a la espera angustiada de la protagonista.

Un tercer ejemplo de este uso limitado del espacio y del tiempo es el clásico film de Fred Zinneman *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952), cuya acción se centra en los intentos infructuosos de un *sheriff* durante ochenta y tantos minutos (la duración real del filme) para conseguir ayuda de los vecinos ante la inminente llegada de unos bandidos que se han fugado de la cárcel a donde él los envió y que vienen con propósitos de vengarse. No obstante, y frente a los dos casos anteriores, la consecución de esa unidad espacio-temporal es fruto de un ejercicio de virtuosismo en el tratamiento del montaje (que se encarga de subrayar obsesivamente el paso del tiempo), pues la amplia concepción de la unidad de espacio (el núcleo urbano del pueblo y las fincas aledañas) y el deambular angustioso del héroe recibiendo continuas negativas a su petición de ayuda confieren a la acción un dinamismo muy alejado de la sofocante morosidad de los dos filmes anteriores.

## **7. LA TEATRALIDAD COMO ESPECULARIDAD SIMPLE: LA INSERCIÓN DE UNA REPRESENTACIÓN EN LA DIÉGESIS FÍLMICA**

La inserción de una representación teatral en el interior de la diégesis es, sin duda, el ejemplo en el que primero se piensa al referirse a las manifestaciones de la teatralidad cinematográfica. Se produce con ello una ficción en segundo grado mediante la cual los personajes del primer nivel pasan a adquirir la condición de espectadores. Este desdoblamiento es un caso típico de especularidad que puede tener diversas funciones, según la relación que se establezca entre la ficción marco (la cinematográfica) y la ficción enmarcada (la teatral).

**7.1.** El fragmento de representación inserto puede tener una *función tematizadora* con relación a la historia marco, en cuanto que ofrece un resu-

men del tema principal de esta. Recordemos, por ejemplo, la breve pieza teatral que representan los tres jóvenes protagonistas al comienzo de *Como en un espejo* (*Sasom i en Spegel*, Ingmar Bergman, 1961), Karin, su marido Martin y Mino su hermano menor ante David, el padre, que acaba de llegar a la isla donde pasan las vacaciones. En esa pieza, escrita por Karin y titulada *L'art fantôme* o *Le tombeau des illusions*, el fantasma de una princesa se aparece al artista, que se enamora de ella; la princesa le pide que le siga a la muerte y el artista acepta, pero en el momento decisivo se arrepiente y prefiere plasmar ese extraño encuentro en un poema. Esta breve representación contiene los principales núcleos temáticos que desarrollará en el filme: la oscilación de la princesa entre el mundo de los vivos y el de las sombras anuncian la esquizofrenia de Karin; a la vez, el egoísmo del poeta, que prefiere escribir un poema antes que compartir el dolor de la aparecida, refleja el de David, quien conocedor del carácter incurable de la enfermedad de su hija, siente la tentación de explotarla como tema literario<sup>10</sup>.

Otro ejemplo de inserción de un fragmento teatral con función tematizadora dentro de la diégesis cinematográfica podría ser *Senso*, de Luchino Visconti (1953), que se inicia con la representación del tercer acto de *Il Trovatore*, de Verdi; esta ópera contiene dos de los elementos nucleares del filme: el amor desesperado de la protagonista y la sublevación del pueblo italiano contra la ocupación austriaca<sup>11</sup>. Mientras que en escena se proclama el levantamiento del pueblo italiano, la revuelta estalla en la sala; los sublevados arrojan octavillas con los colores de la bandera de Italia sobre los austriacos sentados en el patio de butacas. Tras el incidente, la condesa recibe al oficial austriaco en su palco privado; el espectáculo continúa en un segundo plano con el comienzo del cuarto acto que muestra la languidez desesperada de Leonora. El relato marco y el enmarcado están, pues, estrechamente relacionados: a la sublevación del pueblo en el escenario corresponde el estallido de la revuelta en la sala y al amor de la condesa el amor de Leonora, la protagonista de la ópera. Por otra parte, como ha señalado Févry, la obra enmarcada contamina a la obra marco, pues el filme en su totalidad parece alimentarse de la sustancia «operística» del comienzo, de modo que en el plano formal, todo está teatralizado en exceso: los muebles, las cortinas rojas, la abundancia de espejos, los trajes. A diferencia de *Como en un espejo*, la obra

<sup>10</sup> Véase al respecto Févry (2000: 66-67).

<sup>11</sup> Recuérdese el argumento: en 1866, en plena sublevación contra los austriacos, una condesa italiana conoce durante una representación de *Il Trovatore* a un oficial enemigo; enamorada de él, le da dinero, que el oficial aprovecha para huir a Verona, donde la condesa lo encuentra en compañía de una prostituta. El oficial se burla de ella y le confiesa que nunca la ha amado y sólo buscaba su dinero. Para vengarse la condesa lo denuncia como desertor y el oficial es fusilado.

enmarcada no solo aporta los temas principales, sino determina también el género específico del relato y motiva su forma plástica (Févy, 2000: 68-69)<sup>12</sup>.

De idéntica función tematizadora podría hablarse respecto de los dos fragmentos de representación que introduce Manoel de Oliveira en *Vou para casa* (2001), pertenecientes respectivamente a *Le roi se meurt*, de Ionesco y a *The Tempest*, de Shakespeare. En el primero de ellos, con el que comienza el film, la situación en que se halla el personaje del rey interpretado por Gilbert (Michel Piccoli) anticipa el estado de abatimiento y confusión en el que va a caer este inmediatamente al conocer la muerte de su esposa y de su hija en un accidente de automóvil. En el segundo caso, el parlamento de Próspero (interpretado también por Gilbert) encomendando a su hija Miranda al enamorado Fernando y despidiéndose de ellos a la vez que les habla de la inconsistencia de la vida del hombre y de sus logros («Estamos tejidos de la misma tela que los sueños y nuestra corta vida se cierra con un sueño»)<sup>13</sup>, nos emite al núcleo temático del filme: la renuncia del Gilbert a la vida amorosa tras la muerte de su mujer (pese a las propuestas que le surgen) para vivir entregado al cuidado de su nieto<sup>14</sup>.

Todos estos casos mencionados serían ejemplos de lo que Lucien Dällenbach, en su libro sobre el relato especular (Dällenbach, 1991), denomina *mise en abyme prospectiva*, puesto que anticipan la historia que va a suceder. Menos frecuente en el cine, es la *mise en abyme retrospectiva*, en el que la historia que narra la representación enmarcada remite a algo ya ocurrido en el filme marco; podría aducirse el ejemplo del reciente *western* de Andrew

<sup>12</sup> Févy se plantea también la cuestión de si, en el caso de una obra teatral enmarcada en un filme, la enunciación del espectáculo ha de ser atribuida al meganarrador fílmico. A este respecto comenta cómo en el caso de las escenas de *El Trovador* enmarcadas en *Senso*, los personajes se desplazan obedeciendo a los códigos teatrales y sus acciones son mostradas no por el narrador fílmico, sino por el mostrador escénico; aunque la representación está organizada para responder a las exigencias técnicas del cine (emplazamiento de la cámara, por ejemplo), debe obedecer a los códigos teatrales en vigor (fraseo y gestulación de los actores, decorados, iluminación, etc.). Cabe la posibilidad de que el narrador fílmico yuxtaponga su punto de vista al del mostrador escénico alternando el punto de vista frontal con angulaciones más originales (primeros planos, planos de perfil...). En ese caso propone un primer tratamiento de la materia narrativa preexistente acentuando determinados aspectos de la representación teatral, pero conserva su poder narrativo seleccionando y articulando los diferentes planos de la representación. En esquema —concluye Févy— podría decirse que el narrador fílmico delega su poder de mostración y conserva su poder de narración.

<sup>13</sup> Escena única del acto IV; cito por la traducción de Luis Astrana Marín en *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1947, 8.ª edición).

<sup>14</sup> En la película de Oliveira se incluye un tercer fragmento de representación, aunque en este caso se trata de una prueba cinematográfica que un director norteamericano hace a Gilbert para encomendarle el papel protagonista de una versión fílmica de *Ulysses* de James Joyce. El fragmento representado pertenece a la citada novela.



Dominik *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (2007), cuya secuencia final nos muestra al asesino interpretando personalmente sobre un escenario una versión teatral de su hazaña.

7.2. En otros casos, cabe hablar de *función simbólica* que se produce cuando el fragmento de representación inserto remite a una de las ideas claves que preside la historia marco. Sería el caso del drama bucólico-pastoril griego del siglo XIX, *Golfo, la pastorcilla*, del que el grupo de actores protagonistas de *El viaje de los comediantes* (Theo Angelopoulos, 1975) ofrecen diversos fragmentos a lo largo de la película en una representación que se ve continuamente interrumpida. Esa obra puede ser leída, sin duda, como símbolo de la Grecia idílica y arcádica (y, por consiguiente, alienada) y su constante interrupción la podemos interpretar como la imposibilidad de representar esa «perfección» en un mundo en el que los nuevos enfoques historiográficos han sometido a revisión y han cuestionado las visiones idealizadas del pasado que nos había transmitido la Historia tradicional.

7.3. En tercer lugar, puede hablarse de *función paralelística*, cuando el inserto teatral reproduce una acción que tiene lugar simultáneamente en el ámbito de la historia marco. Un ejemplo significativo de esta posibilidad lo ofrece el filme *Llamada para el muerto* (*The Deadly Affaire*, Sidney Lumet 1967, basada en la novela homónima de John Le Carré). La protagonista es estrangulada silenciosamente por su amante y cómplice en las labores de espionaje, mientras ambos presencian en un teatro londinense una representación de *King Edward II*, de Marlowe; el asesinato (del cual el espectador no se percató inmediatamente) se produce mientras sobre el escenario tiene lugar la muerte del rey a manos de Lightborn, quien, por orden de Mortimer, lo asfixia subiéndose a una mesa invertida que ha colocado sobre el pecho del monarca.

7.4. El fragmento de representación teatral inserto en el interior de la diégesis cinematográfica puede desempeñar también una *función contrastiva*: las imágenes del escenario sirven para subrayar las diferencias con la realidad en que habitan los personajes-espectadores; es el caso, por ejemplo, de *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930), de René Clair, en un momento de cuya historia una joven pareja asiste, desde el gallinero, a una representación teatral; la artificiosidad y la estereotipación del comportamiento que muestran en sus relaciones amorosas los personajes situados en el escenario funcionan como elemento contrastivo con la naturalidad de las caricias y efusiones de los jóvenes protagonistas. En esta película, como en otras muchas que incluyen una representación teatral, el contraste entre la fic-

ción marco y la ficción enmarcada opera como un obvio refuerzo del nivel de verosimilitud de la primera.

7.5. Podría hablarse también de *función homenaje*, cuando la inserción de un fragmento de representación teatral remite a una situación similar de una película precedente a la que el director cita a modo de homenaje. Es el caso de la secuencia de *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), en la que Manuela (Cecilia Roth) sustituye a la Huma Rojo (Marisa Paredes) en la representación de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams: la sustitución de la actriz principal por su admiradora, quien conoce a la perfección el papel, es un claro guiño que remite a la situación similar que se produce en *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), filme al que el de Almodóvar rinde homenaje mediante citas reiteradas que comienzan por el propio título<sup>15</sup>.

## 8. LA TEATRALIDAD COMO ESPECULARIDAD COMPLEJA

Bajo este epígrafe englobo aquellos filmes en los que la especularidad no se limita a la introducción de un fragmento más o menos amplio de una representación teatral en un momento puntual de la ficción marco, sino que se integra en el desarrollo argumental constituyendo uno de sus núcleos temáticos principales. Por lo general, se produce en filmes que tratan sobre el proceso de gestación de una puesta en escena cuyas vicisitudes determinan el desarrollo de la historia narrada. Nos hallamos igualmente ante un caso de especularidad (teatro dentro del teatro), pero de un grado de complejidad mayor, ya que la pieza enmarcada constituye un referente continuo de la historia narrada en el filme marco. Pienso que se pueden distinguir diversos subtipos de esta especularidad compleja en función del grado de interacción entre ambas historias.

### 8.1. El tema de la obra enmarcada tiene escasa o nula incidencia en el desarrollo del filme marco

Puede servir como ejemplo *El último metro* (*Le dernier metro*, 1980), de Truffaut, donde un grupo de actores, durante la ocupación alemana de París,

---

<sup>15</sup> A lo largo de esta película se insertan otros fragmentos de la representación del drama de Tennessee Williams que está interpretando Huma Rojo; tales fragmentos actúan como desencadenante de los recuerdos de Manuela, quien interpretó dicha obra tiempo atrás en Argentina junto a su marido; podría hablarse en tal caso de una *función reminiscente* del inserto teatral.

ensaya en un viejo teatro una obra de una autora noruega apócrifa, Karen Bergen (*La disparue*); el director es un judío que está oculto en los sótanos y hace llegar sus instrucciones a los actores (que lo creen desaparecido) a través de su mujer. Otro ejemplo sería *Abajo el telón* (*The Craddle Will Rock*, 1999), de Tim Robbins, donde se narran las vicisitudes de un grupo de actores comprometidos, quienes, integrados en el Federal Theatre Project norteamericano, intentan poner en escena, en 1942, un musical de inspiración brechtiana (el que da título a la película), escrito por Marc Blitzstein; finalmente no podrá estrenarse a causa de las presiones político-económicas de los sectores derechistas. Ambos filmes sirven a Abuín, en su citado trabajo sobre el «film de teatro», para ejemplificar la oposición entre el teatro como arte comprometido y el cine de consumo, normalmente desinteresado por los asuntos públicos; pero en la clasificación que propongo me interesan solo como ejemplos de la escasa incidencia de la acción de la obra enmarcada (a cuyos ensayos asiste el espectador pero sin llegar a conocer el argumento completo de la misma) sobre el desarrollo argumental del filme marco. Un tercer ejemplo que puede aducirse es *En lo más crudo del crudo invierno* (*In the Bleak Midwinter*, Kenneth Branagh, 1995), en el que la trama de *Hamlet*, texto que intenta poner en escena un grupo de actores mediocres y sin trabajo en una iglesia abandonada, no tiene ninguna incidencia sobre el tema del filme; este es un canto a la magia del teatro, que consigue hacer del elenco de actores desarraigados y egoístas un grupo eficiente y solidario.

## **8.2. El tema de la obra enmarcada interfiere con el desarrollo argumental del filme marco**

Sucede cuando alguno o algunos de los episodios de la obra que se representa van a ser determinantes en el desarrollo de la historia marco. Podría citarse al respecto *Éxtasis* (Mariano Barroso, 1995), en la que el conflicto nuclear de *La vida es sueño* (el enfrentamiento entre Basilio y Segismundo), obra que está montando un director de teatro, tiene su paralelismo en el que vivirá este personaje cuando aparece un hijo nacido de una antigua relación amorosa y del que no había querido saber nada. La ficción resulta más compleja en cuanto el presunto hijo es, en realidad, un compañero de fechorías del verdadero, al que sustituye con su consentimiento; pero la marcha de los acontecimientos sigue en gran medida el desarrollo de la obra de Calderón: el encubramiento de Segismundo con el que Basilio trata de compensarlo de los años de prisión, se reproduce en el intento del director de escena de elegir al (falso) hijo como protagonista de la obra que prepara, col-

mándolo, además, de regalos y presentándolo a los medios como una auténtica revelación; del mismo modo, el comportamiento brutal de Segismundo, cuando se ve en palacio, tiene su correlato en el desvalijamiento que el falso hijo (ayudado por el verdadero y por una compinche de ambos) lleva a cabo en la casa paterna.

Con ciertas reservas podría incluirse bajo esta categoría *Tartufo*, de F.W. Murnau (1925), donde la pieza de Molière, inserta en el interior de la diégesis fílmica, es el desencadenante de la revelación que experimenta el anciano protagonista y que le permite percatarse de la hipocresía de su ama de llaves; aunque lo que se inserta no es exactamente una representación teatral de la pieza de Molière, sino una filmación resumida de la misma que proyecta el nieto del anciano para hacerlo consciente del comportamiento de la sirvienta.

La dependencia entre la obra marco y la enmarcada puede presentarse también en relación inversa: no de la trama de la obra enmarcada sobre la vida de los personajes que la representan, sino de la vida de un personaje de la ficción en primer grado sobre una obra que está en fase de creación y cuyos ensayos y posterior estreno constituyen la ficción en segundo grado. El caso más paradigmático es *Shakespeare in Love* (John Madden, 1997), en donde se narra el romance que el dramaturgo mantiene con la joven Viola y que sirve como desencadenante de la escritura de *Romeo y Julieta*.

Una interrelación menor, aunque evidente, entre la historia marco y la historia enmarcada es la que existe en *To be or not to be* (Lubitsch, 1942) en donde el inicio del monólogo de Hamlet, interpretado por el protagonista, es el momento que aprovecha el amante de su esposa, quien asiste fielmente a todas las representaciones, para abandonar su butaca y reunirse en el camerino con aquella. Aunque en esta película hay, además, otro intertexto shakespeariano que cumple una función importante en el desarrollo argumental: el monólogo del judío Shylock, protagonista de *El mercader de Venecia*, al que me referiré más adelante al tratar de la teatralidad extraescénica.

### **8.3. La situación de la obra enmarcada se reproduce paralelamente en la obra marco, afectando a la actuación de los personajes de esta**

Podría considerarse un desarrollo extremo del caso anterior, pues la interacción entre la ficción en primer grado y la ficción en segundo grado llega al extremo de que los actores que interpretan esta segunda lleguen a vivir una situación paralela a la de aquella en sus vidas «reales». Son varias las pe-

lículas cuyo argumento gira en torno a este tipo de interacción entre los dos niveles ficcionales. Una de ellas es *Va savoir* (Jacques Rivette, 2001), que presenta los problemas de identidad asociados al desarrollo de un proceso de puesta en escena; la obra en cuestión es *Come tu me vuoi*, de Pirandello, que plantea la imposibilidad de un conocimiento objetivo de la identidad de las personas y de la inexistencia de la verdad absoluta. La protagonista de la película, la actriz que interpreta la pieza, experimenta una crisis de identidad semejante al reencontrarse con su pasado a través de la llegada de un ex-amante y provocar el enfriamiento de su relación con su actual pareja<sup>16</sup>. Otra es *Noche de estreno* (*Opening Night*, de John Cassavetes, 1978) cuya protagonista, Myrtle Gordon (Gena Rowlands) es una actriz que interpreta el papel de una mujer madura en una pieza (*The Second Woman*) que está girando por varias ciudades en una *tournee* previa a su estreno en Nueva York. Myrtle entra en un proceso depresivo, que trata de superar refugiándose en la bebida, al asumir que los años han pasado y que su edad es ya la de su personaje. Un tercer ejemplo es *Doble vida* (Georges Cukor, 1948), en donde un actor, atormentado por los celos, asume en su vida personal el papel de Otelo que está representando en escena. Ese mismo tema lo desarrolló el cine español dos años antes en una película bastante más mediocre, *Un drama nuevo* (Juan de Orduña, 1946), en la que se adaptaba el drama post-romántico de Manuel Tamayo y Baus. Se puede añadir otro ejemplo español, el de *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952), película cuya protagonista, que está ensayando el papel de heroína de la zarzuela homónima, vive en su vida cotidiana una situación similar a la de esta (un caballero viudo corteja a su madre, para acercarse a ella, de quien está en realidad enamorado, mientras que la joven lo está a su vez del hijo de ese pretendiente) y se vale del desarrollo de la trama de la ficción para programar su actuación en la vida «real» y conseguir su propósito. Una variante más de esta situación especular la tenemos en *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952), aunque en este caso la «obra» enmarcada es la Pasión de Cristo que representan los habitantes del pueblo catalán de Esparraguera: un individuo despreciable y antisocial, al que siempre adjudican el papel del discípulo traidor, intriga para conseguir el papel protagonista, acusando falsamente al vecino que lo desempeña; cuando lo logra, se produce, mediante la interpretación del personaje de Cristo, su conversión.

---

<sup>16</sup> Abuín, en su citado trabajo, utiliza este filme para ejemplificar aquellos casos en que el teatro en el cine sirve como desencadenante de una reflexión filosófica: al partir del tópico del *theatrum mundi* se establece una reflexión sobre la fragilidad de lo identitario o sobre el hecho de que todo en la vida está sometido a las convenciones de la representación escénica: estamos enmarcados dentro de una ficción que es la vida, la cual es, a su vez, un escenario (Abuín, 2005: 149-150).

## 9. LA TEATRALIDAD REFLEXIVA: EL METADISCURSO PARALELO

Incluyo en este tipo algunos filmes en los que la trama gira en torno a la preparación de una puesta en escena, pero en los que aquella se convierte en pretexto para el desarrollo de un discurso paralelo, en el que se reflexiona sobre la obra que se pretende montar y se discuten las estrategias más adecuadas para ello. La inserción de ese plano metadiscursivo junto al plano ficcional es relativamente reciente en el cine y puede considerarse una influencia de la novela postmoderna, que ha recurrido a este procedimiento en algunas ocasiones (piénsese en *La mujer del teniente francés*, de John Fowles).

El ejemplo más ilustrativo es, sin duda, el filme *Looking for Richard*, rodado por Al Pacino en 1996, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare. Se trata de un auténtico ejercicio metatextual en el que texto y comentario se contrastan y se confunden en una continua alternancia entre la historia marco y la historia enmarcada. La primera gira en torno a la preparación del montaje y constituye el ámbito donde se desarrolla el mencionado metadiscurso, mientras que la ficción enmarcada se ofrece al espectador a través de una serie de fragmentos del drama de Shakespeare que permiten seguir el desarrollo de la trama, pero cuya procedencia es muy heterogénea: lecturas hechas por los actores, ensayos informales sin caracterización ni vestuario, ensayos serios con la ropa de la época en el Cloisters Museum de Nueva York e, incluso, actuación en lugares «originales» como el solar londinense donde estuvo emplazado el Globe Theatre o la campiña inglesa por donde presuntamente deambularon los personajes históricos a los que da vida el drama. El metadiscurso paralelo está integrado, a su vez, por diversos niveles en los que se yuxtaponen elementos igualmente heterogéneos: encuestas realizadas a gente de la calle a las que se pregunta sobre su conocimiento del autor o de la historia de Inglaterra, entrevistas con actores, directores o investigadores shakespereanos, discusiones informales entre el director y su equipo, comentarios entre todos ellos de diversos aspectos del texto, etc.

Otro ejemplo de inserción de una reflexión paralela que interfiere en el desarrollo de la historia es el filme de James Ivory *Jane Austen en Manhattan* (1980), que presenta a un grupo de actores implicados en la puesta en escena de dos versiones teatrales de la novela de Jane Austen *Sir Charles Grandison*<sup>17</sup>, que preparan respectivamente una vieja dama de la escena y un joven

---

<sup>17</sup> Se trata de una obra primeriza, escrita por la autora a los 12 años y concebida como una parodia de la novela homónima de Samuel Richardson.

director (revolucionario pero despótico y posesivo), antes protegido de aquella, pero con quien ahora compite para conseguir que una institución financie su montaje. En este caso, no es tan nítida la separación entre la historia y la reflexión anexa como lo era en el filme de Al Pacino: aparte de que la primera no llega a ser conocida en su totalidad por el espectador, al que solo se le ofrecen algunos fragmentos, la reflexión no está formulada de manera tan explícita, pues interfiere entre ambas la narración paralela de las relaciones personales del grupo de actores y actrices implicados. De todos modos, la película de Ivory se articula, al igual que aquella, en una compleja estructura de *puzzle*, en la que alternan fragmentos correspondientes a diferentes niveles: a) la reconstrucción fílmica de algunos episodios de la novela; b) la inserción de escenas de las dos propuestas de montaje que se enfrentan: una rupturista sobre un escenario esquemático, constituido por un panel en el que se abren huecos diversos por donde aparecen los personajes; la otra, tradicional, investida de una fastuosidad operística (que es la que al final triunfa concluyendo la película con su representación); c) los comentarios y observaciones surgidos al lado de cada una de las propuestas; y d) la historia de las relaciones entre los actores, polarizadas en torno a dos ejes de influencia: la vieja dama conservadora y el joven rebelde.

Varios de los filmes de Jacques Rivette pueden aducirse también para ejemplificar esta categoría; me refiero concretamente a aquellos cuya temática gira en torno a la preparación de un montaje teatral que lleva a cabo un grupo de personas y a las relaciones que se establecen entre las mismas; los ensayos, las discusiones que se suscitan sobre la interpretación o sobre la puesta en escena suelen incluir reflexiones metateatrales que funcionan como comentario paralelo al texto en cuestión: *Pericles*, de Shakespeare, en *Paris nous appartient* (1960), *Andromaque*, de Racine, en *L'amour fou* (1968), *Come tu mi vuoi*, de Pirandello, en la ya citada *Va savoir* o la obra intitulada e inconclusa cuyo autor va perfilando a medida que ensaya con los intérpretes en *L'amour par terre* (1983).

## 10. TEATRALIDAD EXTRAESCÉNICA

El escenario no es el único ámbito de lo teatral, ni la teatralidad exige necesariamente la existencia de un texto dramático. Por eso, la pantalla cinematográfica puede albergar también manifestaciones teatrales que se producen fuera de los escenarios y que no tienen por qué ser la puesta en escena de un texto previamente escrito. Consideremos, pues, algunos filmes donde la

teatralidad aparece presente, pero desligada de las convenciones y de la rigidez con las que se produce en su ámbito específico. Resulta posible establecer algunas diferencias entre esas manifestaciones anómalas de la teatralidad que tienen cabida en la pantalla, lo que nos permitiría hablar de los siguientes tipos.

### 10.1. La representación en ámbitos ajenos al teatro

Es el caso de películas en las que la representación de uno o varios textos dramáticos conocidos es concebida como un juego puesto en práctica por un grupo de personas reunidas en un espacio alejado de cualquier referencia teatral. Un ejemplo lo tenemos en *The King is Alive* (Kristian Levrin, 2000), filme en el que un grupo de viajeros de un autobús, que se avería en medio de un paraje desértico y desolado de África, son convencidos por uno de ellos para interpretar fragmentos de *El rey Lear*, mientras intentan sobrevivir al calor y a la falta de agua y de alimentos. Otro ejemplo similar, aunque este con un enfoque irónico, lo hallamos en la secuencia de apertura del filme ya citado de Jacques Rivette *L'amour par terre* (1983): un grupo de personas caminan por las calles de París siguiendo a un guía que los conduce al interior de un apartamento donde observan a una pareja enzarzada en una fuerte discusión; al final de la secuencia, comprobamos que las personas del grupo han sido espectadores de unas escenas de un típico vodevil (*Intercambio de parejas*, de Jacques Feydeau) que unos actores han representado para ellos. Otras obras de Rivette, citadas más arriba como ejemplo de teatralidad reflexiva, también nos servirían para ilustrar esta otra categoría, en cuanto que en casi todas ellas la ficción enmarcada no tiene lugar en un ámbito escénico, sino en espacios cotidianos donde se celebran los ensayos.

Cabría incluir en este apartado el citado monólogo de Shylock, el judío protagonista de *El mercader de Venecia*, que interpreta uno de los personajes secundarios de *To be or nor to be*, de Lubitsch. Aunque dicho personaje forma parte de la compañía que en la película representa el *Hamlet*, su actuación tiene lugar fuera del escenario, en la vida «real»: Víctima de una enorme frustración, pues en su carrera como actor no ha pasado de ser un simple figurante, encuentra la posibilidad de lucir sus dotes interpretativas recitando el monólogo en que Shylock se lamenta con amargura del desprecio con que los cristianos tratan a los de su raza en tres momentos significativos de la película: en la primera ocasión, para quejarse de que no se reconozcan sus méritos y se le relegue siempre a papeles carentes de brillo;



en la segunda, para lamentar la situación de Polonia sojuzgada por los nazis; y en la tercera, para distraer a los soldados alemanes, doliéndose de las humillaciones que padecen los vencidos, mientras el resto de la compañía escapa del teatro.

## 10.2. La representación como *happening* o improvisación callejera

La teatralidad puede manifestarse también en la pantalla cuando en ella se insertan actuaciones de grupos de actores callejeros que montan *sketchs* improvisados en plazas o vías públicas. Un ejemplo del cine español reciente es *Noviembre*, de Achero Mañas (2003), en la que se narra la historia de un grupo de jóvenes enamorados del teatro que conciben este como una «guerrilla» destinada a devolverle su pureza y a desterrar todas sus servidumbres comerciales. Este filme tiene una especial importancia, no solo por lo que supone de homenaje a esa vertiente casi «heroica» del teatro, sino porque incluye, paralelamente, una interesante reflexión metadiscursiva expresada a través de los comentarios con los que los propios personajes, ya pasados varios años (y a los que interpretan ahora actores famosos como Juan Diego y Ana Diosdado entre otros), recuerdan aquella utopía y dibujan un retrato del líder del grupo, Alberto, fallecido en plena juventud en el transcurso de uno de sus *happenings* contestatarios.

## 10.3. La representación como ficción de la cotidianeidad

La vida cotidiana está llena de momentos en los que al ser humano le toca actuar ante otras personas bajo una apariencia distinta de la suya habitual. Esa actuación puede adquirir los caracteres de una auténtica representación cuando se ejerce de modo continuado y con unos objetivos precisos. En el cine abundan los ejemplos de personajes que asumen deliberadamente una personalidad distinta de la propia y que constituye la base de apasionantes argumentos. El desencadenante principal de esa ficción suele ser el engaño con fines lucrativos (recuérdese el caso de *Éxtasis*, al que he aludido más arriba), aunque en algunas ocasiones, la ficción llega a ser asumida tan completamente por el personaje, que acaba transformándose en la máscara elegida; una de las historias más atractivas en esa línea es, sin duda, la que presenta *Il generale della Rovere* (Rossellini, 1959): el estafador al que los nazis, en la Italia ocupada, obligan a hacerse pasar en la cárcel por un general aliado para obtener información de los oficiales prisioneros y que ter-

mina asumiendo esa falsa personalidad y muriendo aclamado por sus compañeros de prisión como un héroe. Pero el caso más extremo de esta manifestación de la teatralidad lo tendríamos en el filme *Familia* (Fernando León, 1996), en el que todo un grupo de actores es contratado por un personaje solitario para actuar como su propia familia y pasar, así, acompañado el día de su cumpleaños. Un antecedente de ese original planteamiento lo encontramos en otra película española, *Cielo negro* (Mur Oti, 1951), cuya protagonista obliga al hombre que la ha engañado, fingiéndose enamorado de ella, a desempeñar ese papel ante la madre moribunda; dicho personaje, un poeta indigente interpretado por Fernando Rey, ha llevado a cabo previamente otra «representación», pues, comprado por las amigas de la protagonista que desean humillarla, se ha visto obligado a escribir a esta una serie de cartas declarándole su amor.

## 11. UN APÉNDICE: EL INTERIOR DEL MUNDO TEATRAL COMO NÚCLEO TEMÁTICO

La noción de teatralidad cinematográfica puede extenderse lógicamente hasta abarcar aquellos filmes cuya temática gira en torno al mundo del teatro y de sus gentes. Resulta obligatorio dedicarles un apartado, pues casi todos ellos incluyen, como resulta esperable, varias secuencias de representaciones, aunque esa ficción enmarcada no suele desempeñar ninguna función estructurante en el desarrollo del filme. En el caso de desempeñarla, o de poseer algunas otras de las características de la teatralidad mencionadas, serían adscribibles a algunas de las categorías establecidas. Por ello, me limito en este apéndice a citar algunos de los numerosos ejemplos de filmes que tienen como tema el teatro y que no encuentran cabida en ninguno de los apartados descritos. De todos modos, como puede advertirse, los títulos que agrupo a continuación no constituyen un todo homogéneo, aunque he tratado de sistematizar mínimamente la lista, estableciendo algunos subgrupos según criterios temáticos.

**11.1.** Las relaciones humanas entre gente del teatro y los conflictos derivados de ellas, que suelen ser de índole muy variada: *Damas del teatro* (*Stage Door*, Gregory La Cava, 1937), *La angustia de vivir* (*The Country Girl*, George Seaton, 1955), *El rostro* (*Ansiktet*, Ingmar Bergman, 1958), *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*, Joseph L. Mankiewicz, 1966), *La sombra del actor* (*The Dresser*, Peter Yates, 1983).

**11.2.** La vida azarosa de los cómicos ambulantes y sus penalidades: *La Strada* (Fellini, 1954), *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954), *Los farsantes* (Mario Camus, 1963), *El viaje a ninguna parte* (F. Fernán-Gómez, 1986), *Cómicos en apuros* (*Les grands ducs*, de Patrice Leconte, 1995).

**11.3.** La nostalgia de un pasado exitoso, pero ya irrepetible: *Culpables* (Ruiz Castillo, 1958), *Pepe Guindo* (Manuel Iborra, 1999).

**11.4.** La mirada humorística o satírica sobre el mundo teatral: *Cantinflas en el teatro* (Arcady Boytler, 1937), *Esta noche y todas las noches* (*Tonight and every Night*, Víctor Saville, 1945), *Los productores* (*The Producers*, Mel Brooks, 1968), *El sobre verde* (Rafael Gil, 1971) *¡Qué ruina de función!* (*Noises off*, de Peter Bodganovich, 1992), *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*, Woody Allen, 1997).

**11.5.** El mundo del teatro como marco de una intriga policiaca: *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, Alfred Hitchcock, 1950), *Palmer ha muerto* (Juan Fortuny, 1962), *El asesino ha reservado nueve butacas* (*L'assassino ha riservato nove poltrone*, Giuseppe Bennati, 1973), *Aquarius* (*Deliria*, Michele Soavi, 1986).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (2001). «Filmicidad y teatralidad. Aspectos comparados de la recepción espectacular». En *Lecturas: Imágenes*, C. Becerra et al. (eds.), 23-51. Vigo: Universidad.
- (2005). «El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*». *Anthropos* 208, 138-151.
- BAZIN, A. (2000). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 4.<sup>a</sup> edición.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (2001). «Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*, J. Romera Castillo (ed.), 549-559. Madrid: Visor Libros.
- DÄLLENBACH, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor Libros.
- FEVRY, S. (2000). *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*. Liège: Éditions du Céfal.

- GUARINOS, V. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- HELBO, A. (1997). *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- HUESO, Á. L. (2001). «El referente teatral en la evolución artística del cine». *ALEC* 26 (1), 45-61.
- KRACAUER, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial». *Arbor* 699-700, 573-594.
- (2009) «Hacia un nuevo concepto de la teatralidad cinematográfica. Notas sobre la recepción de las teorías de André Bazin en España (1950-1961)». En *Lecturas: Imágenes*, VI, C. Becerra (ed.), 47-68. Vigo: Academia del Hispanismo.
- QUINTANA, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- RELINGER, J. (1992). «La théâtralité au cinéma». En *Théâtralité et genres littéraires*, Anne Larue (ed.), 133-139. Poitiers: Publications de La Licorne.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *Diccionario temático del cine*. Madrid: Cátedra.
- VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós.