

Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones

Iván Gómez García

Universitat Ramon Llull, Barcelona, Espanya

Abstract From the origins of cinema, the relationship between theater and the moving image has been persistent. It has also been problematic in several ways. Theatre seemed a particularly suitable medium to provide film with plots, as well as actors and a sense of staging. The two media proximity has caused many misunderstandings and not a few headaches to writers, producers and film directors. The aim of this article is to trace different options for film adaptations of theatrical texts and also to understand the problems posed in several films by Orson Welles, Roman Polanski, Louis Malle, Peter Brook, and Ingmar Bergman.

Keywords Theatre. Adaptation. Cinema. Shakespeare. Audience.

Sumario 1 Los (posibles) orígenes teatrales del arte cinematográfico. – 2 El teatro en pantalla: hacia una industria de la adaptación. – 3 De la adaptación a la translación: tránsitos hacia la modernidad. – 4 Opciones de translación: cuando el teatro se ve en pantalla.

1 Los (posibles) orígenes teatrales del arte cinematográfico

No pretendemos realizar aquí una comparación entre formas artísticas diferentes como el cine y el teatro. Hasta cierto punto son únicas e irreductibles entre sí. Pero, cuando el cine hace su debut, el teatro acumulaba más de dos milenios de existencia, por lo que indudablemente estaba llamado a jugar un papel importante en la formación del discurso cinematográfico. Por otro lado no sería imposible afirmar que en algo más de cien años de existencia el cine ha cambiado más rápidamente de lo que lo ha hecho el teatro en su lar-

ga historia. Es cierto que podemos hablar del teatro interactivo, de experimentos visuales y perceptivos de todo estilo y condición, del teatro de Artaud o de Peter Brook y hasta de la performance callejera de los años sesenta. Hasta podemos emparentar las *performances* de Marina Abramović con el teatro vanguardista. Pero el teatro lleva muchos más siglos entre nosotros. La vida útil de las obras de Sófocles, por citar un nombre ilustre, no parece agotarse. Podemos incluso simular que vemos sus obras como lo hacían los espectadores originales y hemos conservado algunos lugares históricos emblemáticos en donde se representaban las obras de teatro, si bien la mayoría han sido destruidos o yacen enterrados bajo siglos de sedimentos.

Por su parte el cine ha saltado de la bidimensionalidad a las tres dimensiones y amenaza con transmutarse en una realidad virtual inmersiva perfecta. El cine ha visto cómo su lenguaje de los primeros años ha cambiado tan sustancialmente que ya nadie puede dirigir una nueva versión de *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913) o de *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915) por citar dos seriales influyentes, con el lenguaje que se utilizaba cuando se adaptaron a la gran pantalla por primera vez. Incluso películas actuales que se promocionan y se venden como *de cine mudo*, los casos de *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) o *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), no lo son. Carecen de diálogos sincronizados pero no utilizan el lenguaje de las películas mudas. Simplemente lo simulan. El cine lucha actualmente por conservar, con sus debidos cambios, un lenguaje que asuma que su perfección reproductiva se ha logrado con las dos dimensiones, y la simulación de la tercera, si bien hay quien sigue creyendo que el futuro está en la interactividad y la inmersión total.¹

Así las cosas, partamos de una primera hipótesis: de todas las opciones de adaptación a la gran pantalla, el teatro es la forma literaria que más problemas plantea. Mucho más que la novela o el cuento. Esto sucede porque el teatro es la forma aparentemente más próxima a la representación fílmica. También es la que ha generado más equívocos. Cuando uno lee un texto teatral o trabaja sobre una puesta en escena concreta puede pensar que una parte importante de la película está resuelta: hay diálogos, hay actores, hay *acting*, incluso una estructura en actos. Pero la obra teatral carece de un tiempo y un espacio plenamente cinematográficos. Tampoco dispone, por supuesto, de un punto de vista visual desde el que articular la repre-

1 Sobre esta cuestión cabe citar los estudios clásicos de Lev Manovich, Marie-Laurie Ryan y Janet Murray. Los tres autores trazan una genealogía de los nuevos medios de comunicación que hunde sus raíces en espectáculos tan antiguos como la linterna mágica. Los tres estudios plantean diferencias pero todos ellos especulan sobre la posibilidad, cada vez más real, de que acabemos consumiendo algún tipo de relato interactivo en el que podamos sumergirnos por completo a través de un sistema de realidad virtual. Véase Ryan [2001] 2004, Manovich [2001] 2004, Murray [1997] 1999.

sentación. El cine, como medio de puesta en escena, tuvo que descubrir cómo articular estas magnitudes.²

Viajemos por un instante a un tiempo en el que ese equívoco se vio reforzado y explotado. Los orígenes del cine están plagados de malentendidos y lugares comunes. Es cierto que el teatro suponía un modelo que no pocos cineastas de los primeros tiempos intentaron adaptar a la pantalla cinematográfica. Pero no es menos cierto que ya desde los orígenes un elemento tan fílmico como el primer plano estaba presente; en las películas de los hermanos Lumière, sin ir más lejos (Burch [1991] 1999, 43). Estos primeros cortometrajes de los pioneros franceses presentaban planos y puntos de vista variados, una altísima calidad fotográfica e incluso un cierto dinamismo intraplano que otras artes habían explorado previamente. Lo que no tenían es montaje, por lo que, como tantas otras películas de los primeros momentos del cinematógrafo, se agotaban en un único espacio, tiempo y lugar. No había montaje, estábamos ante planos unipuntuales. Fue precisamente la búsqueda de un montaje elaborado que permitiese una multiplicidad de tiempos y espacios lo que, en un primer momento, frenó la recurrencia y exuberancia de esos primeros planos (43). También lo hizo la complejidad creciente de las historias, que requerían más personajes y acciones que, de manera instintiva, muchos cineastas prefirieron mostrar en planos largos y generales; planos que solían presentar un mayor componente teatral.

El teórico Noël Burch acuñó una categoría teórica que se nos antoja perfectamente explicativa para separar ese cine de los orígenes - rico, complejo, mucho más variado de lo que podamos imaginar si no miramos con atención - de ese otro cine de lenguaje más estable y recurrente que se implementó a partir de mediados de los años diez. Burch habló del Modo de Representación Primitivo (M.R.P.) como forma de englobar el conjunto de convenciones representativas que caracterizan la producción de los primeros veinte años de cine. Algunas de estas características parecen importadas del teatro o, más concretamente, del conjunto de formas teatrales populares, en sentido amplio, que interesaban a una parte importante de la población. La frontalidad bien puede ser una característica común a casi todas estas formas teatrales. Pensemos en el *music-hall*, el café concierto, los espectáculos de feria, el vodevil e incluso el circo como entretenimientos, muchos de ellos vinculados a las clases populares. Aunque en algunas de estas formas hay que contemplar la existencia de cierta interacción con el espectador, en términos genera-

2 Existen muchos textos que explican la formación del lenguaje cinematográfico clásico y las transiciones desde ese cine de los orígenes hacia un cine clásico y plenamente institucionalizado. En este estudio nos hemos guiado por las investigaciones de Burch ([1991] 1999), Casetti ([1986] 1996) y Brunetta (1993).

les imponen una inmovilidad evidente del receptor y una perspectiva frontal muy acusada.³

A este hecho debemos añadirle una dificultad técnica con la que se topaban los primeros cineastas como los Lumière, Pathé, Méliès, incluso Feuilliade. Era complicado dotar a los escenarios de profundidad. Los planos eran autosuficientes, se podían concebir incluso como complejos cuadros llenos de plasticidad (pensemos en Méliès) pero seguían aquejados de estatismo y rigidez. Muchas cosas podían moverse dentro del plano, pero pocas se movían entre planos. Por supuesto el descubrimiento temprano del montaje fue solucionando este problema. Incluso si estudiamos las películas de la Escuela de Brighton veremos que los elementos de la película se movían ya en fechas tempranas entre planos. Pero durante estos primeros años de cine el avance y el retroceso en materia de puesta en escena son constantes. La frontalidad siguió pesando mucho hasta que el lenguaje del cine se institucionalizó y el M.R.P. dio paso al M.R.I., a la representación institucional.

Si atendemos a un primerizo ejemplo de cómo el teatro suministró contenidos al cine recalaremos en *King John* (1899), seguramente la primera adaptación de Shakespeare a la gran pantalla. La obra original dramatiza el reinado de John, rey de Inglaterra entre 1199 y 1216. La adaptación, hecha por la Biograph en Estados Unidos, constaba de cuatro escenas, de las que ha sobrevivido una. Esta escena, un plano general, presenta una perspectiva absolutamente frontal, carece de profundidad y, en definitiva, le otorga al espectador una perspectiva muy teatral. Es de suponer que las cuatro escenas estaban colocadas una detrás de otra, sin más, y la relación existente entre ellas era temática, careciendo por completo de una articulación lingüística compleja. Es sorprendente que poco tiempo después, en 1903, la película *Mary Jane's Mishap*, del pionero de la Escuela de Brighton George Albert Smith, plantee una serie de complejidades a nivel de montaje que, sin abandonar por completo la teatralidad de estas primeras películas de cine narrativo, sí demuestran que desde fecha muy temprana los cineastas buscaron una articulación propia y separada, tanto como fuere posible, del espectáculo teatral. En *Mary Jane's Mishap* la protagonista enciende en su cocina un fogón con parafina, lo que provoca una explosión tremenda. Mary Jane sale volando por la chimenea, vuela hacia el cementerio y hasta resucita en el último plano. Esta locura incluye miradas a cámaras de Mary Jane, lo que luego se catalogó como metaficción reflexiva, transiciones entre planos generales y primeros planos de la protagonista y,

3 En este punto nos hemos guiado por el estudio conjunto de los espectáculos de la época y los gustos y formación del público de los primeros tiempos del cine que puede encontrarse en Palacio [1998] 2008 y Uricchio [1999] 2011.

en definitiva, una sucesión coherente de escenas que tienen una relación causal entre ellas. Con todo sigue pesando la frontalidad, un punto de vista único, central, en donde la cámara puede acercarse o alejarse, pero en donde la exploración de un mismo espacio es limitada. No hay ubicuidad. Podemos mirar a dónde queramos, pero dentro de un plano general que marca un límite claro. No existe una articulación lingüística clara del fuera de campo. Y al mismo tiempo podemos decir que nuestra mirada no está tan cautiva como lo estará en una película de Hitchcock, o de Orson Welles, en donde siempre miremos *lo que* el director quiere que miremos. Paradójicamente ese cine clásico nos convirtió en espectadores cautivos, menos libres de atender aquellos que consideremos importante.⁴

No han sido pocos los teóricos y críticos que han insistido mucho, incluso han sobredimensionado, el peso del teatro como alimento básico del cine en estos primeros años. La frontalidad y el estatismo de los planos de ese cine primitivo refuerzan sus opiniones al respecto. La recurrencia de planos unipuntuales, que hacen corresponder en perfecta homología un tiempo, un espacio y un lugar, centrípetos y autosuficientes, cuyos vectores suelen remitir hacia el interior y no hacia la búsqueda de un plano contiguo, suelen citarse como pruebas de dicha influencia. Pero haríamos bien en recordar que en el origen del cine hay diferentes artes y espectáculos, a veces tan esenciales e importantes como el teatro. En cualquier caso, el cine, tras encontrar un lenguaje ya institucionalizado y estabilizar sus mecanismos narrativos a partir de 1915, construye un espacio y un tiempo propios, diferenciados del resto de artes otorgando al espectador un nuevo papel. La cámara y el receptor se liberan al unísono de ese excesivo estatismo que les había atado a un punto de vista central y único, inmóvil, sobre un escenario que muchas veces parecía un proscenio filmado.

2 El teatro en pantalla: hacia una industria de la adaptación

El éxito del trabajo de D.W. Griffith ayudó a consolidar el M.R.I. En síntesis Griffith fue una pieza clave en la formalización de unas constantes de lenguaje que situaron el relato como el elemento central de la película. A partir de ese momento el relato se impondría a la técnica, cuyos recursos y artificios permanecerían invisibles para una espectador ocupado en entender una historia y cuya mirada se volvería totalizadora. El montaje narrativo se impone, los planos se su-

⁴ Para un estudio detallado del cine de la Escuela de Brighton es imprescindible la consulta de Dall'Asta ([1998] 2008).

ceden sin que se noten las suturas, y la continuidad es el perfecto aliado de las largas historias que le gustan a Griffith. El cine encontró un lenguaje propio, se alejó de la teatralidad, de la visión distante del patio de butacas, incluso la interpretación de los actores fue poco a poco naturalizándose, en un intento por aumentar el efecto inmersivo del relato.

Paradójicamente cuando el cine se independiza por completo de otros sistemas de representación y consolida un lenguaje propio, el teatro renueva su apuesta e influencia. El teatro, con su larga tradición, suministra historias en muchos casos bien conocidas y de eficacia contrastada. Es el caso de una buena parte de la producción teatral de Shakespeare o algunas obras de Oscar Wilde. El teatro se tematiza dentro del cine, se incorpora como una fuente inagotable de obras y referentes, personajes y situaciones varias. Los clásicos universales y los escenarios de Broadway son los grandes repositorios a los que acudir a la búsqueda de historias.

No obstante, el teatro cumple también otros papeles dentro del mundo del cine. Y es que de forma clara a partir de los años veinte podemos encontrar otras opciones más allá de la mera adaptación de contenidos. El teatro se integrará en algunas ficciones como un gran marco, como el mundo en el que ocurrirán las historias. Películas ambientadas en el mundo del teatro, musical o no, habitadas por traficantes de espectáculos y otras gentes vinculadas a ese mundo tan rico en historias habitualmente imposibles. La nómina es extensísima y el crecimiento es exponencial a partir de la imposición del sonido sincrónico en las películas. Recordemos que *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), el primer estreno con sonido sincrónico basado en el sistema Vitaphone impulsado por Warner y que tiene lugar en el mundo del teatro musical. Se trata de una película que asume un cierto nivel de autorreferencialidad pero que no llega al extremo de cuestionar su estatuto ficcional. El clasicismo de Hollywood asoma incluso en una cinta tan temprana como la de Crosland.

Pero existen más opciones además de la adaptación directa y de las obras vagamente autorreferenciales. El teatro y su resortes lingüísticos también ayudaron a que el cine buscara vías expresivas innovadoras. No otra cosa puede deducirse de obras tan atrevidas en su concepción formal como *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924). El personaje encarnado por Buster Keaton, un pobre proyccionista de cine, entra en el mundo de las películas que proyecta en el cine al quedarse dormido. Atraviesa la cuarta pared para encarnar a una especie de trasunto cómico de Sherlock Holmes. El uso del marco como límite que separa el mundo real del de la representación dentro de la película, la imagen del cine y de los límites de la pantalla asaltados por Keaton constituyen un caso paradigmático de autoconciencia creativa (Pardo 2018, 62). En este caso cabe preguntarse cómo leía la película un espectador de 1924. La respuesta más lógica supone asumir

que el espectador entendía perfectamente el truco metaficcional de *Sherlock Jr.* porque tenía clara la arquitectura física y mental del espectáculo teatral y porque ese tipo de transgresiones y rupturas del marco ficcional se podían ver en otros espectáculos. De hecho Keaton pone buen cuidado en enseñar la perspectiva del patio de butacas para que veamos desde un punto de vista frontal cómo su personaje entra atropelladamente en el universo de la representación. Keaton era un auténtico experto en el uso de formas propias de la cultura burguesa para construir una visión crítica de los valores tradicionales (Sklar [1975] 1994, 120). Muchos años después Woody Allen mostrará el movimiento inverso en *The Purple Rose of Cairo* (1985), cuando el protagonista salta de la pantalla para adentrarse en el patio de butacas. Así las cosas, bien puede decirse que la presencia de recursos metafílmicos en los primeros años de cine se debe en buena medida a la influencia del teatro y de sus mecanismos de representación. La idea de escenificación y de ruptura de la cuarta pared se incorporan a algunas películas, muchas de ellas del género cómico y vinculadas a grandes estrellas como Chaplin o Keaton. Sus personajes, siempre inteligentes, suelen establecer complicidades con el espectador, como lo hacían de forma inconsciente algunos de los primeros pobladores del universo fílmico, con sus cómplices miradas a cámara.

No obstante, siuviésemos que describir la situación más habitual en cuanto a las relaciones entre teatro y cine, diríamos que durante los años veinte y especialmente en los primeros años tras el advenimiento del sonoro, el teatro suministró al cine contenidos, historias, personajes y situaciones que derivaron en adaptaciones directas de obras conocidas por el público. El valor comercial de Shakespeare, Oscar Wilde o de autores contemporáneos como Ben Hetch no podía desperdiciarse. Ya habían existido intentos durante los inicios del cine de aprovechar al máximo las posibilidades de este reconocimiento por parte del espectador. La sociedad Film d'Art lanzó en su día un proyecto empresarial para *eleva*r el tono del espectáculo cinematográfico, en un claro intento por atraer a un público burgués que sí asistía al teatro pero menos al cine. La empresa se fundó en 1908 y cerró sus actividades en 1919. Uno de sus directores de referencia, André Calmettes, adaptó *Hamlet* (1909), *Macbeth* (1909), y hasta las óperas *Tosca* (1909) y *Rigoletto* (1909), todo ello en el mismo año. Todas estas películas, que se atreven con textos o libretos complejos, asumen el conocimiento extratextual del espectador, es decir, la posibilidad de que el receptor rellene los necesarios huecos que plantea una adaptación que, por los medios narrativos y técnicos que corresponden a 1909, sería incomprensible sin conocer la obra de referencia.

El cine de esos primeros años no tiene domicilio fijo y vive en multitud de lugares distintos de exhibición. Incluso es itinerante. El intento de Film d'Art por construir un espectáculo prestigioso no triun-

fó de manera evidente, pero el instinto que animó a sus impulsores no desapareció. Cuando productores como Irving Thalberg y David O. Selznick intentaban consolidar sus carreras cinematográficas en Hollywood lo hacían recurriendo a la adaptación de textos literarios de calidad. El teatro, para ellos, siempre ocupó un lugar muy importante en sus aspiraciones y decisiones empresariales.

La cuestión es que, asentado ya el cine sonoro, la adaptación del texto teatral requería la transformación de un lenguaje en otro. Una cuestión importante era saber en qué medida se podía mantener la identidad del texto teatral sacrificando por completo el lenguaje original de la obra. La mayoría de adaptaciones optaron por usar un lenguaje plenamente cinematográfico, dejando que la obra teatral se manifestara filmicamente a través de los diálogos – en ocasiones conservados o adaptados de tal manera que no se perdía su identidad teatral – o bien de algunas escenas en donde la perspectiva teatral era reproducida de manera identificable. Es el caso, por ejemplo, del *Romeo and Juliet* (1936) de George Cukor, con producción de Irving Thalberg para Metro Goldwyn Mayer. La escena del balcón, el lenguaje y los personajes nos llevan a la obra de Shakespeare pero el resto de elementos, como el montaje o la planificación general de la película, nos sitúan plenamente en el medio cinematográfico. La prueba de que las relaciones entre teatro y cine estaban razonablemente normalizadas en 1935 es que algunos directores teatrales como Max Reinhardt habían trabajado en el cine. Reinhardt trabajó en varias películas en los años diez en Alemania y lo haría de nuevo en Hollywood, para la Warner, en *A Midsummer's Night Dream* (1935), codirigida con otro exiliado europeo, William Dieterle.

La nómina de adaptaciones es más amplia y durante los años treinta, en Estados Unidos, los espectáculos de revista musical, el *vaudeville* y los espectáculos musicales de Broadway también pasaban al cine. Valga como ejemplo el caso paradigmático de *Show Boat*, una novela de Edna Ferber de 1926 que, tras ser adaptada como espectáculo musical por Jerome Kern y Oscar Hammerstein en 1927, pasa al cine en 1929, 1936, y 1951. Este circuito comercial prueba que el cine siempre ha estado atento a cualquier producto que pudiese ser reformulado para la gran pantalla. Las adaptaciones de *Show Boat* optan por incorporar los números musicales de Kern y Hammerstein, y ahí es donde un espectador atento puede comprobar el origen teatral de la película – curiosamente la obra musical acabó siendo mucho más importante que la novela de Ferber. Otras obras se ambientan en el mundo del teatro musical y los espectáculos de Broadway. En los años treinta ésta fue una vía privilegiada de adaptación. Recordemos un caso paradigmático, el de *Gold Diggers of 1933*, una película de Mervyn LeRoy y Busby Berkeley para Warner Bros sobre una obra musical de 1919 de Avery Hopwood. El nombre de Berkeley será imprescindible para entender este tipo de adaptaciones, ya que

como coreógrafo en jefe de las adaptaciones más recordadas de los años treinta buscó y encontró un lenguaje plenamente cinematográfico para sus números musicales y dejó atrás conceptos como frontalidad, estatismo de la cámara, inmovilidad de la mirada y de los planos, tan propios del cine mudo. En su lugar propició la ubicuidad y volatilidad de la cámara, que se movía libremente, buscando ángulos imposibles y perspectivas que sólo el cine podía dar. Berkeley podía enseñar a los bailarines con un plano cenital, un general aéreo muy vistoso o como fragmentos veloces, en sucesión de primeros planos inaccesibles para un espectador teatral. El teatro podía ser el origen de las obras que adaptaba Berkeley pero el lenguaje original quedaba atrás y sepultado por la necesidad de construir una vía de expresión propia.

3 De la adaptación a la translación: tránsitos hacia la modernidad

Lejos de aplicar un discurso lineal sobre un cine como arte en constante progreso, deberíamos pensar que una vez implementados los recursos lingüísticos que favorecen la continuidad del relato (planificación, montaje clásico y un uso narrativo de la sonorización, por citar tres elementos), el cine busca vías expresivas que, en muchas ocasiones, implican la recuperación de elementos diferenciadores cuyo origen bien puede ser el cine silente u otra disciplina artística afín al cinematógrafo. Ya hemos visto que el cine clásico incorpora el teatro como un recurso habitual que suministra historias, tramas y personajes – con recurrencia variable, eso sí. Pero conquistado ese terreno, algunos creadores sienten la necesidad de experimentar y reflexionar sobre el medio, y ahí el teatro juega también un papel importante.

Esta vía, que bien podríamos designar genéricamente como la translación del teatro al cine, presenta igualmente diferentes modalidades, desde la filmación de una obra teatral a la incorporación de la obra como un doble marco metalingüístico. En *To Be or Not To Be* (1942) el gran Ernst Lubitsch nos cuenta la historia de una compañía teatral en apuros en la Europa ocupada por los nazis. El arranque de la película es todo un homenaje al mundo del teatro; el espectador ve a un trasunto de Hitler, desquiciado e hilarante, en lo que parece una tragicomedia, pero a la que la cámara se aleja vemos el *marco*, entendemos que estábamos asistiendo a un espectáculo dentro de otro.

Reflexiones y aproximaciones similares se pueden apreciar en *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Limelight* (Charles Chaplin, 1952) o *La Strada* (Federico Fellini, 1954). En esos años de cine clásico también se rueda la imprescindible *A Double Life* (George Cukor, 1947), en la que, al igual que en *To Be or Not To Be*, se aprecian rasgos de modernidad y autorreflexividad. En esta película el persona-

je principal, Anthony ‘Tony’ John, interpretado por Ronald Colman, es un actor de teatro al que, junto a su mujer, se les ofrece la posibilidad de interpretar el *Othello* de Shakespeare. El personaje se meterá tanto en el papel que acabará confundiendo realidad y ficción, al tiempo que los espectadores asistimos a una doble representación (el *Othello* teatral y la propia historia del film). Como en la película de Lubitsch, el cine clásico deja que se cuele un rasgo de modernidad y autoconsciencia reflexiva que, con todo, no desarticula el clasicismo que preside la creación de Cukor.

Durante este tiempo se alzan dos figuras más que deben ser mencionadas, Laurence Olivier y Orson Welles. Estos especialistas en Shakespeare son hombres de teatro que encuentran en el cine un medio único para incorporar sus múltiples intereses artísticos. Olivier dirigirá en diez años tres adaptaciones de Shakespeare, *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) y *Richard III* (1955). En esos mismos años Welles estrenó *Macbeth* (1947) y *Othello* (1952), mientras que *Chimes at Midnight* (1965) tendría que esperar unos años todavía. Estas adaptaciones clásicas responden a diferentes intereses y presentan discursos estéticos particulares, si bien todas ellas coinciden en la necesidad de utilizar un lenguaje plenamente cinematográfico. Las películas pueden incorporar modalidades expresivas propias del cine épico - como el *Henry V* de Olivier - o una visualización expresionista - el *Macbeth* de Welles - pero dejan a Shakespeare, y no al lenguaje fílmico utilizado, la responsabilidad de la identificación del origen teatral de la película. En cierta manera son filmes conscientes de su naturaleza siempre fronteriza entre disciplinas artísticas pero renuncian, en términos generales, a incorporar esas reflexiones metalingüísticas que sí veíamos la obra maestra de Lubitsch. Pensemos que en el Hollywood clásico no es imposible, pero sí poco habitual, encontrar elementos de puesta en escena o de estrategia representacional que puedan llegar a obstaculizar el propósito de casi toda película surgida de un estudio: hacer del relato fílmico causal y coherente el centro sobre el que orbita toda representación cinematográfica.

Bajo el paraguas de esta segunda vía que, de forma inclusiva, denominamos translación del teatro al cine se incluyen toda una serie de procedimientos con grados variables de reflexividad. En 1963 el teórico Lionel Abel publicó su estudio clásico *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* en donde prestaba especial atención a las capacidades autorreflexivas del teatro de Shakespeare y Calderón, para finalmente adentrarse en el de Brecht y Beckett. El teatro se pensaba a sí mismo, se convertía en el objeto de la propia representación, lo que activaba un proceso comunicativo particular y complejo. El *Hamlet* (1603) de Shakespeare es un buen ejemplo. La aparición de una pieza enmarcada dentro de la propia obra se usa como elemento que activa la exploración autorreferencial. Recordemos la estupenda *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966), de Tom Stoppard,

adaptada al cine por él mismo en 1990, y que utiliza este detalle para construir un discurso reflexivo y complejo sobre los límites de la representación. En la obra seguimos a dos personajes menores, dos cortesanos del *Hamlet* de Shakespeare. Vemos toda la obra desde su punto de vista, el de dos personajes que acabarán descubriendo su lugar dentro de la ficción, y de paso su lugar en el mundo (ficcional). Como bien dice Pardo:

La pieza enmarcada tiene una larga tradición en el teatro europeo en su uso autorreferencial, pero sólo deviene autoconsciente cuando las fronteras entre ambas se diluyen para poner al descubierto la teatralidad de la obra marco. La autoconciencia queda así configurada como una forma diferente de autorrepresentación o, en otras palabras, da lugar a una categoría específica dentro del metateatro a la que podemos denominar *metaficción teatral*, pues comparte con la metaficción en otros medios esa autoconciencia sobre su naturaleza ficticia. (2018, 63)

Pedro Javier Pardo (2018, 64) distingue diferentes tipos de reflexividad presentes en los discursos literarios. Así tendríamos la reflexividad *discursiva* (centrada en el discurso articulado por el narrador de la historia), *tematizada* (afecta y tiene lugar en la acción de la historia), la *especular* (puesta en abismo, obras enmarcadas intradieéticas) y la *transgresiva* (la que colapsa los diferentes niveles diegéticos). Pardo opina que en las obras metateatrales adaptadas al cine se pierde la condición metateatral porque el medio de expresión ya no coincide. Según este autor una obra teatral dentro del cine difícilmente puede ser metateatral, en todo caso sería metacinematográfica. Aunque como él mismo asegura, el origen teatral sigue pesando mucho:

En todos estos casos la metaficción teatral se convierte en filmica al pasar del teatro al cine, si bien conserva su raíz teatral porque las obras originales contenían representaciones dramáticas, y su reflexión, política en el caso de Sanchis y Weiss, filosófica en el de Stoppard, se orienta hacia el cine como otra forma de representación ficticia de la realidad. (Pardo 2018, 68)

Abuín (2012) y Pardo (2018) han trabajado intensamente ese concepto de autoconciencia reflexiva y su diferentes grados. Pardo (2018, 64, 72-3) acomete incluso, como hemos visto, una taxonomía que no contiene una escala de grados sino que atiende más a criterios de estrategia representacional. Los guionistas y directores cinematográficos pueden optar por priorizar algún elemento teatral, como la puesta en escena como un todo global, los diálogos o algunos elementos escénicos concretos, o bien usar la estrategia del marco en su búsqueda de un reconocimiento por parte del espectador. Por tanto, más

allá de las categorías, podemos enfocar el problema como una cuestión de recepción, sin que ello suponga entrar en contradicción con lo que comenta Pardo. Mi intención aquí es más modesta que la elaboración de una taxonomía y se basa en defender una versión pragmática de la recepción fílmica. La gente identifica esos mecanismos autorreflexivos de los que habla Pardo con el teatro y no tanto con el cine. A mi entender los espectadores simplificamos todavía más y dividimos las películas que presentan relaciones con el teatro en dos grandes bloques. O bien las leemos como adaptaciones directas de textos teatrales o bien las entendemos y leemos como translaciones. La adaptación fílmica implica la incorporación de un medio a otro y un espectador medio debe poder reconocer, evidentemente, el origen teatral del producto final. Pero el espectador se adentra así en una película, construida con un lenguaje plenamente cinematográfico. Curiosamente las adaptaciones de *Macbeth* (1606), por citar un ejemplo recurrente, suelen responder a este esquema. Si pensamos en las versiones de Welles (1948), Kurosawa (1957), Polanski (1971) y Kurzel (2015) encontramos adaptaciones del texto original con grados diferentes de fidelidad y con un caso de adaptación libre, la planteada por Kurosawa. Si atendemos, por el contrario, a la versión de Béla Tarr (1982), veremos que el director húngaro utiliza un lenguaje muy teatralizado, pues soluciona la película con dos planos, uno inicial a modo de prólogo y un larguísimo plano secuencia de casi una hora de duración en la que suele encuadrar a los personajes de forma muy cercana. El producto se rodó para la televisión húngara, pero su uso del lenguaje, paradójicamente, suele delatar más el origen teatral del producto que su condición de encargo televisivo. Valga decir que esta autorreflexividad que muestra Tarr tenía ya en 1982 larga tradición, pero también hay que reconocer que es a partir de los años sesenta cuando este elemento experimenta un mayor desarrollo, en coherencia con la eclosión del cine moderno en las cinematografías de diferentes países. Y Tarr es perfectamente consciente de esa tradición artística que tantos y tan buenos ejemplos alumbró.

4 Opciones de translación: cuando el teatro se ve en pantalla

En 1963 Peter Weiss finaliza la escritura de su obra *Marat/Sade*, que se pone en escena en 1964 y cuya versión cinematográfica a cargo de Peter Brook se estrena finalmente en 1967. La historia es conocida. En el manicomio de Chatterton, en 1808, el Marqués de Sade monta una obra ambientada en 1793 que trata sobre la Revolución Francesa y el asesinato de Jean-Paul Marat. Los actores son los propios internos del manicomio. Cuando Peter Brook concibe la versión cinematográfica decide filmar la obra de teatro. La puesta en esce-

na revela el origen teatral de la pieza al tiempo que el director fuerza la ruptura de la cuarta pared. La exploración autoconsciente de los límites de la representación fílmica es coherente con el momento histórico que vivía una parte del cine europeo y estadounidense. Dentro de las coordenadas del cine moderno, *Marat/Sade* (Peter Brook, 1967) es un producto lógico, con preocupaciones que podría compartir gente como Jean-Luc Godard. En el caso de Brook la obra manda sobre la película cuyo guion queda circunscrito a aquélla y a los elementos autorreflexivos que jalonan la filmación. Con todo, Brook utiliza un lenguaje cinematográfico para poner en escena el *Marat/Sade* de 1967 yendo así más allá del mero registro documental de una obra de teatro.

También trasciende el mero registro documental la magnífica *Vanya on 42nd Street* (Louis Malle, 1994). Aquí el proceso de autorreflexividad se dispara. La película cuenta la historia de los ensayos que una compañía teatral lleva a cabo sobre una obra de Chéjov. Malle desgrana la vida de sus personajes a través de sus ensayos y de la recreación del personaje que van a interpretar, sobre el que suelen proyectarse psicológicamente. La película es dolorosamente cercana, muy directa, como correspondería a un ensayo sobre una obra de Chéjov como *El tío Vania* en donde los actores se sienten *demasiado* identificados. Louis Malle decidió enmarcar los ensayos y no la propia representación de la obra en consonancia con la provisionalidad que parece rodearlo todo, particularmente la vida de los protagonistas de la película.

Es cierto que algunas películas pueden aludir simplemente al teatro y usarlo como un recurso siempre oculto, fuera de campo, aunque la mayor parte de filmes que utilizan alusiones al medio teatral suelen llevar asociados algunos mecanismos de enmarcado. Esta opción de translación puede verse en *Los tontos y los estúpidos* (Roberto Castón, 2014). En este caso la película recrea los ensayos para la posterior filmación de una película. Aquí la particularidad estriba en que asistimos a los ensayos para la filmación de un film, no de una obra de teatro. No obstante tenemos un caso de teatralización, de uso simbólico de unos recursos que el espectador asocia a un punto de vista teatral, como el ensayo, para su incorporación final a una obra audiovisual. No se aprecia desde un punto de vista pragmático una gran diferencia entre la película de Malle citada y *Los tontos y los estúpidos*, salvo por lo que habita tras la película, la obra ensayada. La intención, si se quiere, es la misma: provocar un cierto distanciamiento y trabajar la recepción de la película y las emociones que pueda transmitir a partir de ese factor tan *brechtiano* para luego volver al centro del problema, la lectura que el espectador hace de las vidas (desgraciadas) de los protagonistas fílmicos. Pardo habla sobre este fenómeno y lo califica como «metaficción teatral en el cine: la teatralización del cine como mecanismo de distanciamiento

[...]. Si Brecht propugnó una narrativización del teatro, los cineastas practican una teatralización del cine» (2018, 71-2). Pero en los dos casos citados no está nada claro que esa estrategia brechtiana no sea un simple paso para rearmar un puente directo con el espectador.

Puede que la mejor película que se haya rodado sobre un ensayo teatral, y no necesariamente la más brechtiana, sea *In the Bleak Midwinter* (1995), de Kenneth Branagh, otro shakespiriano reconocido. Aquí el director renuncia a rodar un *Hamlet* más para darnos a conocer la historia de una compañía amateur formada por desempleados que deciden poner en marcha una representación de la conocida obra de Shakespeare. Al final lo logran y el doble dispositivo de representación logra acercarnos a una versión de *Hamlet* emotiva y sincera. Los protagonistas se han apostado sus vidas y su propia dignidad al montaje teatral y han salido airoso del reto. Malle y Branagh no trabajan de espaldas al público y son conscientes de la necesidad de mezclar emoción y distanciamiento. Gastón, a su manera, hace lo propio, pero todos ellos son perfectamente conscientes de que su trabajo llega tras la modernidad cinematográfica europea, que puso en crisis el dispositivo fílmico en su búsqueda de nuevas vías expresivas.

Antes de finalizar este recorrido comentaremos una última opción de translación del mundo y el lenguaje teatrales al cine. Nos referimos a la idea del teatro del mundo. Esto resulta interesante porque el componente autoconsciente es esencial. Recordemos *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939). No sólo hay una obra de teatro dentro de la película sino que los personajes se comportan de manera *teatral*. El mundo burgués se asimila a una representación, una mentira. El doble dispositivo refuerza esa sensación de engaño. Según Pardo (2018, 73) no habría aquí autorreferencia (porque es una película hablando de una obra), ni autoconsciencia (porque no se cuestiona la ficcionalidad del film, sino la falsedad del mundo). Pero de alguna manera el teatro se cuela en la película de Renoir y activa una reflexión, por tenue que sea, que parte de la duplicidad de dispositivos y acaba desembocando en la idea de la teatralización de la experiencia humana.

La idea del teatro del mundo se puede apreciar de forma muy plástica en un clásico como *The Hand* (1965), una película de animación del checo Jiri Trnka en la que una mano todopoderosa interfiere en la vida de un pobre sujeto sometido a los caprichos de tan demiúrgico y parcial personaje. La mano acaba destruyendo el apartamento del pobre hombre que lo habita. Toda una metáfora sobre la ausencia de libertades en el este de Europa durante los años de la Guerra Fría. Una versión *high-tech* del mismo problema la encontramos en *The Truman Show* (Peter Weir, 1998).

Pero si hay un producto que sacudió a críticos y público por igual cuando se estrenó, y que plantea un vínculo directo con lo que estamos contando, es *Dogville* (2003). Lars von Trier orquesta una película híbrida, fronteriza, teatralizada y deudora igualmente del tópico

del *theatrum mundi*. El director utiliza una puesta en escena minimalista hasta el punto de la desnudez total en donde el escenario es poco más que un entramado de marcas en el suelo. La crueldad de la historia se corresponde con una puesta en escena incómoda, que provoca un fuerte distanciamiento, pero que no anula el drama fundamental de la obra. El maltrato físico y moral al que el polémico director somete a la protagonista, Grace (Nicole Kidman), se acaba asimilando a la incomodidad que el espectador siente hacia esos personajes que habitan un entorno que sólo ellos ven y contemplan (pues nosotros sólo vemos espacios vacíos, elementos de decorado sueltos y mucha tiza en el suelo, pero pocas o ninguna pared). Al final vemos la vida de Grace como la del pobre Truman, como existencias pertenecientes a un teatro que ellos no pueden controlar. Un teatro de fuertes resonancias posmodernas.

Estos recursos que hemos comentado en las últimas líneas se han asociado en ocasiones al impacto del posmodernismo en el medio cinematográfico. Es más que probable que lo que el cine moderno rescató del medio teatral - pensemos en cineastas tan vinculados al teatro como Ingmar Bergman, la pareja Straub-Huillet, Fassbinder o Fellini - pasara, posmodernidad mediante, al trabajo de cineastas tan dispares como Abbas Kiarostami o Michel Gondry, y de rebote afectara a cineastas como Lars von Trier y Peter Weir. En el intersticio siempre se ha movido Woody Allen, un cineasta dado a la metaficción cuando no directamente a la autoficción. En *Bullets over Broadway* (1994) el teatro es el contexto. Se integran la historia teatral y la filmica de tal manera que una y otra se entrelazan. El teatro nos da un marco y un código de lectura. La vida es como un teatro, los dramaturgos sus viles siervos y los gánsteres con ínfulas literarias, los héroes de la historia. Y en *Mighty Aphrodite* (1995) tenemos la elaboración de un marco de referencia teatral. Con ello se consigue la incorporación de ciertos valores del marco a la historia que se cuenta. Ese coro griego que interviene comentando la desgraciada vida de los protagonistas de la cinta nos sigue recordando que la vida es frágil y el destino caprichoso. El marco teatral refuerza el sentido de la apuesta de Woody Allen y activa una serie de lecturas y dobles sentidos que no habrían podido conseguirse sin ese marco de referencia. La protagonista guía nuestra mirada a través de la historia pero el coro griego tiene también su propia interpretación de los hechos. Como bien dicen Balló y Pérez (2015, 184) a propósito de los desplazamientos del punto de vista en un western de Andrew Dominik de 2007, «el cine contemporáneo ha llevado la reflexión metalingüística a un punto de no retorno», lo que en pocas palabras nos dificulta enormemente nuestro acceso a una verdad textual plausible e incontestable. Los autores estaban comentando *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* pero su puntualización bien puede aplicarse a un buen número de las películas que hemos comentado en estas líneas.

Bibliografía

- Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Abuín González, Antxo (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Balló, Jordi; Pérez, Xavier (2015). *El món, un escenari. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- Brunetta, Gian Piero (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burch, Noël [1991] (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco [1986] (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Dall'Asta, Monica [1998] (2008). «Los primeros modelos temáticos del cine». Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos (dirs.), *Orígenes del cine*. Vol. 1 de *Historia general del cine*. Barcelona: Paidós, 241-86.
- Manovich, Lev [2001] (2004). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Murray, Janet [1997] (1999). *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.
- Palacio, Manuel [1998] (2008). «El público de los orígenes del cine». Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos (dirs.), *Orígenes del cine*. Vol. 1 de *Historia general del cine*. Barcelona: Paidós, 219-40.
- Pardo, Pedro Javier (2017). «La reflexividad teatral del escenario a la pantalla». *Tropelías*, núm. extraordinario 2, 409-36. DOI https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722240.
- Pardo, Pedro Javier (2018). «Del metateatro a la metaficción teatral en el cine: Familia, de Fernando León de Aranoa y asus allegados». Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *La teatralidad en pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*. Madrid: Los libros de la Catarata, 61-98.
- Ryan, Marie-Laure [2001] (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Sklar, Robert [1975] (1994). *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books.
- Uricchio, William [1999] (2011). «La formación del público. Los espectadores en tiempos de los nickleodeones». Brunetta, Gian Piero (dir.), *Historia mundial del cine*. Madrid: Akal, 161-87.