

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El gato y el ratón. Interrelaciones entre cine y teatro

Autor/es:

Massip, Francesc

Citar como:

Massip, F. (2000). El gato y el ratón. Interrelaciones entre cine y teatro. La madriguera. (29):58-61.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41880>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



# EL GATO Y EL RATÓN

## INTERRELACIONES ENTRE TEATRO Y CINE

Por Francesc Massip

El teatro ha nutrido copiosamente al cine: precisamente, uno de los primeros pasos del cine, desde la mera curiosidad científica, como creía Lumière, a lenguaje narrativo de ficción se produce con la filmación del drama de *La Pasión de Cristo*, del que existen cuatro versiones primitivas rodadas entre 1897 y 1898 (dos en París por Lear y por Georges Hatot para la Sociedad Lumière; una tercera en Bohemia por el norteamericano William Freeman, filmada *in situ* en Horitz según la versión tradicional; y una cuarta en Nueva York por Paley y Rusell) (Burch 1987: 151-6). Todo ello desvela un origen muy directamente teatral: las Pasiones, en el siglo XIX, perviven como espectáculos populares de ascendencia medieval, marginales en relación al naturalismo burgués con quien sólo mantienen frágiles vinculaciones. Pero tales adaptaciones tuvieron un enorme éxito justamente porque nos hallamos en presencia de un relato conocido casi por todo el mundo, que no era necesario explicar en la medida en que el público sabía de sobra la concatenación de su historia. Y, en este sentido, la fábula de la Pasión funda el principio de la linealidad narrativa en el cine.

Evidentemente se plantean diversas dificultades en la adaptación cinematográfica de la obra teatral. Por una parte, hay toda una serie de problemas técnicos. Superadas las restricciones dialógicas del cine mudo (que sólo permitía rótulos intercalados que rompían la continuidad narrativa), el cine sonoro supuso un considerable aumento de filmaciones de piezas teatrales. Con ello se iniciaba una práctica que será frecuente en Hollywood hasta nuestros días, consistente en adaptar los éxitos teatrales de Nueva York.

El advenimiento del cine sonoro supuso la incorporación de comediógrafos que supiesen escribir diálogos, de directores como Georges Cukor, Max Reinhardt, Otto Preminger o Marcel Pagnol, que supiesen supervisarlos, y de actores experimentados en la práctica teatral que supiesen decirlos, como Katherine Hepburn, Spencer Tracy o Bette Davis (Romaguera 1989: 433-47).

El problema técnico más evidente se derivaba de la necesidad de incorporar micrófonos en el escenario. En el primer cine sonoro, los diálogos de los personajes estaban faltos de todo ritmo y fluidez, porque había que dar tiempo a que el encargado del sonido desconectara el micrófono de uno para conectar el del otro, como puede verse en el hilarante pasaje de *Singin' in the rain* (1952, *Cantando bajo la lluvia*) de Stanley Donen y Gene Kelly,

que reproduce una sesión de rodaje en los albores del sonoro, donde la espontaneidad era imposible.

El otro gran problema eran las convenciones teatrales y su adaptación y reformulación en los parámetros del lenguaje cinematográfico. La primera convención teatral que el cine romperá es la del punto de vista del espectador. El espectador teatral europeo acepta por convención la omisión de la llamada "cuarta pared" (boca del escenario), a cuyo través observa la representación, cosa que, por una parte, enfatiza en el espectador la "conciencia de espectáculo", y por otra mantiene su visión sujeta a un marco fijo, inmóvil y con una distancia igualmente fija.

El cine primitivo incurre a menudo en el mimetismo de ciertas fórmulas teatrales, con encuadres estáticos, con el eje óptico perpendicular al decorado, con encuadres invariables en plano general y con entradas y salidas de los intérpretes por los extremos de la pantalla (como si la imagen representara el escenario de un teatro contemplado desde el punto de vista de un espectador situado en el centro de la platea), con el uso de decorados bidimensionales o con las exageraciones propias del teatro en el maquillaje, en la indumentaria y en la ampulosa gestualidad actoral, necesaria en teatro para facilitar su visibilidad pero que la proximidad de la cámara denuncia como artificiosos (Gubern 1987: 277-92).

Pero muy pronto, el punto de vista fijo del espectador de la representación teatral, se transforma, en el cine, en ubicuidad del punto de vista, en un punto de vista móvil que se adapta a los movimientos naturales de los ojos del hombre y a una visión extraordinaria y sensacional, más allá de las posibilidades naturales.

Si el cine mudo superó estas limitaciones de la representación teatral (cambios de punto de vista y de la escala con el aumento óptico del primer plano sin olvidar, aunque generalmente nunca se menciona, el lejanísimo gran plano general), también el sonoro superó otras con la amplificación acústica de algo que en el escenario resultaba impracticable, el murmullo, al tiempo que le permitía superar los límites del *aparte* teatral con el monólogo interior de un personaje expresado por su voz *en off*, a fin de presentar las reflexiones, pensamientos y recuerdos del mismo, o incluso la evocación con diálogos de otros personajes en su mente, recursos que, después, serán incorporados por el propio teatro.

La primera cosa que el cine copia del teatro es el espacio de exhibición, adoptando la sala teatral tradicional, de caja italiana,

con hileras paralelas de butacas encaradas a la pantalla de proyección instalada allá donde estaba el escenario teatral. En el espacio físico del teatro, el nivel de luminosidad de la sala, que impide aislar psicológicamente al espectador, contribuye a reforzar la "conciencia de espectáculo" que es típica de la función teatral. En cambio, en el espectáculo cinematográfico la oscuridad del local y otros dispositivos crean en el espectador una situación semi-hipnótica, que adormece esta "conciencia de espectáculo" y consigue arrebatar con más intensidad la atención del público (Gubern-Prat 1979: 15-18).

El espacio de ficción que crea el cine es expansivo, y reproduce el ángulo de visión que ofrece el ojo humano en la realidad. El cine crea, además, un permanente fuera de campo, un espacio envolvente e ilusionista que gira alrededor del espectador aunque no salga en pantalla. Fuera de campo que ya había existido en ciertos espacios teatrales de la historia, aunque sensiblemente limitado. La escena greco-romana presentaba tres puertas: la de la izquierda indicaba el campo, la de la derecha la ciudad, y la del centro el palacio o casa. De forma que la entrada o salida de los personajes por estas puertas informaba de su procedencia o direccionalidad. Asimismo, en el teatro medieval, la zona orientada al Este siempre iba asimilada al bien (Paraiso, personajes sagrados), mientras que la Oeste se identificaba con el mal (infierno) y el mundo de los muertos.

El cine comparte con el teatro la escenificación, con personajes reales, de acciones que se desarrollan ante la vista de un público escopófilo, es decir, que practica un *voyeurismo* socialmente legitimado e instituido como práctica cultural aceptada en nuestras costumbres. Pero su primera y más destacada diferencia reside en que los actores reales del teatro están sustituidos en el cine por su fotografía proyectada sobre una pantalla blanca.

En este sentido, la gran paradoja de la "ilusión de realidad" reside en que el cine, basando su representación únicamente en la proyección plana de imágenes fotográficas intermitentes, es considerado como un medio de superior realismo que el teatro, espectáculo con un espacio escénico y unos objetos que son tridimensionales y transitables, y con actores vivos y presentes. Presencia física que eclipsa al personaje interpretado y contribuye a la paralización de la ilusión de realidad de la ficción. No en vano el teatro sagrado (griego, oriental o cristiano) utilizaba las máscaras, a fin de ocultar la excesiva corporeidad del actor real y neutralizar la expresión psicológica que el rostro del intérprete indefectiblemente transmite, y que, tratándose de figuras sobrenaturales, no resultaba adecuado comunicar al espectador, el cual tenía que trascender la realidad circundante para situarse en el nivel del rito y de la ficción (Massip 1991: 256). Por eso una de las grandes prohibiciones del cine fue la representación del rostro de Cristo.

Como señalaba Walter Benjamin, el actor de teatro presenta él mismo en persona al espectador su creación artística, mientras



*Rey de reyes, un clásico de Cecil B. DeMille*

que la ejecución del actor de cine es presentada a través de todo un mecanismo (el montaje) que no le permite la posibilidad de ajustar su actuación al público concreto durante la función, aspecto que sí que puede ejercer –y, de hecho, ejerce– el actor teatral (Benjamin 1973: I, 34). Dario Fo siempre empieza sus espectáculos con un arranque imperceptible, como si fuera casual, conversando con el público con las luces de la sala encendidas. Una técnica que había aprendido de la tradición de la *Commedia dell'arte*, que a menudo se representaba en un espacio que servía asimismo para jugar al trinquete. Entonces, al inicio del espectáculo, mientras el público entraba en la sala, se encontraba un jugador entrenándose con la pelota. No parecía tener ninguna intención de dejar el espacio a los actores, e incluso iba buscando entre el público a alguien dispuesto a desafiarlo y a medirse con él. Nació una vivaz discusión entre el jugador, el público y el actor-director... En este punto el espectáculo, de hecho, ya había empezado: La disputa era interrumpida por una propuesta que la primera actriz, espléndida y fascinante, hacía al jugador de pelota: "¿Está dispuesto a interpretar el rol del enamorado en la comedia? –Sí, naturalmente. –Entonces, vamos a empezar" (Fo 1990: 32-36). Recordemos también la capacidad de adaptar acontecimientos accidentales de la célebre actriz Margarida Xirgu: cuando representaba en el teatro romano de Mérida la *Medea* de Séneca, el incendio con que acaba la tragedia atrajo unas cigüeñas que volaron en círculo sobre la cabeza de la heroína, como fascinadas por sus artes nigrománticas. La Xirgu se acomodó, de inmediato, a las fortuitas presencias y siguió con los gestos el aleteo de las aves. Al acabar, su director, Cipriano Rivas Cherif, le dijo: "Has fascinado hasta a las cigüeñas" (Guansé 1963).

Pero el actor de cine no tiene ningún público. Puede imaginar al público que después lo verá, pero no puede apoyarse en la audiencia. El actor de cine ha de renunciar a la magia de su vivencia delante de un espectador que está contemporáneamente ante sus barbas y a quien sólo el intérprete teatral puede seducir. De ahí el abismo que separa el teatro del cine, que no puede reproducir el presente de la acción, ni la simultaneidad del espectador y el

personaje. El espectáculo cinematográfico ha podido superar al teatral en recursos técnicos (y de hecho ha vaciado los teatros del gran público), pero el cine nunca podrá ofrecer lo que da el teatro: la transmisión de que en el mismo instante en que se levanta el telón algo empieza a crearse de nuevo, empieza a nacer. Porque el cine es un producto acabado, cerrado y finalizado antes de su exhibición.

El actor de teatro se transfigura, en escena, en un papel, y lo hace de manera ininterrumpida (si no le coge un soponcio), mientras que el actor de cine ejecuta su rol generalmente de forma entrecortada. No hay una ejecución unitaria, y entre un plano y otro (breves instantes en el argumento) pueden haber pasado días. Mientras el intérprete teatral conoce perfectamente la obra en su globalidad y su personaje en toda su profundidad, el actor de cine no ha de preocuparse de la concepción general del film: esto pertenece al guionista, al director y al montador. Hasta el punto que la expresión de su rostro puede serle regulada por otros, como demostró Kulechov con sus montajes a partir del rostro impasible del actor Mosjukin.

Por lo que atañe a los personajes cinematográficos, Bela Bá-lazs señaló que el cine incorpora en su iconografía presencias extrañas al universo teatral ochocentista, como es obviamente el caso del paisaje natural, pero también los animales y los ni-

ños, "personajes nuevos en el viejo arte del teatro fotografiado... nuevos actores que encontraban su sitio en el viejo arte teatral gracias a la nueva técnica" (Bá-lazs 1978). Y ello porque "el control de los movimientos y actitudes de niños o animales en el escenario comportaba, en la poética naturalista, un elevado índice de riesgo", y podía arruinar el espectáculo si hacía desembocar el clima dramático en "una indeliberada e hilarante catástrofe" (Montiel 1990: 81-87). Así sucedió en la reposición, en el Gran Teatre del Liceu (30-IX-1983), de la primera zarzuela catalana, *Cançó d'amor i de guerra* (1926) con letra de Lluís Capdevila y Víctor Mora y música de Rafael Martínez Valls, cuando se incorporó en escena un grupo de caballos (los de la Guardia Urbana de Barcelona), que no resistieron la extrañeza del escenario iluminado y empezaron a babear y excretar copiosamente sobre el entarimado, cosa que provocó las carcajadas del respetable e hizo zozobrar la continuidad de la representación. Contrariamente, el específico tratamiento del actor en el cine permite someter estos efectos indeseados a una mayor congruencia con el sentido previsto del relato, debido principalmente a la repetición de las tomas y a la supresión de las tensiones del actor infantil mediante el montaje.

### Un estafermo incómodo: el espectador

Tras los sucesivos despotismos del actor, el director o el escenógrafo, y ante la deserción masiva del público teatral, parece que asistimos a una era de especial atención hacia el espectador, con la intención de rescatarlo para el teatro, interés por la audiencia que también se expresa en la reflexión teórica con el desarrollo de la teoría de la recepción. Efectivamente, el receptor pasa a ser considerado como participe activo en la construcción del sentido de la obra artística.

La actriz y bailarina Raffaella Rossellini, hija del gran cineasta Roberto y de una noble india, fundó, en el año 78, el Instituto de Investigación sobre el Arte del Actor, en Roma, de cuyas experiencias surgió un precioso ensayo titulado *La liquidazione del corpo*, donde afirma que "es la mirada exterior quien otorga existencia al espectáculo" (Rossellini 1989: 9). Es el público quien sostiene, de hecho, el acontecimiento espectacular, que no puede existir sin espectadores, porque su razón de ser reside precisamente en ser visto por otros. En esta necesidad de público se cifra la dimensión social del espectáculo cinematográfico, el único medio técnico de la comunicación de masas que ha conservado del teatro, de la sala de conciertos, del circo, del coso taurino y del estadio deportivo esta forma arcaica de fruición comunitaria y simultánea por parte de multitudes reunidas en grandes espacios, en contraste con la fruición prioritariamente individual y aislada del libro, de las grabaciones musicales, de la radio, la TV o el video, que han privilegiado fundamentalmente el disfrute solipsista o privado, preferentemente en el

**IVAC** La Fílmoteca  
INSTITUT VALENCIÀ DE INVESTIGACIÓ I FORMACIÓ CINEMÀTICA

ediciones de la filmoteca



**Documentos**  
Núria Pujol y Antonio Santamarina (Ed.)  
**Antología de los diarios de Yasujiro Ozu**  
(EN COLABORACIÓN CON DONOSTIA KULTURA Y CON EL CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE)

**Textos**  
Miguel Tejedor Sánchez  
**Valencia ciudad de cines, 1940-1950**



**Catálogos**  
Carlos F. Heredero (Ed.)  
**Emociones de contrabando El cine de Aki Kaurismäki**  
(EN COLABORACIÓN CON EL FESTIVAL INTER. DE CINE DE GIRONA)

**Archivos de la Fílmoteca**  
**Fragmentos de Luis Buñuel (I)**  
**Chaplin y el pensamiento**  
**Friolinas: un musical "mudo"**  
**El film-ensayo**

TÍTULOS EN PREPARACIÓN

COLECCIÓN TEXTOS  
Gail Morgan Hickman  
*Las películas de George Pol*

COLECCIÓN TEXTOS  
Emeterio Díaz  
*Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)*

VENTA Y DISTRIBUCIÓN

Librería de la Generalitat  
Plaça Marítim, 3  
46003 Valencia  
Tel: 963 86 61 70  
Fax: 963 86 34 78  
e-mail: lig.libreria@gva.es



**LIG**  
LIBRERÍA DE LA GENERALITAT

espacio doméstico. En este sentido, el cine comparte con el teatro la necesidad de tener que asistir a la sala, rito caracterizado por su *socialización activa* (en contraste con la pasividad de la fruición televisiva).

Pero, a diferencia del teatro, en el cine las reacciones exteriorizadas del público (risas, aplausos, silbidos o comentarios en voz alta) no alteran la interpretación de los actores ni influyen en la representación. La ausencia de actores en el cine hace que en un film cómico, los espectadores a menudo han de congelar sus carcajadas y silenciarlas a su alrededor para escuchar el resto del diálogo, mientras que el cómico verdaderamente presente permite desbravar las risas hasta el límite y las utiliza como trampolín de su actuación. En el cine, el público no tiene ningún papel que representar. En cambio, en el teatro, el espectador conserva la sensación de cierta complicidad con el actor durante toda la representación. Con suma, Jean Cocteau lo expresaba así: "El prestigio del cine consiste en mostrarnos una preciosa Isolda y un joven Tristán, mientras que el prestigio del teatro proviene de que una Isolda obesa y un zancajoso Tristán son capaces de arrancarnos las lágrimas". La virtud del teatro es la de la presencia real: un ser de carne y huesos en escena.

Y no obstante, la "barrera de realismo" que la brutal veracidad física del teatro opone a la ilusión perceptiva es, seguramente, uno de los motivos fundamentales por los que el cine, como el flautista de Hamelin, arrastrara al público teatral a sus salas de proyección. El espectador teatral está obligado a hacer un esfuerzo superior que el espectador cinematográfico. Porque no hay actividad artística que exija una toma de posesión intelectual y psíquica tan comprometida como la del teatro (Übersfeld 1989: 32). En cambio, el espectador de cine se parapeta en la impunidad de su visión escopófila, en la que colabora tanto la ausencia de actores reales, como el punto de vista ubicuo de la cámara (con quien se identifica), o la total oscuridad de la sala que lo hace invisible e inmune (excepto en los cines del barrio de Harlem de Nueva York, que proyectan con las luces encendidas, para evitar que el público salga literalmente desplumado). Por el contrario, el espectador tea-

tral, por una parte, reconoce permanentemente, tras los personajes, la fisicidad humana del actor; por otra, sólo tiene el punto de vista fijo que le otorga la "cuarta pared" del escenario teatral al uso, y finalmente no puede desprenderse de su ser espectador entre otros espectadores: por lo tanto, tiene muchas más dificultades para situarse dentro de la ficción. Es más cómodo el cine, como ahora lo es aún más la TV y el video. No en balde después del vaciamiento de las salas teatrales empieza ahora a producirse un cierto abandono de los antaño llamados "palacios del cine". El cine ha cincelado la sensibilidad artística de nuestro tiempo y nuestra retina ya está entrenada a tomar por real lo que sólo lo es en la pantalla: no añora la vida puesta de verdad sobre el escenario y consiente, perezosa, la manipulación audiovisual que los *reality show* llevan a la máxima sordidez.

El confort que proporcionan las ficciones del consumo privado, se nos antoja directamente proporcional a la progresiva debilitación que experimentan los que Alejandro Montiel llama "placeres de la sociabilidad" (Montiel 1994: 68-83), sensiblemente más endeble en el cine que en el teatro al uso, pero infinitamente menores que los de las verdaderas formas del rito tradicional, cuando el conjunto indiferenciado de asistentes percibe la imagen espectacular como un acto celebrativo en el que participa activamente en la medida que se siente integrado. Sólo cuando se asume la alteridad actor-espectador como forma de funcionamiento estético, la comunidad se transforma en público de espectadores. El reconocimiento es el fundamento de la fruición estética, de la delectación artística: el fruidor (y permitaseme el neologismo) disfruta en la medida que entiende, que reconoce. No hay placer en la ficción si no se tiene la sensación de estar en el secreto, pero a la vez olvidándose del artificio. Las dificultades, en el teatro, de ignorar la artificiosidad de la representación le ha hecho perder parroquia frente al cine, quien a su vez se resiente de la intrínseca comodidad que proporciona el monitor casero. Pero la polifonía de placeres distintos que generan los diversos lenguajes espectaculares seguirán excitando y fascinando, con mayor o menor incidencia, el promiscuo imaginario de los espectadores.

### Nota bibliográfica

Bela Bálazs, *Evolución y esencia de un arte nuevo* (Barcelona, Gustavo Gili 1978); Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos* (Madrid, Taurus 1973); Noël Burch, *El tragaluz de lo infinito* (Madrid, Cátedra 1987); J.Cocteau, "Le théâtre est mort, vive le théâtre!", en *Le foyer des artistes* (París, Plon 1947); Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri* (Roma-Bari, Laterza 1990); Domènec Guansé, *Margarida Xirgu* (Barcelona, Alcides 1963); Romà Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona, Gustavo Gili 1987); Romà Gubern-Joan Prat, *Las raíces del miedo* (Barcelona, Tusquets 1979); Francesc Massip, "La dra-

matització de la Passió en llengua catalana", *D'Art*, 13 (1987); F.Massip, *La Festa d'Eix i els misteris medievals europeus*, (Alacant, Institut Juan Gil Albert 1991); F. Massip, *El teatro medieval, Voz de la divinidad, cuerpo de histrión* (Barcelona, Montesinos 1992); Alejandro Montiel, "Pegan a un niño. Aportación a la génesis de las narraciones audiovisuales", *Infancia y Sociedad*, 3 (1990); A. Montiel, *Los deleites del fingidor. Contribución al estudio del espectador cinematográfico* (Valencia, UPV 1994); Joaquim Romaguera i Ramio/Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (Madrid, Cátedra 1989); Raffaella Rossellini, *La liquidazione del corpo* (Turín, Sonda 1989); Anne Übersfeld, *Semiótica teatral* (Madrid, Cátedra 1989)