LA METAFICCIÓN DEL CINE TEATRALIZADO

VIRGINIA GUARINOS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El título de esta comunicación es *La metaficción del cine teatralizado*. Este último sintagma necesita naturalmente una precisión terminológica. No es común encontrar la denominación de "cine teatralizado" para ningún tipo de discurso fílmico, pues si nos referimos, que no es el caso al menos en exclusividad, a la adaptación cinematográfica de textos procedentes de obras teatrales, la calificación generalizada es la de teatro filmado, al menos para aquéllos textos manifiestamente alejados de una sintaxis fílmica narrativa plena. Descartamos por principio la denominación de teatro filmado para cualquier tipo de estudio que tenga relación con lo cinematográfico por varios motivos. En primer lugar, se puede afirmar que el teatro filmado no existe. Estamos en el mundo del cine. Por lo tanto, no es congruente utilizar la palabra teatro como sustantivo base al que calificar de filmado. Desde el momento en que queda reducido o ampliado el marco escénico, desde el momento en que hay que poner en funcionamiento un aparato y mediar una cinta donde está encerrado el teatro, el material con el que trabajamos es cine, o vídeo; es, en definitiva, dicurso fílmico, nunca discurso teatral o escénico. Ni siquiera esas primeras cintas rígidas de cámara fija donde lo que se hace es recoger teatro en estado puro se puede hablar de teatro. En cualquier caso sería cine documental, tomado el teatro como hecho, como documento registrado, nada más. Que la autarquía del plano haga pensar que no es cine, es otro problema. Como mucho sólo nos puede hacer pensar que no es cine narrativo, pero siempre será cine, pues existe un celuloide. Existe cine, sin lenguaje, pero cine.

Comparto además con Romaguera y Alsina el problema que plantea continuar usando una terminología cargada de negatividad. Es sabido que desde que en los 30, con la llegada del sonoro, se vuelven a rodas casi directamente de los escenarios todas las comedias y obras de teatro de éxito y se vuelve sistemáticamente a hacer teatro en cine sin trabajo fílmico, comienza a circular la expresión "teatro filmado". Salvado este primer paso de rechazo a la terminología anterior, el problema que se plantea para encontrar una terminología alternativa no es pequeño. Si estamos de acuerdo en mantener la palabra cine para empezar a denominar estos discursos, la

calificación puede presentar alguna dificultad. Lo que sí está claro es que es necesaria la calificación para poder distinguirlo de otros modos de hacer cine, puesto que decir cine, es, por omisión, decir cine narrativo pleno, y este tipo de discursos resultantes de la adaptación teatral en muchos casos no presenta un discurso plenamente narrativo. Entre los calificativos de teatral o dramático encontramos una diferencia: lo dramático referido a lo textual y a la acción, y lo teatral a lo escénico. En muy pocos momentos podemos decir que una película ha sido inspirada a partir de una puesta en escena, trabajada la puesta en escena para ser filmada y no procediendo del texto. El director de cine suele trabajar directamente con el texto, lo cual acerca la adaptación cinematográfica a la adaptación de cualquier otro género literario, por lo que se podría utilizar el término "cine dramático". Sin embargo, no es acertada la opción. No rechazamos esa terminología por el simple hecho de que dramático se preste a confusiones, ya que lo dramático también se contiene en el cine. Lo hacemos porque cuando uno admira los discursos fílmicos procedentes de obras teatrales nota que hay algo extraño, y ese algo raro hace referencia a un significante peculiar y un modo de comunicación diferente que se establece en el pacto comunicativo con el receptor que apunta a los modos teatrales escénicos; son concesiones al modo de recepción teatral, y no al modo de recepción de un texto literario dramático. Luego, independientemente del origen y del trabajo previo a la adaptación, los resultados de los discursos fílmicos son lo que importa. Por ello, proponemos como preferible la utilización de teatral, como intendo de dar un aire de, es decir, teatralizado.

Dicho esto, adoptamos, por tanto, esta terminología y utilizaremos "cine teatralizado", mucho mejor que el "cine impuro" que prefiere Bazin, para que en principio sirva para abarcar aquellas obras procedentes de adaptaciones teatrales y también otras no procedentes pero que repiten ese esquema expresivo, un cine de grado intermedio. Si existe un cine narrativo y un cine poético, ¿por qué no un grado intermedio? Nos adscribimos a las teorías de Talens quien incluye el teatro como literatura dramática dentro de la narrativa. Lo mismo podría sugerirse para el cine: establecer dentro del lenguaje fílmico narrativo una modalidad teatralizante independientemente de su procedencia de adaptación. Queremos decir con esto que si de una misma adaptación de pieza teatral puede alcanzarse un discurso fílmico plenamente narrativo, como el *Hamlet* de Olivier (1946) o el de Zefirelli (1992), también puede llegarse a un discurso poético, como el *Prospero's books* de Greenaway (1991) o el *Hamlet* de Celestino Coronado (1974). El problema no está entonces en el texto de origen sino en el resultado fílmico, en el trabajo fílmico realizado de adaptación a la pantalla.

Del mismo modo entonces cualquier guión original para cine puede elevar una puesta en escena en tres dimensiones que resulte poco trabajada en el lenguaje de cámara, llegándose así a la fórmula de un cine teatralizante donde no se invade con frecuencia el territorio de los personajes, donde el diálogo predomina, donde existen pocos cambios de decorados, generalmente interiores, donde la acción se frena ante la situación o reflexión y donde la cámara deja hablar a la puesta en escena. En definitiva, guiones negligentemente realizados donde el contenido predomina sobre la expresión, donde la puesta en cuadro y la puesta en serie están al servicio de la puesta en escena profílmica y no la reelaboran creando una nueva realidad, esta vez sólo existente en el devenir del filme.

Comparto con Pavis, cuando habla de la inutilidad de la polémica confrontación teatro/cine, y dice que "el que dice adaptación dice en efecto reescritura, replanteamiento de la intriga, del hecho dramático y escénico. Por ello, no tiene mucho sentido confrontar la obra original y la adaptación cinematográfica. Conviene tratar la adaptación como una obra independiente". Y aunque tampoco sea conveniente tanta radicalidad de planteamientos, también es cier-

to que el análisis tiene sentido por sí solo en lo que respecta a las obras resultantes del cine teatralizado procedan o no de obras de teatro, pues en todas ellas se puede encontrar en diversos grados el fenómeno de la metaficción, como elemento diferenciador de este tipo de discursos: la ficción planteada por el discurso significante y otra relativamente autónoma en su interior provocada por la no integración de la expresión con el contenido.

Aunque esto, ya he dicho, es fácil de encontrar en este tipo de cine no desarrollado por completo en su narratividad, en particular llega a adquirir cotas bastante elevadas de complejidad cuando se trata de adaptaciones teatrales que además conllevan algún tipo de representación interna. Recordemos que el teatro en sí ya es fingimiento de ficción, ficción de la ficción. En este sentido cuando se realiza un filme con conciencia de querer retener en algo el teatro, su fórmula de recepción, la ficcionalidad se duplica. Se añade a ese doble grado teatral la propia ficcionalidad cinematográfica. Por supuesto, al encontrarnos en el terreno de lo fílmico no podremos decir nunca que existe teatro en el teatro ni es tampoco cine en el cine, no es la pantomima del asesinato del rey en *Hamlet* ni la película de *La rosa púrpura del Cairo*. No se utiliza el teatro para hablar del teatro ni el cine para hacerlo del cine. Se utiliza el cine para recrear el teatro. Es decir se utiliza una forma de representación para hablar de otra forma de representación, el modo de representación fílmica y el de la representación teatral.

El equilibrio entre ambas formas debe guardarse, y ya que la representación teatral resulta contenida le corresponde a la representación fílmica doblegar su expresión en favor de la primera. Y aunque el resultado pueda considerarse por completo fílmico siempre habrá un toque de falsedad tendente a la ficción no realista del teatro. Esto es lo que ocurre por ejemplo en la presencia corporeizada de un narrador heterodiegético que mira a cámara y que se convierte en conductor del filme de Kenneth Branagh, *Enrique V*, elemento inusual en el modelo de representación institucional donde los narradores heterodiegéticos por su gran implicación con el sujeto de la enunciación suelen permanecer en la sombra manifestándose sólo en *off*.

De todos los casos conocidos, el del *Enrique V* de Olivier, por continuar con adaptaciones de esta pieza, llega a límites tan barrocos en cuanto a la metaficción que resulta imposible de repetir. A pesar de que en la obra original no existe ninguna representación interna como pueda suceder en *Hamlet*, como ejemplo clásico, o en *Qué ruina de función*, como ejemplo moderno, Olivier consigue realizar una puesta en abismo de ficciones, de representaciones, un juego de cajas chinas de diégesis, utilizando como mediador el mundo del teatro y reflejando en la sintaxis visual una limitación escópica muy teatral.

Como se sabe, esta versión shakespeareana comienza con el anuncio de una representación de la obra del mismo título que va a tener lugar en el teatro Globe el 1 de mayo de 1600. Efectivamente, comienza la diégesis principal y vemos cómo se va llenando el patio, comienza la música y comienza la representación. La diégesis uno es aquélla en la que se nos cuenta que hay una serie de personas que van al teatro un día determinado a ver una determinada obra. Una vez que comienza el espectáculo recibimos la información adicional de cómo se interpretaba en aquélla época, qué relación existía con el público, etc. Sin embargo, el pobre e intencionado tono inexpresivo del lenguaje de cámara, la escasez de acontecimientos sucedidos entre el público o entre los actores y el débil perfil que de todos los personajes se nos hace termina por crear en el espectador una "insatisfacción narrativa" que le conduce a centrar su atención sobre la historia narrada sobre el escenario del Globe, es decir, sobre la subdiégesis abierta sobre las tablas, puesto que en ellas los personajes son más consistentes y actúan, provocan cambios en la situación de la acción.

El sujeto de la enunciación engaña al espectador real de la película haciéndole creer que la

historia primera que le ofrece carece de interés, como si él no tuviera qué ver con esa segunda diégesis interna, como si no fuera el responsable, dejando hablar, dejando actuar al contenido fílmico, comportamiento éste bastante teatral, por cierto, el de alejarse como sujeto organizador y creador y dejar que los personajes hablen en discurso directo.

El primer paso, por tanto, es que vemos el acto comunicativo de una representación teatral: se representa fílmicamente cómo unos actores representan y un público atiende. El paso siguiente es que vemos y nos centramos en otra diégesis: se representa una historia, y los espectadores reales somos ya público en el interior de la primera diégesis. Y no contento con ello, y dada la evidencia de malos actores de los intérpretes de ficción, el sujeto de la enunciación termina por absorbernos en la historia representada en la representación, mostrándonos en discurso directo el mundo de la fantasía de la historia representada allí, ese mundo donde, siempre engañosamente, no son necesarios ni actores ni escenario ni público para que la historia exista, el mundo de la imaginación, de la historia en estado puro.

Y además como refuerzo, y como ya antes se apuntó, no sólo es en lo referente a los contenidos donde se plantea el tono metaficcional. También existe metaficción significante en el modo interno, ya dentro de esa tercera diégesis abierta. El lenguaje fílmico empleado en todo el transcurso de la narración finge un comportamiento de espectador teatral. En las escenas, y no me equivoco al decir escenas en lugar de secuencias, que componen la la declaración de guerra, la reacción ante la misma en la corte francesa, la lección de inglés de la princesa Catalina, o la noche anterior a la batalla de Agincourt, la presencia de la cámara es fija, estática en su punto de vista. Y ese punto de vista es muy peculiar, es el del exterior. La cámara no traspasa la cuarta pared, no penetra entre los personajes ni se mueve cuando ellos hablan. Los planos son fijos y de muy larga duración; sin llegar a caer en el plano-secuencia, que sería ya la máxima expresión del espacio-tiempo teatral trasvasado a cine, permanece sijo en diálogos donde el cine pleno narrativo habría recurrido a los planos de escucha o a la unidad de sentido del plano-contraplano. Pero esta ubicuidad fílmica está por completo reñida con la simulación de recepción teatral donde el espectador de butaca no puede cambiar de posición y muchos menos colocarse junto a los actores.

Aunque es una cámara que no renuncia a los saltos espaciales, a los montajes en paralelo, cosa que terminaría por convertir al filme en heredero de un Méliès ya muy lejano, interpreta su papel de espectador limitado espacial pero no comunicativamente, pues así como permanece fija para que el diálogo predomine y los actores creen el espacio por sí solos con sus movimientos, así, digo, también permite que alguno de los personajes salga de la ficción por un momento un confíe su mirada a cámara, en un aparte cómplice de teatralidad. La limitación espacial y la libertad comunicativa del intercambio con la escena se intentan reproducir, se fingen en el discurso fílmico.

La ficción del filme, la ficción de la representación y la ficción de la historia contada constituye toda una teoría hecha discurso artístico de cómo el cine puede recoger el teatro llegando hasta el fondo de lo representado porque en ese fondo lo que hay es una fábula y como tal puede ser expresada a través de diversos modos de ficcionalización que dependerán de su soporte para expresarse significantemente de un modo u otro. Ambos modos de representación, teatro y cine, conllevan la ficción doblemente en contenido de la historia expresada y en la propia elevación fingida del mundo en tres dimensiones, más una tercera para el cine por reconstruir en fantasmas luminosos esas ficciones tridimensionales y darles otro cuerpo, otro tiempo y otro espacio gracias a la puesta en cuadro y puesta en serie. Ambos modos de representación son, por tanto, metaficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

PAVIS, P.(1990): "Le théâtre au cinéma. Quelques films et des questions sans fin", en AAVV, *Théâtre au cinéma*, Magic Cinéma, Bobigny, p.8.

ROMAGUERA, J. y H. ALSINA (1989): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.

TALENS, J.(1988):"Práctica artística y producción significante", en AAVV, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp.17-60.