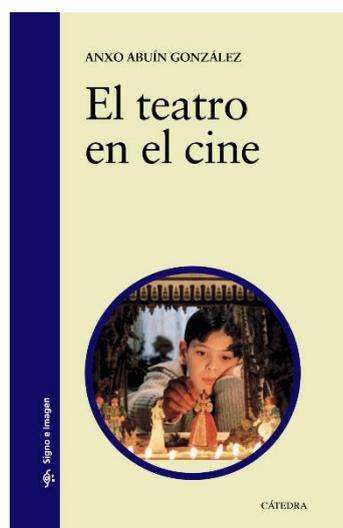


LA ESCENA EN LA PANTALLA: UNA MIRADA INTERMEDIAL

ANXO ABUÍN GONZÁLEZ, *El teatro en el cine*. Madrid, Cátedra, 2012, 196 pp.



Hablar de teatro en el cine hoy en día en el ámbito académico, y a pesar de lo que algunos puedan opinar, no supone un anacronismo. Puede parecer que, tras más de un siglo de existencia, el séptimo arte ha logrado una independencia artística total sobre el medio escénico, pero asumir este presupuesto como un axioma inamovible sólo puede llevarnos a una reducción en el alcance del análisis sobre este objeto de estudio, en cuanto no es posible contemplar este aún moderno arte sin tener en cuenta los precedentes que gestaron su nacimiento y con los que comparte rasgos formales indiscutibles. Rehuir pues esta naturaleza es negarse a afrontar este tipo de cine en toda su complejidad. Es por ello por lo que, a diferencia de algunos planteamientos reduccionistas, este debate requiere de nuevos enfoques que ayuden a ampliar los temas discutidos en

investigaciones previas y que contribuyan a la conceptualización de este fenómeno intermedial con los nuevos avances teóricos llevados a cabo en los últimos años.

Entre los trabajos que se hallan en la avanzadilla en el ámbito hispánico a este respecto se halla la monografía del profesor Anxo Abuín González aquí reseñada. Desde una perspectiva comparatista, profundiza en la noción de teatro en el cine, un subgénero filmico —o «no género», como menciona el propio autor— que es analizado con todas las implicaciones artísticas e interpretativas que conlleva. A través de la recopilación de algunos de sus más valiosos trabajos en este ámbito, exhibe una sólida línea de investigación en la que, lejos de establecer jerarquías entre estas dos artes, profundiza en las repercusiones derivadas de la presencia de lo teatral en lo cinematográfico, trascendiendo los aspectos formales para indagar en las implicaciones ideológicas resultantes de esta productiva colaboración.

Precisamente el primer capítulo está dedicado a exponer una clasificación de los diferentes tipos de inscripción del teatro en la pantalla. Para ello define tres categorías que establecen diferentes niveles de relación de un medio con el otro: las de teatro filmado, teatro enmarcado y teatralidad. En este análisis, resulta muy revelador cómo el autor desarrolla la noción de performatividad en el cine, una categoría tan útil como escurridiza cuando se intenta aplicar al medio fílmico, pero cuyo uso queda plenamente justificado mediante la apelación a autoridades como Gilles Deleuze y su concepto de imagen-movimiento. Gracias a esta asociación logra obtener una valiosa interpretación de gran

pertinencia para entender el cine contemporáneo, ese cine moderno cuyo arranque Adrian Martin ubica en las películas de Rossellini y los cuerpos de sus personajes vagando por una Europa destruida tras la Segunda Guerra Mundial. Esta nueva imagen sufre una mutación, tornándose en una entidad porosa y ambigua que tiene en lo performático uno de sus rasgos identitarios más claros. Esta naturaleza puede vislumbrarse en los casos de teatro enmarcado, en el que una representación —o la preparación de la misma— entra a formar parte de la diégesis fílmica, provocándose un complejo juego especular, una *mise en abyme* que revela la propia condición textual del filme que está siendo visionado. Esto conduciría además a otro tipo de inscripción del teatro en la pantalla, en este caso mediante el análisis de la teatralidad, un tema que es analizado especialmente en el segundo capítulo.

Para abordar este complejo asunto realiza una interesante contraposición al concepto de filmicidad, efectuando un rico y complejo ejercicio comparatista entre estas dos artes desde los albores del siglo pasado. Con este objetivo, realiza un viaje a través de la historia de la crítica arrancando con el Formalismo Ruso —en concreto del *Poetika kino* de 1927— y desembocando en algunos de los últimos avances en los Estudios Culturales, senda esta última que actuará como línea central en el resto de la obra. Partiendo de la noción de cine primitivo de Noël Burch, pasa a abordar a continuación el proceso de independización de ciertos recursos teatralizantes presentes en el cine tras el comienzo de la división en planos de la acción con las obras de D. W. Griffith. Gracias a estos avances la imagen filmada queda desvinculada de la exigencia de un material profílmico que es reproducido, algo que sí sucedería en el teatro, aunque en este caso sin mediación. Esta fragmentación de la acción generó la construcción de un nuevo espacio imaginario fundado a través de una gramática y una sintaxis plenamente cinematográficas, donde el *raccord* se constituye en un elemento imprescindible para la creación espacial a través del movimiento. No obstante, esta emancipación no fue lineal sino que tuvo regresiones, y deliberadas en muchos casos, que contrariamente a lo que se pudiera imaginar, acabaron potenciando algunos aspectos del cine cuando se producía un verdadero diálogo con el teatro. Cineastas como Ingmar Bergman o Peter Greenway son muestra de un bien avenido maridaje entre estos medios.

Uno de los principales valores de esta monografía radica en su estructura. Tras partir de una visión global del fenómeno observado, se va incidiendo en casos concretos que van contribuyendo a dotar de riqueza analítica a los conceptos citados anteriormente. En el caso del capítulo tercero, es el filme de teatro el que es modelizado y analizado. En su descripción, Abuín González trasciende los elementos formales implicados en este trasvase de un medio a otro, para llevar a cabo el examen del valor semántico generado con esta transposición. Este análisis es efectuado desde una perspectiva sugerente y provocadora que amplía la discusión llevada a cabo hasta el momento. La inclusión del teatro en el cine es entendida como fruto de una visión autotematizadora y autorreflexiva sobre el medio artístico, en consonancia con lo que José Antonio Pérez Bowie denominó como una teatralidad reflexiva que induce al planteamiento de un metadiscurso paralelo. Es aquí donde el tópico del *theatrum mundi* entra en acción por la capacidad del teatro de constituirse «como medio idóneo para reflexionar sobre la fragilidad de lo identitario o para asentar la tesis de que nada hay en la vida que

no esté sujeto a las convenciones de la representación escénica» (p. 73). El principio de verosimilitud rector del cine *mainstream* es así disuelto en beneficio de la mostración del cine como constructo, y donde las identidades exhibidas en pantalla son formadas, no innatas, con el fin de lograr unos ciertos objetivos narrativos.

Las adaptaciones ocupan el cuarto capítulo, en concreto centrándose en los monólogos en el cine. Esta modalidad, tradicionalmente opuesta a lo verosímil, muestra ciertas resistencias, en apariencia irresolubles, cuando se trata de su transposición al cine. Para ello el autor analiza diferentes ejemplos de obras de Shakespeare llevadas a la gran pantalla. En estos casos de remediación, según lo definido por Jay David Bolter y Richard Grusin, se produce además un curioso fenómeno: el rechazo por cierta parte de la sociedad actual del teatro, asimilado además a una forma de la alta cultura, es inversamente proporcional a la recepción positiva del cine, convertido en el medio de comunicación de masas por excelencia del pasado siglo y por tanto con un carácter accesible definitorio. En el momento en el que estos dos medios, opuestos a este respecto, concurren se produce una serie de fricciones, y cuando el público identifica el origen teatral de lo mostrado en pantalla expresa sus reticencias. La historia del cine recoge muy buenos ejemplos de este tipo de encuentros, como muy detalladamente analiza en esta parte de la monografía Abuín González, recurriendo para ello a los Estudios Culturales para su análisis acerca de algunos ejemplos de lo que denomina como *MacShakespeare*, «esto es, un dramaturgo confrontado a la ética de la comida rápida, a la uniformidad globalizada» (p. 116). Queda patente a través de este comentario, que resume parte importante de este apartado, la poca predisposición del público actual a asumir, a través del cine, discursos teatralizantes. Es por ello que en estas adaptaciones se busque atenuar los referentes escénicos, conformándose otra entidad a veces de forma infantilizada. Estamos hablando de la necesidad de adecuar la obra de importantes dramaturgos a través del cine a un nuevo paradigma, habitado por unos espectadores acostumbrados a un ritmo y a unos recursos narrativos cada vez más alejados de la escena tradicional, y que se han formado y se sienten presos de la influencia de lenguajes como el televisivo o el de internet que imponen una nueva lógica formal y unas nuevas necesidades de consumo.

Precisamente de su propia experiencia espectral parte el autor en el quinto capítulo, dedicado a analizar los hipotextos teatrales presentes en la factoría Disney. Si en el apartado anterior se hablaba de *MacShakespeare*, en este caso se explicarán la célebre productora estadounidense y sus filmes «como una “máquina educadora” que garantiza la *disneyficación* de Estados Unidos y el mundo» (p. 138), con los valores conservadores y reaccionarios asociados a la marca. Para ello parte de la película *El Rey León* (1994) y analiza los valores subyacentes en esta particular adaptación de *Hamlet*. Las consecuencias de tal examen ideológico son muy significativas: asistimos a la instrumentalización de ejemplos de la alta cultura adaptados a unos intereses del mercado que a veces contravienen la intención del original, de ahí el valor de la revelación del *modus operandi* de estos mecanismos aleccionadores al servicio de intereses particulares.

Por último, la monografía se centra en un autor concreto, Pedro Almodóvar, para analizar las ideas expuestas hasta el momento. La elección de una figura del prestigio del director manchego,

poseedor de unas claves estéticas muy marcadas donde lo teatral se configura como una de los rasgos principales de su idiosincrasia, se muestra como una decisión más que acertada por los desarrollos teóricos que a partir de su obra se pueden llevar a cabo. Jacques Rivette, Jean-Luc Godard o Peter Greenway son sólo algunos de los directores citados previamente en la monografía como ejemplos de teatralidad cinematográfica, y a cualquiera de ellos —como a François Ozon, Rainer Werner Fassbinder, Carlos Saura...— podría haberse dedicado esta parte final de la monografía. Pero la selección del autor español queda más que justificada por haber sabido crear películas constituidas en eso que Abuín González denomina, en sintonía con otros autores como Vicente Molina Foix o Paul Julian Smith, como *almodrama*, una ecuación resultante de la suma de «KITSCH + MELODRAMA + CAMP» (p. 157). Desde su visión como paradigma del cine posmoderno, aborda la intermedialidad festiva y recurrente presente en este cine y en la que el teatro aparece como una parte indisociable. La presencia de intertextos de Jean Cocteau, Pina Bausch o Federico García Lorca constituyen sólo unos de los múltiples ejemplos que, de diversas formas, son discernibles en sus largometrajes. Pero es en su última parte donde explora uno de los aspectos más novedoso en este valioso abordaje a la cinematografía almodovariana: la idea de *performance*. Un ejemplo lo constituye la cantidad de personajes en sus películas que actúan, hacen música, tocan o danzan. Si a esto añadimos la performativización de sus personajes, uno de sus rasgos más reconocibles, en un continuo e inestable juego de identidades sexuales en el sentido dado por Judith Butler, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que Almodóvar se mueve dentro del ámbito de la teatralidad posmoderna, y que ésta, en el cine, puede ser resumida en una sola película que recoge todos los preceptos expuestos en los ensayos que componen esta monografía, *Todo sobre mi madre*, a quién precisamente se dedica el último apartado del libro.

De la lectura de este libro se colige una profunda reflexión sobre el análisis de la intermedialidad fruto de una mirada personal plena de conocimiento y experiencia. Esta plena competencia, tanto del medio fílmico como del teatral, queda demostrada tanto por la abundancia de ejemplos como por la ingente bibliografía que apoya cada idea expresada. Así, la cuestión del teatro en el cine, lejos de ser una discusión manida, se plantea como una cuestión aún abierta al debate, y más cuando su estudio depende de los cambios producidos en el público, ya que la receptividad hacia uno y otro arte va variando con el tiempo. Así Abuín González, en lugar de intentar dar una visión monolítica del fenómeno, acomete esta labor de análisis de forma coherente con los tiempos que nos ha tocado vivir, donde esta relación intermedial no deja de ser una manifestación más del hibridismo de nuestros días, en los que bajo la apariencia de verosimilitud se ocultan otras formas más difíciles de detectar, como sucede en el caso del cine, a veces aprovechándose este dispositivo tecnológico y narrativo para infundir ideologías partidistas de forma inadvertida. El ejercicio crítico realizado en este trabajo no sólo ayuda a delimitar un valioso estado de la cuestión del tema, sino que nos enseña además a mirar

con criterio ejemplos de la cultura actual que tras la transparencia enunciativa del cine ocultan una deuda impagable con el medio escénico.

Mario DE LA TORRE ESPINOSA
Universidad de Granada
mtorre@correo.ugr.es

TROPELIÁS