

O emprego do cine no último teatro español¹

Rafael Morales Astola

[Recibido, marzo 2005; aceptado, abril 2005]

RESUMO As consecuencias da influencia que o cine exerceu ao longo do século XX no teatro son o motivo central deste estudo, no que tamén se percorren algúns recursos técnicos empregados na posta en escena que reflicten unha concepción teatral “cineificada” e se destaca, neste senso, o papel desenvolvido por directores como Piscator e Meyerhold. Denúnciase a falta de estudos que ofrezan unha visión global do fenómeno de cinematografización do teatro e faise un sucinto repaso histórico ás relacións entre ambas expresións artísticas. Na análise desta influencia no teatro español analízanse os recursos cinematográficos presentes nos espectáculos *Antes que todo es mi dama*, da Compañía Nacional do Teatro Clásico, e *Cegada de amor*, de La Cubana, análise que se detén máis na triloxía *Poeta en Nueva York*, *La noche oscura* e *Cernuda: un perfil en el aire*, para rematar cun breve repaso á presenza deste fenómeno no caso galego.

ABSTRACT The central aim of this article is to study the effects of the influence of film on the theatre during the 20th century, which will lead to an examination of certain technical aspects of the mise en scène which show a ‘cinematographic’ approach to theatre, and highlight the role in this area of directors such as Piscator and Maerhold. The author bemoans the absence of studies providing an overall view of the relationship between these two modes of artistic expression. The analysis of Spanish theatre deals with cinematographic elements in the plays *Antes que todo es mi dama*, as staged by the National Classical Theatre Company, and *Cegada de amor*, by La Cubana, and concentrating on three plays in particular, *Poeta en Nueva York*, *La noche oscura* and *Cernuda: un perfil en el aire*. The article ends with a brief examination of the phenomenon in Galician theatre.

¹ Tradución do orixinal castelán ao galego de Isabel Mociño.

Introdución

“Amizades perigosas?”, preguntábase M^a Teresa García-Abad², deixando no aire a reminiscencia dun famoso filme e a inquietude que provoca toda reflexión respecto ás polémicas relacións (son moitas) entre o teatro e o cine. A interrogante que une ao sentimento de afinidade, afecto, complicidade un plus de risco, de incerteza, de perplexidade resume de maneira precisa e sedutora ese “romance” tumultuoso, brillante, de baixos e altos instintos, que veñen mantendo desde 1895.

O ollo da cámara asómase á boca do escenario, así como o tear da tremoia se cerne sobre a pantalla, para renderse tributo recíproco de apoios e repulsións. No medio, a batalla do público: o gran problema, o verdadeiro problema. Porque o teatro e o cine, ademais de como arte, técnica, oficio e linguaxe, teñen que verse como a profesión dunhas xentes que traballan para vivir ou sobrevivir. Desde este punto de vista, esclárase importantes aspectos: por qué se retorna a certos estilos, a certos autores, personaxes, mitos, asuntos, xéneros?, por qué aumenta o afán de exploración e innovación?, por qué decaen os proxectos que facía pouco parecían formidábeis e irreversíbeis? Un estudo da venda de entradas ou das institucións gobernantes ou das correntes sociopolíticas en determinados territorios e épocas explican uns cantos porqués.

Naceu o cinematógrafo e, pronto, algúns se aprestaron a deostalo. Había que defender o teatro, ese templo de obras sagradas que conformaban o que entón aínda era tamén sagrado: a nación. O cinematógrafo, por graza da novela e do teatro, deu en sétima arte. Había que seguir defendendo o teatro, ese templo do que saían todos correndo: o público cara aos cines e os actores cara aos platós, sobre todo a partir do sonoro.

E o teatro seguía caendo pola súa pendente de honor e honra. Tamén ao cine lle chegou o seu San Martiño, e nos cincuenta comezaban a ter lugar os primeiros falecementos causados pola terríbel praga catódica. No medio das crises, latía a defensa dunha profesión, dunhas vidas concretas, o que esixía un

² “Sobre la adaptación: *Las amistades peligrosas*, un patchwork de esencias literarias, teatrales y cinematográficas”, en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios (Teoría y Práctica)*, Salamanca: Plaza, 2003, pp. 67-80.

rearme de tenacidade e de capacidade de renovación. Críase que o teatro –despois tamén o cine– había de rexenerarse para resucitar. A arte, a linguaxe, a técnica, o oficio, estaban en fase de vertixinosa transformación, pero sobre todo estaba cambiando o mundo da vida sobre o que se erixían os conceptos do espectáculo.

Asistimos ao longo do século pasado a un proceso de re-territorialización do teatro. O rexeitamento ao decimonónico, ao burgués, ás candilexas, ao decorado pintado, á declamación, ás unidades clásicas, á mimese aristotélica entendida como plaxio da realidade, incluso ás veces ao actor e á palabra, foi algo máis que unha busca de estilo propio por parte de directores, dramaturgos ou artistas en xeral. Máis ca un espirse para –como diría Juan Ramón– chegar á autenticidade da “poesía teatral”, máis ca un sacudirse accesorios e legados dun pasado mellor ou peor, máis ca un enterrar ideas ou estratexias escénicas preconcebidas, o teatro estaba, está, mudando de territorio.

As historias do teatro cóntannos, en xeral, moi mal as cousas. A escenificación que se montou sobre a historia do teatro é tan falsa que traizo a condición última do teatro: a súa verdade. Do ritual ditirámico á traxedia, de aquí ao mimo, de aquí ao ritual litúrxico cristián, de aquí á comedia da arte, de aquí ao barroco, de aquí ao romanticismo, de aquí ao realismo e naturalismo, de aquí á épica brechtiana, de aquí ás vangardas de posguerra, de aquí ao difuso hoxe do que xurdirá un máis difuso mañá, transcorrendo todo por unha listaxe de países paradigmáticos: Grecia, Roma, Italia, España, Inglaterra, Francia, Alemaña, Rusia e Estados Unidos. Poden un puñado de países e unha ducia de categorías dicir o que foi o teatro? En *Interpretación y sobreinterpretación* (2000), Eco sostén que aquela se funda, entre outras cousas, sobre un sentido da economía, a utilidade e o práctico. O modo tradicional de contar a historia do teatro non é económico: é avaro e mesquiño, pois exclúe outras culturas que non son as occidentais; non é útil: é mutilador, pois incapacítanos para comprender a escena como unha acción e creación de transversalidade; e non é práctico: é adulator, pois adora o establecido, levando ao buraco do tempo o que apenas se toca ou o que incluso se encobre. É, pois, unha infra-interpretación. Probabelmente, habería que empezar por retitular a historia do teatro como *historia dos teatros*, incidindo na súa pluralidade e abundando en aspectos que, debido a prexuízos ou actitudes arcaizantes, se minimizaron ou se atenderon tanxencialmente: entre estes, a influencia do cine en todo o século XX.

O teatro é, coma o ser humano, un eu-aquí-agora, un estar emprazado nun lugar e nun tempo, desde o cal ofrenda os seus límites, as súas aspiracións, as súas condicións tanto de partida coma de chegada. Son poucos os que asimilaron que a constitución diso que chamamos “teatro” inclúe, sempre o incluíu, o espectáculo filmico, videográfico, danzístico, operístico e, por suposto, escénico. A división de medios, de códigos e de singularidades institucionais, deu unha semiótica do cine, do teatro, do vídeo, da danza, do teatro dixital, etc. Os resultados destes estudos e investigacións foron evidentes e fructíferos, e crearon especialistas nun e noutro campo. As nocións de *especificidade* ou de *linguaxe* eran urxentes, entón, para delimitar até onde chegan uns códigos á hora de identificar un produto, implantando así un espazo de reflexión lexitimador (que non exclúinte) do conxunto das artes.

Hoxe en día, os medios técnicos colapsan toda tentativa de desciframento esencialista. O *espazo baleiro* de Peter Brook, co seu único actor ante un espectador, non chega a neutralizar a realidade de que ese espazo no noventa por cento dos casos está inzado de tecnoloxía, que o actor é un individuo encravado nesta era posmoderna na que xa se fala dunha poshumanidade envolta por un decorado de virtualidades sen conto (no sentido literal de que aínda están por narrar, malia *Matrix* supoñer un paso xigantesco) e que ao espectador lle sucede o mesmo que ao actor, só que amplificado na súa posición de receptor dun discurso que lle é alleo, o cal será –en certo modo– propio tras a representación. Trátase, polo tanto, dunha metáfora do posíbel, máis que do que se está facendo no teatro. A pobreza e a santidade grotowskiana, tan enfrontada á influencia cinematográfica, segue viva noutros terreos máis próximos á antropoloxía que ao teatro:

[En “El nuevo testamento del teatro” de Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, entrevista realizada en 1964 e publicada en 1965] Si todos los teatros se cerraran en un solo día gran cantidad de gente no se enteraría sino varias semanas después; pero si trataran de eliminar los cines y la televisión, toda la población estaría aullando al día siguiente. Mucha gente de teatro es consciente de este problema pero se ha buscado la solución errónea: si el cine domina al teatro desde el punto de vista técnico, ¿por qué no convertir el teatro en algo más técnico? (...) El teatro tiene que reconocer sus propias limitaciones. No puede ser más rico que el cine, dejemos que sea pobre³.

³ J. Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Madrid: Siglo XXI Editores, 2000, p. 36.

O atrincheiramento de Grotowski e Barba ante os presuntos ataques do cine e a televisión aínda está moi estendido tanto nos creadores coma nos teorizadores do teatro. Comparto, non obstante, a idea de Ubersfeld segundo a cal “el espacio escénico es el lugar propio de la teatralidad concreta, entendiendo por ello la actividad que construye la representación”⁴. Aplaca múltiples receos ante certos recursos técnicos empregados nas postas en escena. “Isto é máis cine que teatro”, “isto é un circo”, “parecía un vídeo-clip barato” son expresións que, dunha maneira ou outra, cunha intención malsá ou ben sa, elude a condición básica do espectáculo teatral: suceder nun espazo escénico, o cal pode ser unha sala, unha rúa, unha praza, etc. Toda actividade que emerxe e decorre sobre o espazo escénico é expresión concreta, experienciábel, auténtica da súa propia teatralidade. Esta xa non é unha estrutura ou forma preexistente á representación. De igual modo que na Teoría do Emprazamento, Manuel Ángel Vázquez Medel⁵ inverte o “penso, logo existo” polo “existo, logo penso”, habería que inverter o “teatralizo, logo represento” polo “represento, logo teatralizo”. Isto non implica a aceptación dunha teatralidade ilimitada, posto que, aínda non desexándoo, estamos inmersos en límites e somos sempre unha extensión entre límites. Con todo, trátase de flexibilizar dunha vez por todas no ámbito da institución teatral as súas posibilidades semióticas nunha semiosfera audiovisual que impregna todo o ser humano.

97

Hai anos conmoveume a lectura de “Bajo el signo del cine”, de Arnold Hauser⁶. O sinxelo ensaio aventuraba a idea dun mundo xestado polo cine e que penetraba o ámbito complexo (individual, social, cultural) do humano. Igual sensación tiven con *La conversación audiovisual*, de Gianfranco Bettetini, no que percibín as claves comunicativas das mensaxes audiovisuais:

A pesar de los fuertes condicionamientos ejercitados por la discursividad audiovisual en confrontación con el usuario, cada texto debe ponerse de acuerdo con su destinatario para poder clausurar la instancia comunicativa que le es inmanente, para poder tener “éxito”⁷.

⁴ A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 110.

⁵ “Prolegómenos para una teoría del emplazamiento”, *Discurso*, Sevilla: Alfar, 2003.

⁶ En *Historia social de la literatura y del arte 3*, Barcelona: Labor, 1980.

⁷ G. Bettetini, *La conversación audiovisual* (1984), Madrid: Cátedra, 1996, p. 143.

No teatro acontece un dobre diálogo: do actor co actor, do actor co espectador. Hai que sumar outro: o do actor con algúns elementos da montaxe durante a súa actuación (accesorios, tremoias, axudantes de escena...). Non é, claro está, un diálogo moi literario. “Onde demos me puxeches as zapatillas, que as deixei aquí ao lado?”, “Toma, aquí tes as túas zapatillas”, “Porame esta vez a luz a tempo, ou non?”, “Tes aí o meu libreto?”, “Por suposto, estiveches brillante”, etc. Aínda que evito mencionar as máis cómicas e absurdas que se poidan imaxinar, calquera que teña traballado no teatro, coñece ben este tipo de situacións. É unha zona da historia do teatro que aínda está por descubrir, por sacar –literalmente– de entrecaixas e poñelas en valor. O cine realizou filmes moi notábeis sobre a trastenda do escenario, como o intenso drama *Opening Night* (1977), de John Cassavetes. Pero queda por estudar a importancia destes “trapos suxos” na consecución de achados, que converteron escenas aburridas en momentos de gran maxia ou apostas fallidas en éxitos memorábeis. De calquera forma, o noso interese céntrase nas influencias do cine no teatro, o cal é difícil de situar na súa complexidade sen ter en conta a transformación do territorio humano por medio do diálogo do home coa súa cultura.

98

Este diálogo, esta conversación, é un día a día de supostos e malentendidos. O suposto: ao uso do fílmico e o audiovisual no teatro impútasele a liquidación do contexto comunicativo, dialoxista, inherente ao teatro. O malentendido: na pantalla todo vén dado, sen posibilidade de modificación; o espectador asiste pasivo de principio a fin a un discurso previamente articulado e que non admite alteración ningunha procedente da natureza mesma do espectáculo, é dicir, da relación público/obra. O cine de Hauser e o audiovisual de Bettetini constitúen o marco referencial da cultura actual. Bettetini, ao desmontar a unilateralidade do discurso audiovisual (“cada texto debe poñerse de acordo co seu destinatario”), ilumina camiños da comunicación escénica mediante técnicas audiovisuais, entre elas o cine. É difícil, sen dúbida, esixirlle a unha compañía que refaga a rodaxe dunha secuencia, porque o espectador non comprendeu ou toleou a súa imbricación en escena; pero é factíbel aconsellar *mover* o devandito truco na composición da posta en escena, xa sexa no nivel do espazo ou no nivel da trama. É o que fan todas as compañías serias que buscan a conexión co público que paga a entrada: revisan a planificación das escenas, a situación de accións, o ritmo dos diálogos, os efectos creados por unha determinada iluminación ou decorado, o ton dunha situación e, por suposto (por que non?), a utilización de trucos cinematográficos. Piscator foi un exem-

plo disto. No seu clásico libro *El teatro político* podemos ver a un home entregado coma un verdadeiro misioneiro á fusión de cine e teatro. A súa evolución a través do filme-documental, filme-comentario e filme-dramático, as *bandas sen fin*, os planos de Gropius para edificar unha sala na que a escena e as pantallas configuraran o espazo emancipador do novo teatro e a nova sociedade, vertebran unha poética do espectáculo chea da gran beleza da vontade romántica por instaurar un teatro total, no que a vida se amose en toda a súa gran magnitude.

Támén a cineificación de Meierhold acadou metas neste sentido. O propósito en ambos directores era establecer unha comunicación dinámica e áxil coas masas. O cine era o instrumento para logralo na realización dun produto que, distanciándose do concepto de obra de arte, se decantaba como espectáculo.

Por iso, quizais sexa máis adecuado volver falar, como fai André Helbo⁸, dunha teoría do espectáculo, na que, sen menoscabo das diferenzas códicas ou formais, se estuden todos os feitos que se derivan dunha relación presente en todas as artes do espectáculo: a existente entre o público e a obra. Unha semiótica do espectáculo en tanto en canto é representación cuns actuates (o actor que actúa, os operadores que actúan en distintos graos e significados de visibilidade) ante uns espectadores.

O cidadán occidental está inmerso nestas artes como se dun conxunto integral se tratase. O teatro puido ter sido un marco referencial de clase, de estamento, de elite dalgún tipo. Xa non o é. O cine puido ter sido signo dun século, dun modo de vida, dunha ideoloxía. Xa non o é. O vídeo e o máis recente teatro dixital puido desexar ser un fito na historia das artes. Se chegou a selo, non tivo tempo de significar nin a metade do que o teatro e o cine si o fixeron. E o que veña terá aínda menos posibilidades de ancorar un sentido inaugurador de ciclos insólitos. O noso público asiste ao teatro, ao cine, á exhibición do vídeo na casa, ao mundo virtual, sabendo que todo iso forma parte do hábitat cultural cotián. No noso *matrix* particular, non cabe unha *Electra* de Galdós que levante barricadas nin os filmes de Eissenstein para anunciar a revolución.

⁸ *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires: Galerna, 1989.

Hai quen pensa que o teatro se está des-teatralizando, mentres se viste e reviste de traxes que non lle pertencen. E aquí aparece a confusión: de *con-fundere*, “fundir cousas diversas, de maneira que non poidan recoñecerse ou distinguirse” di a primeira acepción do DRAE; “perturbar, desordenar as cousas ou os ánimos” di a segunda; “equivocar” di a terceira; “convencer ou concluír a alguén na disputa” di a cuarta; “humillar, abater, avergoñarse” di a quinta; “turbar a alguén de maneira que non acerte a explicarse” di a última. Que ben lle acaen estas definicións á arte de mesturar o cine no teatro! Certo é que predomina a idea dunha turbación que remove as ancoraxes e certo é que a humanidade, desde a primeira guerra mundial até a invasión de Iraq, vive abaneando, basculando nun ir e vir de territorios estéticos, económicos, culturais, sociais, xerando un discurso da arte heteroxéneo e transversal.

Patrice Pavis, no seu *Diccionario del teatro*⁹, parece abolir a especificidade do teatro:

Confrontado –le guste o no– a los nuevos *medios de comunicación*, el teatro o bien pierde en ellos su esencia o bien encuentra una nueva especificidad a través de nuevos intercambios.

100

É o mesmo Pavis o que acode a palabras de Metz para aclarar as diferenzas entre o réxime de ficción do teatro e o do cine: “la representación es, en el teatro, plenamente real, mientras que en el cine es, a su vez, imaginaria, siendo el material ya un reflejo”¹⁰. É dicir, en escena sempre está o corpo da cousa; no segundo, a súa sombra. Pero... e se a pantalla se planta sobre o escenario e concorren sombras e corpos en interacción e interdicción? E se durante unha proxección se intercalan escenas representadas ante a pantalla formando un vínculo co filme? Ao primeiro adóitáselle seguir chamando teatro, agregándolle o adxectivo “cinematográfico” ou “cineificado”; ao segundo, *happening* ou *performance*, cuxa calidade máis notábel é a presenza a-xerarquizada de técnicas diferentes e ao que poucos lle discuten actualmente a súa teatralidade e pertenza conseguinte ao teatro.

O problema radica en falar de réxime de ficción, pretendendo establecer que estamos ante categorías fantásmicas, identificábeis en abstracto, suxeitas á

⁹ Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

¹⁰ P. Pavis, “La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización”, *Discurso*, Sevilla: Alfar, 1987, nº 1, p. 31.

abstracción dunha posíbel *lingua* das artes. A produción dun espectáculo está chea de cousas. Nunca de sombras. É quizais cousa tamén a sombra dun Hamlet pai sobre un fondo de escenario? García Barrientos cuestiona o mesmo a partir da obra *Es bueno no tener cabeza*, de Nieva, na que os personaxes son sombras proxectadas sobre un pano, imprimindo á posta en escena máis bidimensionalidade que tridimensionalidade, máis percepción de imaxes de corpos que de corpos, máis aparencia de cine que de teatro¹¹. Cando falamos de sombras no cine, referímonos a un resultado tecnolóxico, procedente dunha cinta de celuloide que corre nun proxector manexado por un operador, o cal pon en pantalla un discurso elaborado previamente por unha ficha artística e técnica que, apoiados por unha acumulación formidábel de elementos materiais (multitudes, rúas, vehículos, paisaxes), multiplica a de calquera produción teatral. Quero dicir con isto que o cine non é só cousa de sombras e que o seu réxime de ficción depende, moito máis que no teatro, dunha serie de mecanismos, obreiros, executivos, técnicos, escenógrafos, actores, iluminadores, tremoias, e que todo iso, nunha determinada posta en escena, pode formar parte do réxime de ficción teatral.

No teatro nunca loitará un portaavións contra un submarino, díxome un amigo. E crino, como a Metz. Pero equivocábanse. No *Poeta en Nueva York* de Producciones Imperdibles vin algo máis ca iso: unha moza, subida a unha estada, arrandeándose na lúa. A lúa na pantalla e a actriz suspendida da tremoia fundía dous réximes de ficción nun só, que era o do teatro, derramando en escena unha poética de signos e emoción inspirada, máis que por unha transferencia códica, por unha comunión códica.

As diferenzas entre cine e teatro baseáronse en algo máis ca linguaxe. A industria cinematográfica non estaba ao alcance de todos. A suposta nobreza literaria do teatro destilaba certa soberbia ante o non literario. É dicir, había un problema de economía e cultura. Afortunadamente, hai creadores que, ao modo de Méliès, dirixen os seus pasos cara ao cine sen dengues, favorecidos por uns avances tecnolóxicos que abarataron bastante os custos de produción. Afortunadamente, a escena estase enchendo de xentes que veñen do cine, do teatro, da televisión, do vídeo, da danza, da *performance*..., admitindo de boa gana a re-territorialización do teatro.

¹¹ J.L. García Barrientos, "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", en *Teoría del Teatro*, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 262-263.

Cineificacións do teatro

Segundo Metz, a noción de *cinematografización* refírese a aqueles fenómenos nos que “el filme ejerce una influencia sobre lo que no es él mismo: no sólo sobre las costumbres, sino también sobre otros medios de expresión”¹². Até a data, as aproximacións teóricas en torno á presenza do cine no teatro non son moi numerosas, pero si suficientes para xustificar un afondamento que dilucide os seus distintos graos e aspectos. En calquera caso, achámonos aínda cun copioso material de documentación sen catalogar. A precariedade que leva consigo o efémero do teatro dificulta a investigación, converténdoa nun estimulante exercicio de cine policial. Imaxínense: o escenario queda baleiro tras o “crime” da representación, e entón rastrexamos en busca de indicios (vídeos, recortes de prensa, algún artigo, a nosa memoria); debemos ademais interrogar a testemuñas (espectadores cualificados) e a cómplices ou sospeitosos, como o autor, un director ou un actor. Arquívamos *pistas* dun espectáculo que, a modo de anacos dun espello roto, hai que recompoñer. Reagrupamos os anacos e, ao final, observamos que o espazo baleiro, o actor e o espectador son unha *especificidade latente*, pero que o teatro se realiza como unha *especificidade operativa*, isto é, unha mestura dos trece sistemas de signos de Kowzan coa conxuntural ou programática comparecencia do resto das artes, técnicas ou oficios puxantes nunha determinada época, estilo, autor, director ou compañía.

102

A especificidade operativa do teatro é permeábel para o cine desde o mesmo instante fundacional do cinematógrafo, cando este, para medrar no mundo dos homes, se ofrenda permeábel para o teatro. Di Guillermo Heras¹³:

Si hay una evidencia clara en todo proceso histórico es que nada fue igual para muchas cosas, y entre ellas el teatro, a partir del invento del cinematógrafo.

As características industriais da sétima arte propiciaron a súa expansión por todo o planeta, polo que a súa incidencia no teatral acadou un vasto territorio. Se ben a maioría dos estudos existentes recollen a produción cineificada de

¹² *Lenguaje y cine*, Barcelona: Paidós, 1973, p. 150.

¹³ “Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral”, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Visor, 2002, p. 25.

Meierhold en Rusia e Piscator en Alemaña, atópanse testemuños moi suxestivos que inclúen a España na primeira metade do século XX, e a Europa e a Estados Unidos desde os cincuenta até a actualidade, especialmente no ámbito das vangardas. Por outra parte, a escaseza de estudos que ofrezan unha visión global do fenómeno da cinematografización do teatro require –aínda que sexa sucintamente– unha exposición histórica e cronolóxica dos feitos, de maneira que poida percibirse a liña de continuidade que –máis alá das fronteiras xeográficas e estéticas– se manifesta nas relacións entre cine e teatro.

O espazo xeográfico das realizacións e doutrinas teatrais máis sobresaíntes durante a primeira metade do século XX, e que foron influenciadas polo cine, concéntrase en Rusia, Alemaña e España, tanto pola súa importancia no desenvolvemento das vangardas da época coma na cantidade e intensidade con que se produce a impregnación cinematográfica do teatro. A dramaturxia de Meierhold, moi ben analizada e recompilada por Edward Braun e Juan Antonio Hormigón, despexa o terreo para unha profunda revisión da teatralidade. O paso desde a súa inicial reacción contra o cine até internarse nos seus presupostos tecnolóxicos e formais e chegar a cineificar as súas postas en escena –como *¡A ellos, Europa!*, *El bosque* ou *El inspector*–, compréndese a partir dunha serie de feitos: a estancia de Marinetti no seu Estudio-Escola, o encontro con Maiakowski, o éxito mundial de *El nacimiento de una nación*, o seu tanteo fílmico co libro e a rodaxe de *El retrato de Dorian Gray*, a filmografía de Eisenstein e a inspiración chaplinesca.

103

Piscator, pola súa parte, soubo adiviñar no cine a súa grandeza e eficacia para dirixirse ao público de masas, chegando a deseñar tres modelos de proxección imbricada no discurso teatral: filme-documento, filme-didáctico e filme-comentario. Este último tamén foi utilizado por Brecht, especialmente para proxeccionar recortes de prensa que contextualizaban dialecticamente a acción escénica na realidade sociopolítica da altura. Para Nieva¹⁴,

estos ensayos de la escenografía moderna responden, evidentemente, al deseo de crear algo equivalente al primer plano cinematográfico. El “gran plano” se obtiene por el despliegue de los personajes que, con sus trajes, “llevan” consigo el decorado...

¹⁴ F. Nieva, *Tratado de escenografía*, Madrid: Fundamentos, 2000, pp. 110-111.

É unha explicación sutil de como as decisións de montaxe se ían adecuando aos modos de selección visual do cine, no que a articulación de planos se readapta aos condicionantes dos recursos ao alcance da teatralidade: o fondo do escenario para a expresión do primeiro plano e o movemento dos actores que, embudidos nos seus disfraces, poñen en escena o plano xeral que describe a ambientación e a época representados.

Ao igual que Meierhold, Piscator concibiu un espazo e arquitectura teatrais onde o cine ocupaba un lugar de primeira orde, incidindo incluso no traballo do actor e a súa inserción na estrutura escenográfica e visual do espectáculo. Esta busca dunha nova arquitectura atopou a súa plasmación nos planos de Gropius, aínda que non se materializou nun edificio que, sen dúbida, tería propiciado un salto cualitativo na cineificación do teatro. No director alemán alentaba un documentalismo teatral –e un afán de periodismo militante– que galvanizaba unha visión do espectáculo como unha colisión ideolóxica de imaxes filmadas e escenificadas cargadas de propaganda. O invento das *bandas sen fin* para dinamizar a acción escénica, a anticipación á *polipantalla* de Svoboda, a concepción novelística dunha escena mediante secuencias, xogo escénico de planos mediante estruturas e pantallas móbiles e *travellings* suxeridos, a inserción do actor na máquina escenográfica, úpano como o gran cineificador da escena contemporánea durante os anos vinte e trinta en Berlín.

104

Dru Dougherty, percorrendo a escena española no primeiro terzo do século XX, describe espectáculos cuxa produción presentaba bastantes trazos cinematográficos. Urrutia, pola súa parte, sinala certos elementos da industria e linguaxe teatrais recreados ou intensificados grazas ao cine. O caso é que nos atopamos con algo insólito: por un lado, salas que programan películas e obras de teatro conxuntamente; por outro, textos dramáticos que se subtitulan “película falada”, “comedia sainetesca e peliculesca”, “película teatral”, “película cómica” ou “película cómica falada”. Non presentaban trazos de cinematografía no nivel dos códigos, pero si deixaban translucir a apelación a un modo de narrar historias que se popularizara na pantalla e a necesidade da palabra no filme. Outra novidade, da que dá boa conta Rafael Utrera, será a prolífica existencia de dramaturgos-cineastas (Benavente, Martínez Sierra), dramaturgos cineificados (Muñoz Seca) e cineificadores do teatro (Azorín, Arniches, Valle-Inclán, algunhas pasaxes da dramaturxia lorquiana). Conde Guerri, Escudero e Oliva demostraron a impregnación cinematográfica na obra dramática de Jardiel Poncela tanto na estrutura da trama coma nos diá-

logos, debido sobre todo aos vínculos deste coa creación de guións en Hollywood durante a década dos trinta.

Cos seus estudos sobre as vangardas teatrais entre os cincuenta e setenta en Europa e Estados Unidos, Marco de Marinis e Michel Corvin¹⁵ contribuíron a situar a presenza do cine no teatro alternativo nun contexto de “mestura de medios” definidor da cultura occidental tras a II Guerra Mundial. Na maioría das súas realizacións, este tipo de teatro decántase –xa desde os *happenings*– pola combinación de medios artísticos diferentes, abundando naqueles de natureza plástica e audiovisual. Un ámbito de creación que incluía tentativas como a do Living Theatre, o San Francisco Mime Troupe Theatre, a sistemática absorción de modas por parte de Brook, etc., desembocaron nunha das aventuras máis audaces en canto á presenza do cine no teatro: a mencionada polipantalla de Svovoda. O escenógrafo checo leva até as súas últimas consecuencias a conxunción estética e técnica de escena e cine, sendo o seu primeiro sonoro éxito *La linterna mágica*.

A España, con certo atraso por causa da censura e a ditadura franquista até a metade dos setenta, tamén chegaron correntes de cineificación do novo teatro. Precisamente en 1970, en *Primer Acto*, Fernández Santos describe así o *Orlando Furioso*, de Ronconi:

Sucesión de secuencias; simultaneidad entre dos o más secuencias que obligan al espectador a una percepción combinada de ellas; y, finalmente, ruptura de la posición única del espectador en diversas posiciones o “campos” que le permiten un mayor o menor acercamiento físico –del mismo modo que la cámara de un rodaje cinematográfico cuenta con una zona oscilante de proximidad operacional que abarca desde el primer plano y el plano de detalles hasta el plano general– a cada secuencia y a su intercomunicación¹⁶.

A semellanza coas descrições das montaxes de Meierhold e Piscator volve suscitar a idea dunha continuidade que, no nivel da creación e da percepción, se instala no ámbito do espectáculo até conformar, non xa un sentido acaparador da dramaturxia, senón unha auténtica semantización da vida a través do

¹⁵ *El teatro nuevo*, Barcelona: Oikos-Tau, 1973.

¹⁶ P. 76.

cine e que o teatro proxecta como vehículo privilexiado das correntes internas da vida mesma.

En 1985, Fermín Cabal e J. L. Alonso de Santos publican unha serie de entrevistas a creadores de teatro dos oitenta. José Luis Gómez acaba admitindo que o ter feito cine lle revelou as súas carencias e imprecisións no traballo interpretativo; Joan Lluís Bozzo de Dagoll Dagon propugna o modelo de produción cinematográfica pola súa sintonía con historias novas e próximas á xente da rúa; Albert Boadella explica o uso da pantalla en *Olympic Man* como unha estratexema para afastarse da visualización tradicional apegada ao actor de carne e óso; Alonso de Santos en varias ocasións suxire a cinematograficidade nos textos dramáticos de Cabal, como xa en *Semio(p)tica* Jorge Urrutia¹⁷ apuntaba respecto á diéxese de *Esta noche gran velada* ou W. Floek¹⁸ respecto á brevidade das escenas en *Fuiste a ver a la abuela???* e á abundancia do *flash-back* e “fundidos encadeados” en *Caballitos del diablo*; Lluís Pasqual reconece a influencia de Fassbinder en canto á intensidade no reflexo da realidade dun país e de si mesmo. É dicir, directores emblemáticos da última escena española decláranse influídos polo cine en distintos aspectos da creación teatral, mostrando á súa vez unha extrema coincidencia cos valores e motivacións que forxaron os lazos entre cine e teatro desde Meierhold e Piscator, pasando pola dramaturxia española do primeiro terzo do século pasado e as vangardas xurdidas na posguerra.

106

En 1987 a Compañía Nacional de Teatro Clásico produciu con grande éxito *Antes que todo es mi dama* e nos noventa La Cubana triunfou con *Cegada de amor*, onde o cinematográfico en forma de proxección, simulacro de secuencias, estrutura visual inspirada na montaxe de planos, etc., desempeña un protagonismo indiscutíbel. La Fura del Baus, pola súa parte, chegou a constituírse como unha das compañías de relevo internacional que, declarando abertamente a súa influencia do cine, se lanza á aventura do teatro dixital, como superación do teatro total inspirado a principios do século no cine e o emprego de proxeccións.

¹⁷ Madrid: Fundación Instituto Shakespeare-Instituto de Cine, Radio y Televisión, 1985, p. 101.

¹⁸ “Fermín Cabal y la poética de lo cotidiano”, *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Madrid: Cátedra, 1995.

No caso de *Antes que todo es mi dama* aparece unha acumulación de elementos cinematográficos tal que, deseguida, ao espectador lle sobrevén unha disxunción da mirada: ou son público de teatro ou convidáronme a presenciar unha rodaxe. O espazo experimenta unha metamorfose constante: o signo teatral desenvólvese con absoluta obicuidade códica ocasionada polo trasfego do texto calderoniano entre a suposta rodaxe do filme e a escenificación da obra propiamente dita. Tras a estrea, comentaba Vicente Mosquete na revista, desgraciadamente desaparecida, *El Público*¹⁹:

En este sentido, en *Antes que todo es mi dama*, las intromisiones que puede haber en el texto de Calderón se inspiran también en una vieja técnica de aquellos tiempos, cuando la representación se interrumpía y se completaba con jácara, loas, entremeses y demás... Los textos del rodaje cinematográfico vendrían a ser entonces como un entremés de hoy (...).

El soporte del plató cinematográfico que utiliza Marsillach en *Antes que todo es mi dama* probablemente no es un invento en sí mismo, pero sí un hallazgo aquí (...) una forma ocurrente de iluminar los oscuros tradicionales (...) la vieja fórmula del teatro dentro del teatro, del cine dentro del teatro, o viceversa (...) un escalón de distanciamiento, imprescindible sin duda para cualquier ensayo de acercamiento a los clásicos y sus códigos, tan distintos y distantes de la realidad de hoy. Para todo eso le sirve la artimaña del cine...

107

A tentación de tocar a fibra do público levou a Marsillach a re-situar o texto clásico nun envoltorio cinematográfico que, á súa vez, devolvía o texto ao ambiente de festa e ao modo de organizar unha xornada no teatro do Século de Ouro. Cine e teatro fundíanse así non só asimilando os mecanismos de percepción inaugurados e consolidados polo cine, senón ademais revivificando as fórmulas clásicas en canto á recepción do espectáculo e á forma na que este se expoñía intercalando pezas de xénero menor.

O espazo de *Antes que todo es mi dama* ofrece un xogo de interferencias códicas realmente impresionante. No *espazo neutro*, case baleiro, van irrompendo personaxes pintorescos con indumentarias dos anos trinta (limpadora, sonidis-

¹⁹ N° 49, 1987, p. 13.

ta, camarógrafos, plaquetista, violinista, director, actores, xirafista, maquiadora...); seguindo a Nieva, sería un “plano xeral” no que o vertixinoso boureo dos traxes nos din a época e a situación. Aínda que desde un punto de vista puramente físico, sempre é un escenario, de cara á historia e á representación é aínda un espazo por definir. O *espazo escénico* xorde cando se asenta no espectador a idea de que asiste á escenificación dunha rodaxe. Despois dalgunhas vacilacións, xa existe a fábula e a representación, aínda que non é o que se agardaba nun principio. En efecto, acontecen as escenas de Calderón só que dentro dun contexto que non é o século XVII. Do espazo escénico degráñase un *espazo escénico-prefilmico*, no cal a iconografía cinematográfica se apodera da escena e prefigura unha especie de segunda representación, de liña paralela, coa súa propia trama, convertendo subliminalmente a mirada do espectador de teatro no ollo da cámara.

El director –di M. G. Profeti– nos sugiere de forma directa que el ojo de la cámara tiene la misma función que la puesta en escena: *escoge* lo que quiere mostrar al público, *omite* lo que descubriría el carácter de artefacto del producto y otorga realidad a la simulación por medio de una convención²⁰.

108

Finalmente, emerxe, como por arte de maxia, o *espazo filmico*, no que se destrúe a tridimensionalidade do teatro e ante o público proxéctase a ritmo do vello cine mudo unha película. A ensamblaxe de cine e teatro é prodixiosa e chea da elegancia que caracterizou sempre o estilo de Marsillach. Porén, o maior prodixio, non xa en elegancia, pero si en perfección técnica e aceptación da proposta por parte do gran público, veu da man de La Cubana e a súa *Cegada de amor*.

En *Antes que todo es mi dama* a marcación espacial como rodaxe de cine vaise introducindo pouco a pouco e sen avisar. En *Cegada de amor* ao público que accede á sala anúnciaselle que vai ver unha película, obsequiándolle unhas gafas para cine tridimensional. A tropa de acomodadores e a pantalla apuntala a metamorfose do espectador. Desde este momento desprégase un intenso debate empírico sobre a codificación teatral e filmica, en todos e cada un dos trece sistemas de signos de Kowzan. O actor que sae da pantalla –enviando

²⁰ “Convención literaria y distanciamiento escénico”, *Ínsula*, nº 492, 1987, p. 23.

directamente a *La Rosa Púrpura de El Cairo* (1986), de Woody Allen-, o espectador que “entra” na pantalla, o diálogo entre “sombras” proxectadas na pantalla e “corpos” dos espectadores-personaxes sentados na platea, imaxes que se derruban sobre o escenario conservando o seu tamaño (un macetón, un brazo, un fío da bata, unha vasoira...) e pasando da bidimensionalidade imaxinaria á tridimensionalidade material.

Tres signos revolucionan o espectáculo: a primeira mirada duns personaxes da pantalla cara a uns espectadores-personaxes que non deixan de armar ruído na platea, o fume da película que se queima e a escena na que os espectadores-nazarenos “entran” na pantalla.

En relación ao primeiro signo, prodúcese unha perturbación do discurso fílmico ao parecer que os actores presentes en pantalla (ausentes no edificio) se xiran cara ao tumulto como se escoitaran o que sucede no patio de butacas. A conversa audiovisual tórnase conversa ficcional entre o medio audiovisual e o público da sala. A dualidade presenza (imaxinaria)/ausencia (material) do cine, mediante o truco dunha comunicación imposible pero visible, esvaece: se eses da pantalla me miran é porque están aí, ou, entón, son eu quen non está. Claro que na pantalla só discorren imaxes proxectadas, pero o xogo de simulacións acaba un grao de eficacia tal que os actores que xorden de detrás da pantalla son percibidos como se, efectivamente, traspasasen a fronteira máxica da tea.

109

O segundo signo é outro simulacro que fractura o réxime de ficción. O celuloide quéimase, logo o fume debera expandirse no proxector situado na cabina de proxección, e non no escenario *no medio* da pantalla. Unha vez máis visualízase unha relación imposible entre un feito producido nun lugar distinto e oposto a onde se escenifica. Ese “no-medio-de” a pantalla inaugura un *entre-lugar* de ficción teatral que, a partir dese momento, será unha especie de *stargate* ou espello de Alicia, un espazo superador da contradición códica, facendo verosímil ou inverosímil como na canción “Vamos a contar mentiras”. Só que, aténdonos á especificidade operativa do teatro, temos que concluír en que se sucede, sucede, logo existe como verdade da escena.

O terceiro e último signo que tocamos é o colmo da imposibilidade. Un dos campos máis complicados do teatro é a animación de rúa: a interactividade é a súa condición para a proeza de integrar o espectador no espectáculo,

aínda que tamén é a súa condena á impredecibilidade e, polo tanto, ao risco de cometer un grande erro. La Cubana dá un triple salto mortal cando deixa a un lado aos actores-personaxes que facían de público (macarras, fachas, acomodadores, etc.) na sala e selecciona de entre o público real a extras para facer de nazarenos no filme. Nunha primeira etapa estamos ante un teatro de animación, lúdico, esa clase de teatro que rexeitamos coa cabeza agachada e certa aceleración do corazón cando o temos demasiado cerca nun parque ou unha praza e algún actor cun disface pintoresco se dirixe a nós. É un teatro moi carnal, cheo de maxia e extremadamente popular. Pero os meliesanitas de La Cubana non quedan aí: teñen que transferilos ao cine. Os nazarenos, en fila, avanzan até ocultarse a ambos lados da pantalla, e, mentres desaparecen os seus corpos, reaparecen en forma de imaxes proxectadas como se fose unha prolongación da cola de nazarenos que agarda no escenario. A película que ardeu restáurase e os actores do filme que se enfrontaron ao público resucitan, dándose un abrazo entre maxia e proximidade teatrais e maxia e proximidade cinematográficas.

Poeta en Nueva York, La noche oscura e Cernuda: un perfil en el aire

A pesar dos produtos que foron aplaudidos polo público e a crítica, as ambigüidades do mundo do teatro ante o fenómeno da cineificación perduran. Así, Nieva di:

Aunque el teatro no sea el cine, puede suscitar impresiones muy parecidas, pero con otros métodos específicamente teatrales. El tiempo aleja de nosotros el modelo cinematográfico, el siglo XXI ahondará cada vez más en lo específico del teatro y obtendrá resultados muy positivos y sorprendentes. No existe rivalidad posible, la semántica cinematográfica y teatral, a la hora de hoy, apenas tienen que ver la una con la otra...²¹.

Noutro sentido, afirma Alonso de Santos:

Cada vez son más numerosos los textos que ofrecen un predominio de la imagen frente a la palabra, de la ruptura del discurso narrativo a

²¹ *Op. cit.*, p. 153.

favor de estructuras fragmentadas en breves escenas, una intensificación de las situaciones en detrimento de los soliloquios o de los largos diálogos entre los personajes y la esquematización de unos caracteres, unos rasgos cercanos a los guiones cinematográficos²².

Heras²³ sinala a realización de obras contaminadas polos conceptos e técnicas do cine en creadores tan diversos como Pina Bausch, Jan Fabre, Robert Wilson, Jan Lawers, Anne Therèse de Keesmaecker ou en compañías como Falso Movimiento, Magazín Criminali, La Fura dels Baus, Epigonen ou DV8. M.^a Francisca Vilches considera influídos polo cine os recentes espectáculos *Corazón de cine*, de Ignacio García May (1997); *Buñuel, Lorca y Dalí*, de Alfonso Plou (1998); *Faust Versió 3.0*, de La Fura; *Palabras encadenadas*, de Jordi Galcerán (1999); e *El Verdugo*, a partir do guión de Azcona e Berlanga²⁴. Esta liña de produción baseada na adaptación ao teatro de éxitos cinematográficos está sendo un auténtico *boom* nas carteleiras españolas. E é que, como dixeran ao principio, temos que ver o teatro como unha profesión de xente que vive ou sobrevive grazas aos espectáculos que producen. E, independente das disquisicións académicas ou de celebridades da escena, as compañías empéñanse en somerxerse nas correntes internas do mundo da vida, e aí o cine segue desempeñando o papel dun valioso confidente, mago, alimento de ilusións, creador de convencións e costumes, oráculo de todos os sectores da sociedade.

|||

Nos últimos anos, Producciones Imperdible emprende a montaxe dunha triloxía, na que a escena é recorrida polo verso, a danza, a acrobacia, textos audiovisuais pre-existentes á representación, proxeccións fílmicas do presente en escena e o movemento de actores mediante o que Piscator inventou como *banda sen fin*. Gema López, codirectora de *Poeta en Nueva York*, escribe no programa de man: “Hemos trabajado sobre las imágenes poéticas hasta conseguir las imágenes escénicas, buscando el sentimiento, la evocación y la denuncia de sus versos”.

Con *La noche oscura* prolongan a poética iniciada en *Poeta en Nueva York*: multimedia, interacción de imaxes proxectadas e corpos, maquinismo de cer-

²² J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Madrid: Castalia, 1999, p. 208.

²³ “Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral”, en *op. cit.*, p. 31.

²⁴ Luis García Berlanga, Rafael Azcona, e Ennio Flaiano, *El verdugo*, Madrid: Plot Ediciones, 2000, p. 210.

tos efectos teatrais, etc. Así mesmo, o *Cernuda: un perfil en el aire* supón, por un lado, a continuidade respecto aos dous espectáculos anteriores, e, polo outro, a revisión da visualidade fílmica, que pasa da utilización dunha pantalla fixa (ao fondo ou en primeiro termo de escenario: reproducindo o modo das salas cinematográficas) á fragmentación en diversas pantallas polo centro e a ambos lados do escenario, plantando en escena unha especie de tri-pantalla ao modo do *Napoleón*, de Abel Gance e unha estrutura de planos e montaxe.

O diálogo de imaxes plásmase como unha interacción entre o movemento corporal dos actores, a maquinaria de tremoia, colgaduras elásticas, gasas que corren e unha planificación plástica dos recursos audiovisuais. O espazo escénico e o audiovisual comparten algo así como unha especie de recíproco amestramento. “Amestrar” é ensinar ou adestrar, domar, di tamén o DRAE, verbo procedente de “mestre” (*de mérito relevante entre os da súa clase* aplicado á persoa e *adestrado* aplicado a un ser irracional); e neste sentido utilizo a expresión “recíproco amestramento”, é dicir, como un exercicio de inter-ensinarse, inter-adestrarse, inter-domarse, asumindo a ambivalencia do teatro e a do cine entre a racionalidade e a irracionalidade, como artes que son produto do *homo sapiens* e *homo demens* conformadores, ambos, do humano²⁵. Por iso, a análise centrarase agora nalgúns momentos decisivos que reforzan esta idea. Estes son: a irrupción do actor-Lorca (fílmico) aparecendo, desaparecendo e reaparecendo entre unha proxección documental dos anos trinta en Nova York, e (xa *in praesentia* física) sobre o escenario; a escritura do actor-Juan de la Cruz no chan do escenario e a súa réplica fílmica simultánea; e a articulación dunha montaxe de planos suxerida mediante cortinas que se estenden ou recollen no *Cernuda: un perfil en el aire*.

Se ben os xogos de Svovoda ou o *Cegada de amor* de La Cubana se esmeraban por fundir a expresión carnal do actor na expresión fílmica da pantalla e viceversa, Producciones Imperdible mantén as diferenzas das dúas linguaxes en perfecta autonomía, só que os obriga a mirarse, atentarse, seducirse. Máis próximo ao *teatro dos medios mixtos* emerxente entre os cincuenta e setenta do pasado século²⁶ que das cineificacións de Meierhold e Piscator, a posta en escena de *Poeta en Nova York* acha unha simbiose estética e formal que vai máis alá da perfección tecnolóxica. As aproximacións, así habería que chamalas, de

²⁵ E. Morin, *Amor, poesía, sabiduría*, Barcelona: Seix Barral, S. A., 2001.

²⁶ M. de Marinis, *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona: Paidós, 1988, p. 75.

Lorca á representación marcan profundamente a metabolización teatral do propio espazo fílmico. Sobre un fondo en branco e negro que representa o Nova York dos anos trinta, polo que desfilan rañaceos, vehículos, multitudes, pontes, etc., a imaxe do actor –con certa perplexidade na mirada e sorriso no rostro, co seu traxe branco– percorre a pantalla de lado a lado, de arriba a abaixo, en diagonal, en primeiro plano, en plano enteiro, desde angulacións diversas. O audiovisual fúndese co documental cinematográfico, presentando unha pluri-aparición do personaxe que se desenvolve nunha pluri-magnitude, pluri-perspectiva e pluri-mobilidade. A presenza proxectada deste Lorca, cuxo actor non busca parecerse en ningún momento ao orixinal de calquera das numerosas fotografías nas que se conserva a súa imaxe, presenta un xogo de clara complicidade entre a mirada do personaxe ao mundo dinámico e moderno da Gran Mazá e a mirada do espectador. A indumentaria branca do actor, así como a súa individualidade e autonomía (fronte á icona Lorca), fano, no mellor dos sentidos, vulgar, normal, corrente, actualizando a identificación entre o actor e calquera espectador ante a prodixiosa urbe estadounidense. A escena-secuencia clausúrase coa entrada no escenario do actor coa mesma indumentaria e actitude de asombro. Cando soa a palabra poética, xa se escenificou o encontro do poeta e Nova York. Tres espazos concorreron para crear esta situación: o do documento da cidade, a imaxe proxectada do actor e o espazo real sobre o escenario. Os tres espazos constitúen as condicións de enunciación do conxunto da escena, na que a pregunta de Ubersfeld “¿el discurso en teatro es discurso de quién?”²⁷ se fai máis incontestábel ca nunca. A cantos autores pertence o documental? Cantas persoas interviron na inserción da imaxe do actor-Lorca no documental? Canto se lle debe ao propio Lorca respecto á invención do texto audiovisual? A palabra de Lorca en labios do actor é xa do actor e do poeta, pero canto da súa expresividade vén marcada pola dirección e a dramaturxia do espectáculo? O relato e a escenificación acontecen sobre o escenario e iso é experienciábel. O suxeito da enunciación esvaecese, así como o propio enunciado e a propia enunciación. Non estamos ante equivocacións ou defectos; quizais si ante descoidos dunha teatralidade na que, como describe Ana Goutman, “la déixis o los signos inscritos en el texto teatral comienzan a rodar, girar, entrometerse, salir de su *lugar* y recorren el espacio escénico”²⁸. Con ese saírse do seu lugar, Goutman refírese ao instante no que os actores atrapan o espazo da sala para convertela en espazo escénico integral; pero igual

²⁷ *Op. cit.*, p. 176.

²⁸ “Ciertas precisiones para una semiótica del espectáculo”, *La semiótica actual*, Sevilla: Alfar, 2001, p. 35.

sucedendo espazos de natureza códica diferente converxen en escena, orixinando unha reordenación do cronolóxico e o topolóxico do espectáculo, á vez que evidencia a súa propia temporalidade e espacialidade. Enunciación e espazo pluralízanse e reagrupáanse no discurso escénico condensando o que para Procházka²⁹ son as dúas características esenciais do teatro: a *natureza fragmentaria* (o texto dramático como parte da totalidade da representación) e o hibridismo (a concorrencia de distintas linguaxes comunicativas). Esta condensación intensifica non só a especificidade operativa do espectáculo, senón tamén a palabra lorquiana na que se inspira e que resoa, volve soar, ao modo dunha teatralidade onde cine e audiovisual xogan á poesía e ao teatro.

114 En *La noche oscura*, a partir dunha aloucada, ilóxica, alucinada, escritura de palabras, cristaliza unha emocionante reflexión sobre o signo teatral. O actor-Juan de la Cruz, tombado, excitado, inspirado, iluminado, escribe cun xiz branco uns versos sobre o chan negro do escenario. O espectador contempla as convulsións físicas do poeta. Sobre a pantalla comezan a verse as anotacións do actor: a man rápida sobre un fondo branco, as letras son negras. A escena ofrenda ao corpo do actor, é dicir, a condición do teatro; a pantalla ofrenda a palabra escrita, é dicir, a condición da literatura. O efecto remite aos filmes nos que aparece unha carta, unha nota, en primeiro plano, adquirindo a soa sucesión de letras a competencia visual para caracterizar unha situación, un estado de ánimo, unha predición. De calquera forma, o espectador percibe que a cámara funciona teledirixida e que as súas angulacións, enfoques, *zoom*, encadres, movementos e planos, obedecen a unha programación *in situ*, que, en ningún caso, obstaculiza que sexa o propio espectador o que finalmente decida a onde dirixir a súa mirada (ao escenario ou á pantalla) construindo a súa propia montaxe visual. Diversificación de ollos, de relatos, de instancias narrativas. E todo sucede ao mesmo tempo: no presente da representación.

En *Poeta en Nueva York* abundaban os textos audiovisuais preexistentes ao espectáculo, de acordo coa idea segundo a cal unha diferenza fundamental entre cine e teatro radica en que o tempo do relato é pasado no primeiro e o tempo do relato é presente no segundo: “El *ahora* del actor de Teatro –di García Barrientos³⁰– es un *ahora*; el *ahora* del actor de Cine no puede ser más que un *entonces*”. En *La noche oscura* aumenta notabelmente o número de pro-

²⁹ “Naturaleza del texto dramático”, en *Teoría del Teatro*, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 76-77.

³⁰ “Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro”, *Ibidem*, p. 287.

xeccións no tempo real e obxectivamente simultánea ao que rexistra da escena mesma. É unha gravación de vídeo, sen dúbida. Pero o mecanismo responde a unha construción moi cinematográfica: montaxe de planos, plano xeral (o actor escribindo no escenario) e primeiro plano (a letra, os dedos do actor). O invisíbel do escénico compénsase co visíbel grazas á proxección en pantalla, e ao revés; así mesmo, o paso da mirada a un lugar e a outro produce unha transferencia de códigos e modelos de percepción que, desde logo, arruinan toda pretensión de caracterizar os textos cinematográficos ou audiovisuais pola súa univocidade e ausencia de auténtica comunicabilidade. A conversación bettetiniana plásmase en cada decisión que o público adopta respecto á dirección da súa mirada e, por conseguinte, á ordenación do discurso proposto pola escena e á construción de sentido do espectáculo.

Coa posta en escena dedicada a Cernuda, poténciase a idea de montaxe dun modo moi semellante á técnica paracinematográfica de Piscator. É certo que se distancia dos filmes-comentarios, filmes-dramáticos ou filmes-didáticos sobre os que o director alemán articulaba a relación cine e teatro; non obstante, a semellanza en canto á construción dunha estrutura que permite, mediante a mobilidade das teas, facer aparecer e desaparecer proxeccións –ben de carácter exclusivamente poético ben de carácter semi-documental–, evoca algunhas propostas escénicas de Piscator.

O xogo das pantallas en movemento repercute no conxunto da posta en escena, imprimindo dinamismo e frescura a un pulcrísimo espectáculo que adocece –quizais por unha influencia excesiva do dandismo do protagonista– de certo minimalismo verbal.

Unha aproximación á cineificación do teatro galego

Quixera rematar este percorrido polo teatro e as impregnacións cinematográficas das súas montaxes e dramaturxias tocando –aínda que sexa cunha breve pincelada e non sen certo atrevemento– algunhas cineificacións da escena galega. Recoñecéndome absolutamente influído por *Casablanca*, creo que hai que abolir o “sempre nos quedará Valle-Inclán”. Cando me puxen a rastrexar, descubrín a Euloxio R. Ruibal e a Roberto Vidal Bolaño³¹. A revista

³¹ AA. VV., *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*, Lugo: TrisTram, 2002.

*Primer Acto*³² e o Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais de Galicia foron decisivos para facerme cargo de que ao inventor dos esperpentos –tan visionario en canto á rexeneración do teatro grazas ao cine– substituíranos creadores teatrais cuxa resonancia cinematográfica era evidente.

Dúas obras abandeiran o cinematografismo do teatro de Ruibal: *Zardigot* (1974) e *Azos de esguello* (1990). A secuenciación, os *flash-backs*, o sintetismo, son continuamente reseñados por múltiples estudosos como recursos derivados do cine, que afectan á dramaturxia e á narratividade da súa escrita. O narrativo³³, a diéxese secuenciada en fragmentos breves e a pluriespacialidade escénica³⁴, a multifocalización da acción³⁵, a visualidade propia do guión cinematográfico³⁶, a proximidade co *raccord* cinematográfico³⁷, dan conta non só de como o cine palpita na obra dramática de Ruibal, senón de até que punto nin os estudos académicos nin a crítica actual poden xa substraerse dunha interiorización do espazo e a diéxese cinematográficas á hora de explicar modelos teatrais que escapan ao tradicionalismo das formas e dos recursos dramáticos. Se ben todos parecen estar de acordo en que a súa dedicación xuvenil ao cine incubou esa dramaturxia cineificada, o estudo que levo realizando desde as orixes do cine á actualidade confírmame que, en ningún caso, foi indispensable a realización de filmes ou a confección de guións para que o cinematográfico evacúe de tradición certos aspectos do teatro e os renove desde unha óptica visualista e narratolóxica propia do cine. A cineificación vén máis da impregnación cinematográfica de que é obxecto o mundo da vida que da práctica profesional en tal ou cal medio, aínda que esa práctica actúe ou poida actuar, sen dúbida ningunha, como un acelerador.

Paz Gago e Dolores Vilavedra fan unha descrición da posta en escena de *Días sem gloria*, de Vidal Bolaño, que lembra o *Orlando furioso*, de Ronconi en 1970:

³² Véxanse, por exemplo, Ch. Paz Gago, “Maremia, tragedia moderna”; S. Sánchez Montero, “Con Euloxio R. Ruibal”; ou D. Villalaín, “El teatro de Euloxio R. Ruibal”, todos eles en *Primer Acto*, nº 262, 1996.

³³ A. Abuín, “Euloxio R. Ruibal: Glosario”, en *Teatro, Cerimonia e Xogo*, Lugo: TrisTram, 2001, p. 14.

³⁴ L. Tato, “A obra dramática de Euloxio R. Ruibal”, *Ibidem*, p. 28.

³⁵ C. Fernández, “Hermeneuse de *Zardigot*: traxedia, existencialismo e sicoanálise”, *Ibidem*, p. 61.

³⁶ I. López Silva, “O son da buguina: xogos de ficción ou novidade saudosa”, *Ibidem*, p. 211.

³⁷ N. Rodríguez González, Euloxio R. Ruibal, creador filmico”, *Ibidem*, p. 291.

Con la acción itinerante de *Días sen gloria* se inauguraba el escenario circular giratorio del Instituto Galego de Información (...). Basado el montaje en la larga prolepsis –en la primera escena se muestra la muerte del protagonista–, la articulación de las escenas en brevísimas secuencias produce en un escenario a la italiana un efecto de fragmentación demasiado evidente. El trabajo actoral (...) y el escenario giratorio contribuyeron a convertir la fractura en dinamismo y la fragmentariedad (...), el cambio vertiginoso de lugar, en una angustiosa idea de movimiento³⁸.

Como n' *As actas escuras*, a idea de *thriller* preside a atmosfera da fábula, á que se lle implican unha serie de aspectos que son considerados como procedentes dun sentir cinematográfico: a ruptura lineal do narrado-escenificado, o dinamismo e o ritmo da acción e a secuenciación. Paz Gago e Vilavedra rescatan unha expresión cuñada por Manuel Quintáns coa que denominar este peculiar estilo: *neoesperpentismo épico-cinematográfico*³⁹. En efecto, brechtismo e cinematografismo fanse un oco nesta dramaturxia galega dos últimos tempos, callando en textos e espectáculos modelizados por unha serie de técnicas e escrituras que, tanto na construción diexética coma no escénico, envían a un determinado xénero posto en voga polo cine e a unha percepción por parte do público máis semellante á que se produce ante un filme que á que estamos acostumbrados no teatro. Así mesmo, a noción de neoesperpentismo presenta unha liña de continuidade con Valle-Inclán, co que se emparentan estes creadores en canto á asimilación da sétima arte á escena teatral.

117

Hoxe en día, cuestiónase o cinematografismo de Valle, atendendo ao pouco éxito e escaseza das adaptacións do seu teatro á pantalla. Esquécese aquí que o texto dramático pode estar completo desde o punto de vista literario e permitir unha análise complexa e rigorosa desde os seus códigos de escritura. O espectacular do texto dramático virtualízase na lectura e materialízase no paso á representación. Por máis respecto que se lle amose a un autor, esta representación supón un esgallamento violento da matriz literaria, unha verdadeira revolución na que participa unha multitude de técnicos e artistas que poden, ou non, acertar. Chejov débelle moito a Stanislavski en canto ao seu lugar na

³⁸ "El teatro gallego actual", *Primer Acto*, n° 262, 1996, pp. 18-19.

³⁹ *Ibidem*, p. 19.

historia do teatro como espectáculo. Nos oitenta puiden ver *Luces de bohemia*, dirixido por Lluís Pasqual para o Centro Dramático Nacional. As figuras a contraluz sobre un fondo brillante, o despregamento de estruturas que simulaban distintos planos temporais e espaciais, o ritmo expositivo das escenas como se pasásemos dunha secuencia a outra a partir dalgunha imaxe anterior que conectaba coa seguinte, poñían en escena unha teatralidade chea dun visualismo expresionista que, ademais de potenciar o esperpéntico, creaba a atmosfera dun inmenso filme capaz de –como Fassbinder– recoller o espírito dunha nación e da propia identidade.

Conclusiones

O cine e o teatro coexistiron en interacción ao longo do século XX e continúan facéndoo neste principio de milenio. Unha especie de semiontoloxía do teatro quixo preservalo da contaminación, como se a relación cine/teatro non respondese a un cúmulo de interferencias no máis fondo do teatro e se reducise a unha mera operación epidérmica, superficial, inconsistente. O teatro é un rito de orixes ancestrais, transitado polos novos mitos; e, aí, o cine, como a televisión, a videografía e a cibernética xogan un papel ás veces protagonista, ás veces secundario, ás veces como decorado ou simple estímulo.

118

A débeda orixinal do cine respecto ao teatro foise transformando nunha mutua prestación de referentes e códigos que enriqueceu a linguaxe teatral, dando froitos de envergadura tales como a cineificación de Meierhold e Piscator, como feitos máis coñecidos, e unha intensa impregnación formal e dramaturxica en autores españois na primeira metade do século, así como un campo de experimentación sen límites desde os anos cincuenta tanto en Europa coma nos Estados Unidos.

As vangardas –futurismo, teatro de axitación, teatro alternativo, etc.– foron capaces de introducir no seu ideario e realización estéticos o elemento do cine como rampla para dirixirse ás masas, como factor renovador da linguaxe teatral ou como unha compoñente máis da mestura de medios tecnolóxicos que desafiaban a creación e percepción do ser humano contemporáneo. A *gesamtkunstwerk* wagneriana cimentou, en gran medida, o uso do cine no teatro, buscando un produto totalizador que puxese en escena un macrosigno crisol do conxunto das artes; con todo, foi palidecendo esta aventura da totalidade até o

punto no que o cine foi visto e utilizado como un instrumento máis entre outros posibles e factíbeis. A mensaxe moderna do compacto na totalidade íase substituíndo co posmoderno do fráxil na fragmentariedade. Fronte ás dramaturxias centrípetas, obsesionadas por un discurso unificador, proliferan as dramaturxias centrífugas, nas que as artes se expanden cara a puntos infinitos de interpretación creativa e perceptiva. O cine acha o seu oco nun teatro coma noutro.

Independentemente do éxito ou fracaso da cinematografización de certos autores, directores ou estilos teatrais, o fenómeno define non só unha actitude do creador moderno, senón a realidade dun espectador envolto nun mundo tecnificado, onde o cine hoxe xa se presume que foi como un paso previo ao teatro dixital.

O cinematográfico afectou á industria, á dramaturxia, aos recursos escénicos e, por suposto, ao actor: desde a influencia chaplinesca como referente da máscara moderna e da expresión biomecánica até o adestramento do corpo para sumirse nunha maquinaria escenográfica e axustarse a unha medición precisa da actuación.

O cine contribuía a *recuperar* aspectos caídos en desuso no teatro, como a episodización e eliminación dos límites impostos polas unidades de acción, lugar e tempo; a *innovar*, achegando o uso de novos códigos, como a proxección e unha estrutura visual baseada na montaxe de planos; e a *inspirar*, xerando realizacións suxeridas polas potencialidades tecno-mecánicas do cine, como a expresión dun “teatro total”, froito da combinación de escena e pantallas ou a aparición dun subxénero chamado “película falada” antes de que nacesse o sonoro.

Afirmar que o cine reinventa o teatro é tan errado coma recoñecerllo a calquera outra arte. O teatro sempre foi unha linguaxe permeábel. Os intentos teóricos ou prácticos de pechalo ás modas, influencias, etc., demostráronse estériles. Aínda que non sexa o usual, é obxectivamente certo que basta un actor, un espazo baleiro e un espectador, do mesmo modo que bastaría un astro só no medio do firmamento para dicir que existe o universo. O cine, pola súa afinidade co teatro, puido e pode influír quizais máis cás demais artes. Puido e pode influír máis do que se desexaría crer. Pero, sen dúbida, é máis un intensificador do espectáculo ca un reinventor da escena teatral.

A cinematografización do teatro produce unha teatralidade do cinematográfico que, na representación, produce á súa vez unha re-naturalización do espazo escénico. Santiago Vila sinala:

El teatro se construye sobre la conciencia recíproca de la presencia del espectador y del actor, separados por la *rampa* (foso), barrera arquitectónica entre lo real y lo imaginario, inexistente en el espectáculo cinematográfico, que ignora al espectador”⁴⁰.

Desde logo, a fisicidade desa barreira impón un criterio de segregación que prelude a escisión de dous mundos: o da arte (ficción) e o da realidade (o público). Pero non é verdade de todo. Esa barreira é máis unha ponte ca unha fronteira selada, un entre-lugar do imaxinario alzado sobre a escena que é tamén un entre-lugar do imaxinario cultural do espectador, un cruzamento que, incluso no filme de corte máis clásico, pode fecundar unha comunicación intensa ou fallida. Non se esqueza que un despacho de billetes baleiro provoca a eliminación do filme en carteleira, e que unha asistencia masiva prorroga o seu período de exhibición. Isto non só é comunicación co filme, senón tamén co estilo, os actores, a estética, que representa. É, ao seu modo, un diálogo. No cinematográfico, coma o audiovisual analizado por Bettetini, alenta un “poñerse de acordo” coa instancia da percepción, que garante a presenza dunha conversación.

120

Cando o teatro acode a trazos, recursos, técnicas, códigos, do cine, busca precisamente dar unha maior eficacia á comunicación co público. Baste resaltar este dato: dous centos cincuenta mil espectadores viron *Cegada de amor*, en tres meses. Como salientaba Francisco Cerezo: “... su volumen de espectadores parece de película y sobre todo, por su gran logro técnico”; e continúa dicindo:

gran lección para aquellos que de verdad quieran incorporar las nuevas tecnologías al teatro de finales del siglo XX. (...) fascina al espectador, lo lleva a paisajes hasta ahora inimaginables y, además, ahorra inmensos recursos materiales⁴¹.

⁴⁰ *La escenografía. Cine y arquitectura*, Madrid: Cátedra, 1997, 107.

⁴¹ “*Cegada de amor: La Cubana*”, *Primer Acto*, nº 256, 1996, p. 87.

Podían ser inimaxinábeis para o público coetáneo do espectáculo, pero os antecedentes europeos e estadounidenses –e por suposto, españois– tiñan xa copado numerosas salas, compañías, correntes e dramaturxias que puxeran en marcha e en valor o patrimonio cinematográfico nos límites do espectáculo teatral.

A especificidade do teatro ten que ser sempre operativa; do contrario, non serve aos creadores que son, á fin e ao cabo, os que reviven cada noite na sala ou cada mañá na rúa esta arte vella de contar e representar cousas. A teatralidade excluín-te é unha fantasía teórica, así como a busca da súa pureza. A euxe-nesia teatral é tamén unha aberración. De todas as expresións pobres do tea-tro quedo só coas necesarias por urxentes desde o único punto de vista ético e humanista: é o caso de Susan Sontag en Saraievo ou tantas representacións que tiveron e teñen lugar nunha cidade en estado de sitio pola guerra ou a miseria. As outras imaxínoas ben como propostas estéticas opcionais ou simplemente como un condicionante por escaseza de recursos. O teatro sempre estivo aber-to á innovación e apegado á tradición.

Non quero exhumar os ósos do teatro contemporáneo para ver se no seu ADN se inscribiron –por mor de acalorados cerebros de artistas de laborato-rio– xenes cinematográficos, até o punto de que estamos ante unha inminen-te mutación que daría a luz un Super-Teatro. O teatro corre, cara arriba e cara abaixo, toda ladeira humana, e xoga e rola, e érguese, manchado, ben man-chado, de todo aquilo que experimenta. O teatro é na arte a expresión natural do *carpe diem*; por iso, pese a retóricas prescritivas ou prexuizados estéticos ou formais, todo teatro que se prece de tal, goza de todo o que o rodea, devoran-do vida e sendo devorado por esa vida. Ao final, como toda enerxía que late neste universo, sinxelamente se transforma.

Rafael Morales Astola

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

AA. VV., *Teatro español de los 80*, Madrid: Fundamentos, 1985.

Guarinos, V., *Teatro y televisión*, Sevilla: CAT/Alfar, 1992.

Kouzan, T., "El signo en el teatro", *Teoría del Teatro*, Madrid: Arco/Libros, 1997.

Urrutia, J., "La inquietud fílmica", *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, 1992.

Utrera, R., *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1981.

— *Escritores y cinema en España*, Madrid: J. C., 1985.

— *Federico García Lorca/Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*, Sevilla: Asecan, 1987.