

Resumen

A finales del siglo XIX se produjeron una serie de cambios cualitativos en el concepto de teatro. Desde entonces se han elaborado teorías sobre la representación teatral, entendida como espectáculo. El cine, que hizo su aparición con los hermanos Lumière, se limitó en sus inicios a copiar la realidad en lugar de incorporar las nociones de espectáculo gestadas en el teatro. Fue George Méliès el primero en echar mano de guión, actores, vestuario, maquillaje, escenografía y tramoya. La ulterior industria cinematográfica estadounidense de Hollywood siguió el camino abierto por Méliès, sobre todo en lo que tiene que ver con el uso sistemático de la tecnología al servicio del espectáculo. No obstante, a diferencia del cine norteamericano, el cine europeo tomó distancia de la tecnología con fines efectistas y apeló más al desarrollo de argumentos sólidos, al trabajo de actores y directores formados en escuelas teatrales prestigiosas, lo que generó una filmografía de carácter distinto. Es sobre esta influencia del teatro sobre el cine que trata el presente trabajo.

Palabras clave: Cine; teatro; artes y espectáculos.

Abstract

Theater and Cinema: A Piece of History

At the end of 19th century the concept of “theater” underwent several qualitative changes. Since then some theories about theatrical representation –understood

as a show— have been elaborated. Cinema, which really started with the Lumière brothers' work, limited itself to copy aspects of reality instead of taking advantage of the theater background. George Méliès was the first moviemaker to use screenplay, actors, costumes, make-up, set and machinery. Hollywood's movie industry followed later the path opened by Méliès, especially in what is related to the systematic use of technology to upgrade the show experience. Different than American cinema, European cinema was reluctant to rely on technology. It rather preferred to work heavily on screenplays and to absorb the knowledge of actors and directors trained in important theatre schools. This approach produced a cinema of another kind. The influence of theater on cinema is the subject of this article.

Keywords: Cinema; Theater; Performing Arts.

Résumé

Théâtre et cinéma: un peu d'histoire

À la fin du XIXème siècle, la notion de "théâtre" a connu une série de changements qualitatifs. Dès lors, des théories portant sur la représentation théâtrale en tant que spectacle ont été élaborées. Au tout début, le cinéma, qui s'est développé à partir du travail des frères Lumière, se limitait à copier la réalité, sans incorporer les notions de spectacle forgées dans le théâtre. George Méliès fut le premier réalisateur à faire recours au scénario, aux acteurs, aux costumes, au maquillage, à la scénographie et à la machinerie. L'ultérieure industrie cinématographique hollywoodienne poursuivit la voie ouverte par Méliès, surtout en ce qui concerne l'emploi systématique de la technologie au service du spectacle. A la différence du cinéma américain, le cinéma européen prit du recul eu égard à la technologie afin de développer des arguments solides et de mettre l'accent sur le travail d'acteurs et de directeurs formés dans des écoles de théâtre prestigieuses, ce qui produisit une filmographie d'un autre caractère. L'influence du théâtre sur le cinéma est le sujet de cet article.

Mots clés: Cinéma; théâtre; arts du spectacle.

Recordemos que Aristóteles expulsó de su análisis de la tragedia la parte del espectáculo, calificándolo como "...apto para conmover los espíritus, pero extraño al arte y de ningún modo intrínseco a la poesía"¹. Desde entonces casi la totalidad de los estudios del fenómeno teatral se ha centrado en la obra dramática, es decir, en la pieza teatral en sí misma dejando al margen la concepción global del espectáculo.

¹ Aristóteles. *Poética*, p.9.

Separada de la representación, la obra dramática se convirtió en género literario, y esto significó el predominio intelectual y social de la palabra escrita y del autor sobre el espectáculo y, en especial, sobre el actor. Antonio Tordera (1983) define históricamente al teatro occidental en tres etapas o concepciones. La primera fase gira en torno al Renacimiento, recoge la herencia medieval y se prologa en el Barroco. En esta fase, el teatro es patrimonio de la alta cultura. El paradigma es impuesto por la Corte y es un teatro para ser leído y oído. La segunda fase se inicia en el siglo XVIII, cuando se mezclan los elementos estereotipados de los hallazgos del Siglo de Oro, con las propuestas reformistas del nuevo teatro burgués. A la luz de la aparición de la burguesía, se configura un nuevo concepto de teatro que, en muchos aspectos, está vigente hasta hoy. La presencia de lo ideológico en el teatro afecta desde entonces el modo de concebir la relación teatro-sociedad. Comienzan a diferenciarse y a separarse el espacio público del espacio privado, a partir de lo cual se produce la distancia entre lo representado y el espectador, cosa que no ocurría con el público medieval que participaba del espectáculo. Como consecuencia, en primer lugar, se elabora una nueva teoría de la escena que es presentada como habitación de cuatro paredes abierta al espectador, y en segundo lugar, las técnicas de la puesta en escena se vuelcan a crear el efecto de ilusión que se afirma como realidad.

Frente a la hipertrofia de lo espectacular y maravilloso con la que el teatro del último Barroco había dislocado la relación texto-representación, el concepto burgués trata de implantar las reglas neoclásicas no por una sumisión ciega a las Poéticas y a lo clásico sino para dar mayor verosimilitud a lo escenificado y educar eficazmente en la virtud del trabajo y el freno de los impulsos de rebeldía al espectador².

Considerado en su conjunto, la polémica estética del siglo XVIII se inserta en el arco de un conflicto ideológico que enfrenta dos órdenes sociales distintos.

En los albores del siglo XIX, algunos directores empezaron a preocuparse por la impresión global de la representación, y en pocos años la tendencia al espectáculo se apoderó de los escenarios. "En este movimiento, Francia llevó el liderazgo, la revolución rompió los rígidos moldes

² A. Tordera y otros. *Elementos para una semiótica del texto literario*, p. 53.

³ Edward Braun. *El director y la escena*, p. 29.

del clasicismo y en los comienzos del siglo XIX, la '*pièce à spectacle*' (la obra como espectáculo) quedó firmemente establecida"³.

La tercera etapa de este proceso histórico se inicia para Tordera a finales del siglo XIX, cuando se dan una serie de cambios cualitativos en el concepto de teatro. En primer lugar se pone en crisis la acción dramática que da primacía a la palabra y se reivindica la especificidad del teatro en el protagonismo del cuerpo (Artaud); en segundo lugar, la crisis de las artes de las primeras décadas del siglo XX se da también en el teatro. Finalmente, se produce una teorización sobre la representación considerada como una totalidad homogénea, puesta en escena que intenta abarcar todos los elementos del teatro, desde el texto al público.

Estas teorías de la representación teatral comienzan a perfilarse en Stanislavsky, maduran con Meyerhold y cuajan eficazmente en Brecht. Tordera (1983) afirma que por primera vez se trabaja y reflexiona con rigor sobre todos los niveles del fenómeno teatral que aparecen como instrumentos sgnicos al servicio de una idea.

Estudios e investigaciones actuales sobre la representación teatral son sumamente escasos. El único estudio comprensivo del arte moderno es del sueco Gosta Bergman, lo que claramente habla de la importancia que la temática de las artes escénicas ha representado desde siempre para los suecos. En 1986 se traduce al castellano *El director y la escena* de Edward Braun, uno de los escasísimos tratados modernos sobre la representación teatral, aunque su énfasis radica en la labor del director.

La discusión sobre los recursos válidos en la puesta en escena y el peso del trabajo actoral no fue muy prolifera hasta la década de los sesenta. Para entonces, el cine había alcanzado su plenitud comercial. "A los usos convencionales de iluminación y sonido, se le sumaron los recursos de la invención tecnológica, y solamente los más diestros fueron capaces de mantener vivo el arte del actor en medio de este espectáculo de feria"⁴. Es en este contexto y finalizando la década de los cincuenta cuando surgen las innovadoras teorías del director Jerzy Grotowski, quien calificó de "cleptomanía artística" a todo aquel mejunje escénico. Al reconocer que el teatro declinaba, intentó con su trabajo e investigación

⁴ Ídem., p.234.

revitalizar una vieja verdad: lo medular del teatro reside en la comunión entre el actor y el espectador. Situado en el extremo opuesto al espectáculo, Grotowski pretendió eliminar la dependencia de todo elemento de la representación, con excepción del actor, para llegar a la noción de “teatro pobre”. Con el tiempo, Grotowski llegaría a una reconsideración de sus estrechos límites. Entre el “teatro feria” y el “teatro pobre”, hay una gran gama de matices, dentro de las cuales han oscilado las representaciones teatrales de nuestros días.

Por su parte el cine, que hacía su aparición conducido por los hermanos Lumière, se limitó en sus inicios a copiar la realidad. Los primeros filmes fueron realizados con mentalidad de fotógrafo aficionado, y tenían un sentido documental (*Sortie des usines Lumière à Lyon*), anecdótico (*La démolition d'un mur*) y familiar (*Querelle des bébés*). Aunque en estos primeros trabajos ya se encuentran ciertos elementos que serían el germen de importantes progresos posteriores, el realismo lumeriano niega al cine, según Barbachano (1994), sus principales medios artísticos: no tenía imaginación.

Después de 18 meses el público comienza a alejarse del cinematógrafo. La fórmula, puramente demostrativa de las fotografías animadas hallábase en un callejón sin salida. Para salir de él, el filme debía aprender a contar una historia, empleando los recursos de un arte vecino: el teatro⁵.

¿Cómo el rico y culto mago George Méliès realizó ese espléndido truco de sustitución laboral para trasladarse física y mentalmente al cine? Méliès fue un espectador maravillado de la primera representación de los Lumière. Lo que muchos desconocen es que, al final de la presentación, se acercó a Antoine Lumière para comprarle el aparato, y que recibió una fría y cortante respuesta: “el cinematógrafo no está a la venta, afortunadamente para usted, pues le llevaría a la ruina; podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial”⁶. Entonces, el gran Méliès cruzó el Canal de la Mancha y le compró al óptico británico Robert William Paul una cámara semejante, denominada bióscopo.

⁵ George Sadoul, *Historia del cine mundial*, p. 21.

⁶ Román Gubern. *Historia del cine* (vol. 1), p.48.

A partir de 1887, y después de haber inventado por azar el truco de la sustitución, empleó sistemáticamente los elementos del teatro: guión, actores, vestuario, maquillaje, escenografía y tramoya. Hacia 1900, la prosperidad le permitió abordar la gran puesta en escena. “De esa manera, el gran Méliès, el mago que transformó con un abracadabra la fotografía animada que tomaba lo vivo en escenas espectaculares, estableció normas que fueron el germen fecundo de la sintaxis cinematográfica”⁷. Méliès, desde luego, no fue sólo el inventor de los efectos especiales, sino que creyó en la posibilidad que tenía el cine de poner sus recursos al servicio de contar un argumento, una historia.

De la mano de Méliès el cine alcanza su segunda década, debatiéndose entre lo que le debe a la fantasía y su innegable vínculo original con la representación de la realidad. Eisenstein (1934) calificó de carnaval bárbaro, destructivo de la sana infancia del arte cinematográfico, a los artilugios expresionistas de Robert Wiene en *El gabinete del Dr. Calighari* (1919). Sin embargo, fue el cine europeo el que dio los primeros pasos hacia el realismo, la naturalidad de los códigos de representación y la solidez del discurso actoral. Hay que concluir que el cine, a diferencia del teatro, está obligado a la representación de una realidad verosímil cuya identidad con la naturaleza pueda admitir el espectador (Bazin, 2000). Ahondaremos sobre este punto más adelante.

Otro fue el sendero que transitó el cine en los Estados Unidos. A las no pocas exageraciones de sus orígenes con Griffith, siguió la etapa del dorado Hollywood, que descubrió en el séptimo arte un negocio rentable. Algunos directores de la talla de Orson Welles, Charles Chaplin, Buster Keaton o John Ford no se dejaron seducir por los recursos que las nuevas tecnologías brindaron al cine y combinaron en sus filmes el teatro y la técnica al servicio del nuevo lenguaje. Sin embargo, no fueron los grandes directores quienes marcaron la pauta a seguir, y la gran maquinaria productora de películas en serie que es Estados Unidos apostó su futuro a la tecnología. Dentro de este contexto, la estrella o diva sustituyó al actor, aún cuando en escasas oportunidades ambos conceptos logren coincidir en una misma persona.

El cine europeo muestra un rostro distinto. La distancia prudencial que siempre ha conservado con respecto al efectismo (con la honrosa

⁷ Miguel Barbachano. *Cine mudo*, p. 36.

excepción del expresionismo alemán) no ha ido en desmedro de la impresión de realidad, cualidad imprescindible del cine. Si a esto sumamos una mayor profundidad en la búsqueda de argumentos, y un trabajo de directores y actores respaldados en su mayoría por sólidas escuelas teatrales, el resultado tiene que ser una filmografía de diferente carácter.

Cuanto más se proponga el cine ser fiel al texto, a sus exigencias teatrales, más tendrá que profundizar en su propio lenguaje. La mejor traducción es la que pone de manifiesto la más profunda intimidad con el genio de las dos lenguas y un mayor dominio de ambas⁸.

Cuanto mayor es la calidad de una obra dramática, más difícil es la disociación de lo dramático y de lo teatral, cuya síntesis está realizada por el texto. Si consideramos el teatro como el arte específico del drama, hay que reconocer que su influencia es inmensa y que el cine, en su condición esencial, es la última de las artes que puede escapar de ella. Quizás sea oportuno recordar que Garroni, en su *Proyecto de semiótica* (1973), dice que es un error buscar la especificidad de un arte, pues lo que de verdad existen son códigos (del tiempo, lo visual, el espacio, el sonido, el gesto) cada uno homogéneo en sí, que se combinan de formas distintas en conjuntos heterogéneos (cine, radio, novela, etc.).

1. De la representación al signo, del signo al código

Pensando en el término representación vienen a mi mente, de modo intuitivo, palabras como sustituir o reproducir. "En todos los casos, de cualquier modo, lo primero que se quiere sugerir es la activación de una función vicaria: x está en lugar de y , por ello x asimila a y , x hace las veces de y , etc."⁹. El término representación viene a significar, por una parte, la puesta en marcha de una reproducción, y por otra, la reproducción y el relato mismos. En una palabra con igual término, se indican tanto el proceso como su resultado. Ahora bien, para los fines del presente trabajo, cuyo objetivo es la aproximación al filme y a su análisis, la atención privilegiará el resultado.

El hecho de representar, por lo tanto, procede tanto en la dirección de la presencia del objeto, sobre la base de la evidencia y de la semejanza,

⁸ André Bazin. *¿Qué es el cine?* p.195.

⁹ Francesco Cassetti y Federico Di Chío. *Cómo analizar un filme*, p. 121.

como en la dirección de su ausencia, sobre la base de la ilusión y del espejismo de la imagen. Para Metz (1972), el resultado es, en el primer caso, el de garantizar la recuperabilidad de lo ausente, hasta el punto de hacerlas presentes, mientras que, en el segundo, es el de subrayar la distancia que separa a lo sustituyente de lo sustituido. Ambos niveles, sin embargo, lejos de ser contradictorios, son complementarios a la hora de asumir el análisis de los niveles de la representación dentro del cine.

En su *Poética*, Aristóteles se refiere a las artes como procesos de imitación.

Así como algunos, ya por arte, ya por experiencia, imitan muchas cosas, representándolas con colores y figuras, y otros lo hacen con la voz, así también, todas las artes antes nombradas, llevan a cabo su imitación con el ritmo, la palabra y la armonía, ya separadamente, ya en conjunto¹⁰.

Todas las artes son pues, para Aristóteles procesos imitativos (*imitatio*) es decir, procesos de representación inherentes al ser humano, cada uno de los cuales se funda, en tres diferencias: el *medio* del cual se vale, el *objeto* que imita y el *modo* cómo se imita.

Aristóteles hace notar que la imitación es la primera causa de placer estético, que supone, en su fase activa, un conocimiento del objeto, y en su fase pasiva, un reconocimiento. La segunda causa del placer es el goce que producen por sí mismos el ritmo y la armonía, más relacionados con la sensibilidad que con el entendimiento. De este modo, alguien puede gozar de una imitación aunque no haya un reconocimiento, si no se ha conocido previamente el objeto imitado. En ese caso, el placer provendrá de cualidades intrínsecas a la obra de arte.

Una pieza teatral, una obra fílmica son, entonces, obras de arte, y por tanto representaciones. Aquí el término nos remite inmediatamente a la idea de algo que parece pero realmente no es.

Para Metz, toda obra de ficción es un simulacro. La palabra ficción se deriva del latín *fingere*, que significa imaginar, inventar o más bien modelar una historia, pero que también significa fingir, engañar, mentir. Platón y Aristóteles distinguen, por una parte, lo que llaman *mimesis*, lo

¹⁰ Aristóteles, *op.cit.*, p.1.

dramático, es decir, la imitación completa de la historia que es el teatro, y por otra parte, lo que llaman *diégesis*, que es el relato. Para Metz, la *mimesis* corresponde también al cine, puesto que esta forma de expresión artística descansa sobre la misma base dramática que el teatro. El cineasta debe trabajar esencialmente, a pesar de contar con otros recursos, con los personajes y las palabras que estos pronuncian.

Peirce (1940) pasa de la idea de *representamen* al concepto de signo. Es decir, el signo está en lugar de algo, que es su objeto. Para el autor, un signo puede ser llamado *icono*, *índice* o *símbolo*. Un *icono* es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de caracteres que le son propios y que posee igualmente exista o no exista el objeto. Un *índice* es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de ser afectado por dicho objeto, de manera que tiene alguna cualidad en común con aquel. Un *símbolo* es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una asociación de ideas generales que operan de modo tal que causan que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto. De manera que, para el autor, los códigos de representación están constituidos por signos icónicos, pero también por índices y símbolos.

Casetti y Di Chio (1996) analizan la representación en el cine en tres niveles: el nivel de la *puesta en escena*, que se refiere a los contenidos de la imagen; el nivel de la *puesta en cuadro*, que se deriva de la filmación fotográfica propiamente; y el nivel de la *puesta en serie* que hunde sus raíces en el montaje. De estos tres niveles, sólo el primero, el de la *puesta en escena*, está en estrecha relación con la representación teatral. La *puesta en escena*, en teatro y en cine, constituye el momento en que se define el mundo que se va a representar: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla. Puede afirmarse entonces que estos recursos definen en gran medida el contenido de la representación y están dotados de gran riqueza comunicacional.

Dentro de este nivel, los autores establecen tres grados de funcionalidad: los *informantes*, que son los personajes definidos por su carácter, edad, aspecto físico, género, forma de actuar etc.; los *indicios*, que son los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de un ambiente; y los *temas*, que definen el núcleo principal de una trama.

esos datos, además del perfil del film en el que están colocados, nos pueden ayudar a reconstruir incluso el tipo de cultura a la que se refiere ese film: o nos pueden ayudar a reconstruir la obra del autor de la que el film es sólo una pieza; o finalmente, nos pueden ayudar a reconstruir el sentimiento del cine al que ese film contribuye¹¹.

No es arbitrario concluir entonces que de la misma manera que en el teatro, la puesta en escena es la cuna de la significación del filme.

Para Kowsan, el teatro constitutivamente es representación. La esencia del actor es que "represente a alguien" que "signifique" un personaje, y lo mismo puede decirse del resto de los elementos. En la representación teatral todo es signo (1969). Entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, en el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad; el espectáculo emplea tanto la palabra como sistemas de significación no lingüísticos.

Convenimos con Kowsan en que la noción de signo es aún poco clara. Las definiciones existentes difieren notablemente, y se discute el término con relación a términos análogos como índice, señal, símbolo, icono, información, mensaje, síntoma, insignia, que no aparecen para reemplazarlo, sino para diferenciarlo según las numerosas funciones que le incumben. En consecuencia, el autor acepta el término adoptando el esquema de Saussure de significado y significante (el significante corresponde al contenido, el significado a la expresión), y los divide en signos artificiales y signos naturales.

Signos naturales son aquellos cuya relación con la cosa significada sólo es el resultado de las leyes de la naturaleza: por ejemplo, el humo, signo del fuego. Signos artificiales son aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria, y más frecuentemente colectiva¹².

Los signos naturales existen sin participación de la voluntad; tienen carácter de signo para quien los percibe, pero son emitidos involuntariamente. Esta categoría abarca los fenómenos de la naturaleza, y los actos

¹¹ Francesco Cassetti y Federico Di Chío, *op.cit.*, p. 129.

¹² Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro". En *El teatro y su crisis actual*, p. 8.

de los seres vivos no destinados a significar (reflejos). Los signos artificiales son creados por el hombre o el animal voluntariamente para señalar algo, para comunicarse. Los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son signos artificiales por excelencia. Son consecuencia de un proceso voluntario, casi siempre son creados con premeditación, tienen por objeto comunicar instantáneamente. Esto es propio de las artes que no pueden subsistir sin público. El arte teatral emplea signos tomados de todas las manifestaciones de la naturaleza, de todas las actividades humanas. Pero una vez utilizado en el espectáculo, cada uno de estos signos adquiere un valor significativo mucho más decidido. El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales, tiene el poder de artificializar los signos. Aun cuando en la vida sean nada más que reflejos, en el teatro se convierten en signos voluntarios. Aún cuando en la vida carezcan de función comunicativa, necesariamente la adquieren en el espectáculo. Todo lo anterior es también común al espectáculo cinematográfico, pues ambos reposan sobre la misma base dramática: la representación, la ficción, la *mimesis*.

En cuanto estructura, los signos teatrales tienen que realizar lo que denomina Tordera "economía de sus procedimientos". Los signos teatrales están obligados a cumplir diversos fines, es decir, a "significar" varias cosas simultáneamente: determinar el espacio dramático, definir el tiempo de la acción de la obra, es decir, tienen una dinámica significado-varios significantes. Esta dinámica posibilita la economía de recursos, al mismo tiempo que explica el hecho de que a través de la historia del teatro, la organización jerárquica de los diversos significantes haya sido distinta y siempre haya sido teatro. De la primacía del texto en Strindberg a la del cuerpo en Artaud, asistimos a diversas transformaciones y manipulaciones en el proceso transformación del signo teatral.

Lo anterior nos conduce a la idea de estructura, de sistema, es decir, los signos no son significativos cuando están aislados, sólo lo son cuando se interpretan en relación los unos con los otros. Según las convenciones, los signos se organizan en sistemas significativos. Los semióticos denominan a éstos como códigos. Stephen Heath¹³ añade que "un código se distingue por su coherencia y homogeneidad; en cuanto se refiere a la heterogeneidad del mensaje, la cual es articulada a través de varios

¹³ Stephen Heath. *Questions of Cinema*, p. 65.

códigos". Es decir, el significado del signo está suscrito al código al cual pertenece, los códigos proveen la estructura dentro de la cual el signo adquiere sentido. En este punto, Heath aclara que los códigos no compiten entre sí, "no hay cómo elegir entre la utilización de '*lighting*' o de un montaje". Esta observación de Heath confirma lo que he venido afirmando a lo largo de este trabajo: códigos diferentes pueden convivir en un mismo contexto, códigos cinematográficos y teatrales son parte del espectáculo cinematográfico, pudiendo los unos estar en mayor o menor medida al servicio de los otros.

Ahora bien, el medio no es neutral. El código es un sistema de signos llevado por un medio material que tiene sus propios principios y estructura. Como lo anota Umberto Eco (1976), el medio puede estar ya cargado con una significación cultural. Los códigos cinematográficos, por ejemplo, incluyen el trabajo de la cámara (encuadre, enfoque movimiento, ángulos, lentes), la edición o montaje (cortes, efectos de transición, ritmo), la manipulación del tiempo (condensación, *flash back*, *flash forward*, *ralenti*), la iluminación, el color, el sonido (banda sonora y música) y el estilo narrativo. Pero como Metz ha señalado, una película no es el cine de un extremo a otro; una película no está formada únicamente por códigos cinematográficos. Entonces, el cine tiene muchos códigos no específicos de este medio. Algunos códigos, como ya mencionó Tordera, son únicos de un medio específico, como en los ejemplos anteriormente citados, pero otros son compartidos por varios medios. Tal es el caso de los códigos de representación teatral. A estos códigos que no son exclusivos del cine, Marcel Martín (1992) los llama "los elementos fílmicos no específicos", y coinciden con aquellos que Kowsan organiza en sus trece sistemas de códigos de representación: la iluminación, el vestuario (traje, maquillaje, peinado), los decorados, el desempeño actoral (mímica, gesto, movimiento) y, por supuesto, la palabra y el sonido no articulado. Estos códigos, desde luego, se transforman de cierta manera al colocarse al servicio de un medio distinto. En el cine, el signo de representación teatral, al estar apoyado por otros signos (los cinematográficos), se libera de la imperante necesidad de la "economía de recursos".

Sin embargo, antes de creer que todo resulta demasiado obvio, volvamos un poco a la frase de Eco que citamos un poco antes: el medio está ya cargado con una significación cultural.

2. Juego y realidad

La representación en el cine posee una condición particular que la diferencia del resto de las artes: la impresión de realidad. Según Umberto Eco (1976), a diferencia de lo que pueda pensarse, esta impresión de realidad no tiene sólo que ver con el grado de iconicidad del signo con respecto al objeto representado. Por el contrario, podría afirmarse que, con relación al personaje representado, el grado de iconicidad es mayor entre un actor de carne y hueso que se mueve en las tablas del escenario frente a los ojos del espectador, que el de la figura plana que se proyecta en la pantalla de cine. Rosenkrantz¹⁴ distingue entre el personaje de teatro, objeto de “oposición” para el espectador y el personaje de cine, objeto de “identificación”. Según el autor, el teatro requiere que el espectador tome posición respecto a esos actores reales, en lugar de identificarse con los personajes que encarnan. Su peso carnal se opone a la tentación de percibirlos como los protagonistas de un universo de ficción, de tal manera que el teatro sólo puede ser un juego libremente aceptado que se desenvuelve entre cómplices: “lo imposible verosímil se ha de preferir a lo posible inverosímil”, observó Aristóteles en su *Poética*. Del mismo modo, para Metz¹⁵, “las ficciones teatrales sólo proporcionan una débil impresión de realidad porque el teatro es demasiado real”.

Entre tanto, el cine, al estar constituido por imágenes, aísla herméticamente la realidad de la ficción, deja de lado drásticamente ese juego de resistencias y allana todos los obstáculos para hacer posible la participación plena del espectador. Ese sentimiento de proximidad y presencia es para Metz (1972), el secreto de que el cine haya escapado en gran medida al divorcio contemporáneo entre el arte y el público.

Establecidas estas diferencias, cine y teatro coinciden en que ambos son espectáculos, si entendemos éste como la totalidad del conjunto de códigos de representación. Lo que está en conflicto son más bien dos modalidades psicológicas del espectáculo (Bazin, 2000). El teatro se construye sobre la conciencia recíproca de la presencia del espectador y del actor, pero, para los fines del juego, de la convención. Obra en nosotros bajo la participación lúdica en una acción. En el cine, por el

¹⁴ Christian Metz. *Ensayos sobre la significación en el cine*, p. 26.

¹⁵ Ídem., p. 27.

contrario, contemplamos solitarios, en la sala oscura, un espectáculo que nos ignora y que participa del universo. Entonces no es sólo la ausencia de la presencia física del autor la que hace la diferencia, sino el conjunto de condiciones del juego teatral que exige del espectador, ya no sólo la aceptación de lo convenido, sino la participación activa.

No puede hacerse teatro sino con el hombre, pero el drama cinematográfico puede existir sin actores. Algunas de las obras maestras del cine, utilizan al hombre sólo como contrapunto con la naturaleza, que constituye el verdadero personaje central. Es decir, a diferencia del teatro, el cine puede construir su armazón dramática no sólo en el hombre, sino en las cosas. Juego y convención, el teatro por su esencia no puede confundirse con la naturaleza, bajo pena de dejar de ser. Fundado sobre la conciencia recíproca de la presencia de los participantes, necesita oponerse al resto del mundo como el juego a la realidad. Los trajes, la máscara y el maquillaje, el estilo del lenguaje colaboran más en esta distinción, pero el signo más evidente es la escena, cuya arquitectura ha variado sin dejar de definir un espacio privilegiado, real o virtualmente distinto de la naturaleza. El decorado forma las paredes de esa caja de tres lados que es la escena.

Todo lo contrario sucede con el cine, cuyo principio es negar toda frontera y límite a la acción. El concepto de lugar dramático no sólo le es extraño, sino que es contradictorio con la noción de pantalla. El decorado del filme participa del espesor del mundo. Recordemos que la pantalla no es un marco que aprisiona y delimita la escena, como en la pintura, sino un orificio, una ventana que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Hay que concluir, volviendo a Bazin, que el cine está obligado a la representación de una realidad verosímil para el espectador. Ahora bien, ¿en qué sentido puede hablarse de verosimilitud? ¿a qué se refiere el término cuando conocemos el éxito y la calidad de filmes como *2001 odisea del espacio* de Stanley Kubrick (1968)? Para el autor, la imagen cinematográfica puede vaciarse de todas, o casi todas, las realidades, menos la del espacio.

Visto así, la conclusión puede ser una sola: el universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro, puesto que lo sustituye necesariamente. Durante un cierto tiempo, el filme es el universo, el mundo. Hay un ejemplo que utiliza Bazin en su *Estética del cine*, que me parece absolutamente ilustrativo de lo que se acaba de exponer, y tiene que

ver con la verosimilitud del filme de Dreyer, *Juana de Arco*, conocida por la artificialidad de sus decorados y la teatralidad de su puesta en escena.

Pero la suprema inteligencia cinematográfica de Dreyer me parece manifestarse especialmente en la escena en exteriores que cualquier otro no hubiera dudado en rodar en el estudio. El decorado que había sido construido evoca, con toda precisión, una Edad Media Teatral y de miniaturas. En este sentido, nada menos realista que ese tribunal en el cementerio o esa puerta levadiza; pero todo está iluminado por la luz del sol y el sepulturero arroja por encima de la fosa una paletada de verdadera tierra. Son esos detalles secundarios y aparentemente contrarios a la estética general de la obra que le confieren, sin embargo, su naturaleza cinematográfica¹⁶.

En consecuencia, lo que debe ante todo respetar el decorado cinematográfico, es su realismo natural. Esto no significa, de ninguna manera, que los códigos "realistas" no son convencionales. Como anota Catherine Belsey (1980), "el realismo no es plausible porque refleja al mundo, sino porque es construido por lo familiar". Entonces, del cine exigimos el realismo natural, mientras que el teatro puede ser absolutamente convencional: una columna de cartón puede representar el Partenón, sin que nos cuestionemos su falta de realismo, pero el cine debe convencernos de que el Partenón está, de alguna manera, en nuestro espacio. Teatro y cine poseen, desde luego, significaciones culturales distintas.

De lo anterior podemos concluir, que lo que hay que tomar en cuenta a la hora de analizar determinados códigos, no es ya su pertenencia o no a un medio específico, sino la manera en que ese código esté en función de la significación cultural que ese medio posee.

Una vez comentados el problema de la presencia actoral, por una parte, y el del espacio, por otra, podemos afirmar con Bazin que el cine no necesita huir de lo teatral, sino incluso, eventualmente, acusarlo, rechazando las facilidades cinematográficas. La mayor o menor prominencia que en un filme tengan los códigos de representación teatral, no va necesariamente a disminuir el valor de sus códigos cinematográficos. La aportación específica del cine al teatro no se podría definir aquí más

¹⁶ André Bazin, *op.cit.*, p. 187.

que como aumento de teatralidad. No es una coincidencia que algunos de los más grandes cineastas de nuestro tiempo sean también grandes hombres de teatro. Welles, Bergman o Laurence Olivier no han venido al cine por esnobismo o ambición. El cine es para ellos más que una forma teatral complementaria, la posibilidad de realizar la puesta en escena contemporánea tal como ellos la sienten y la quieren.

Referencias

- Aristóteles. *Poética* (Angel J. Capeletti, Tr.). Caracas: Monte Avila, 1990.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, S.A., 2000.
- Barbachano, Miguel. *Cine mudo*. México: Trillas, 1994.
- Braun, Edward. *El director y la escena*. Buenos Aires: Galerna, 1992
- Cassetti, Francesco y Federico Di Chío. *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Eco, Humberto. *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1976.
- Eisenstein, Sergei. *Film forum: Essays of Film Theory*. New York, NY.: 1949.
- Garroni, Emilio. *Proyecto de semiótica*. Barcelona, España: Gustavo Gili, 1973.
- Gubern, Román. *Historia del cine, Vol. 1*. Barcelona, España: Lumen, 1971.
- Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Londres: Macmillan, 1981.
- Kowzan, Tadeusz: "El signo en el teatro". En: *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Martin, Marcel. *El Lenguaje del Cine*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: 1972.
- Peirce, C.S. *The philosophy of Peirce: selected writings*, J. Buchler, comp. Londres: Kegan Paul, 1940.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI, 1972.
- Talens, J., Romera, J., Tordera, A. y Hernández E., V. *Elementos para una semiótica del texto literario*. Madrid: Cátedra, 1983.