

# RESEÑAS



## EL TEATRO EN EL CINE

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ

(Madrid: Cátedra, 2012, 196 págs.)

Desde la óptica de los prismas cabe explorar lo transmedial como «juego de espejos infinitos en el que el teatro y el cine están condenados a encontrarse» (p. 9). Tal es el reto de *El teatro en el cine*, uno de los más recientes volúmenes de la prestigiosa colección *Signo e Imagen*, dirigida por Jenaro Talens, a cargo del brillante comparatista Anxo Abuín González, que viene a cubrir una demanda bibliográfica creciente sobre cuestiones de inter- y transmedialidad. Sus fecundas intuiciones esbozan de manera privilegiada un marco para escudriñar la naturaleza simbiótica de dos artes coalescentes, teatro y cine, a lo largo del siglo XX, cuyas relaciones han mostrado un espacio de indagación imprescindible para el comparatismo interartístico, más allá de la tentación monádica de la reflexión artística contemporánea. En efecto, desde la prestidigitación luminosa de la antaño célebre «iluminación recíproca de las artes», la mirada teórico-crítica ha abandonado el solipsismo especular, el estudio esencialista del arte y la literatura, en favor de una mirada intermedial o transmedial que atiende a los fenómenos de contacto, a la contaminación y preciada impureza de los fenómenos estéticos.

Nos hallamos ante una investigación de inestimable interés y enorme valor científico sobre la estética relacional del cine y del teatro, partiendo

del indiscutible axioma de que «El cine es y será un medio de clara vocación absortiva, inter y re-medial». Intermedialidad y remediación, en la terminología de Bolter y Grusin, suponen atender a la dialéctica profusa de una simbiosis no osmótica, examinar la contaminación y el magnetismo propiciados sintomáticamente por ese terreno rutilante y fértil de «admiración y rivalidad, homenaje y desprecio, aceptación y resistencia» (7) característico de todos los procesos de hibridación artística.

Asistiremos, pues, a lo largo de esta monografía, a una actualización del comparatismo que supera nuestra hasta ahora escasa existencia de planteamientos disciplinares rigurosos e inéditos en este terreno. Precisamente una de las excepciones más notables la constituye la Universidad de Santiago de Compostela, indudablemente uno de los lugares de referencia internacional en el ámbito comparatista, lo que corrobora la propia trayectoria del profesor Anxo Abuín, cuyos intereses han atendido, entre otros, tanto al análisis riguroso y contrastado de las literaturas peninsulares como al estudio del teatro más allá de su subsidiariedad a lo dramático, el análisis de los procesos de transformación tecnológica de la literatura a través del hipertexto o la atención en torno a ese nuevo paradigma estético de performatividad que atraviesa la cultura contemporánea. La publicación de este libro, por lo tanto, viene a suponer una vuelta de tuerca a su indagación profusa sobre lo teatral y lo cinematográfico, así como a toda su impecable capacidad y talento para explorar, a través de una metodología interdisciplinar, un universo no caótico pero sí inconmesurable desde paradigmas cognoscitivos clásicos.

La estructura del volumen comprende diversas maneras de abordar la presencia efectiva del teatro en el cine, que es donde se concreta este trabajo riguroso de investigación, lo que se advierte incluso icónicamente en el paratexto de la imagen de la portada y la contraportada, un fotograma de la película del célebre cineasta Ingmar Bergman, *Fanny y Alexander*. En dicho fotograma figura un niño, en una clara reminiscencia autobiográfica, manipulando absorto un teatro de títeres portátil enmarcado por el pequeño prosenio; en un segundo plano, el reflejo de una sombra favorece el *trompe l'oeil* ilusionista de duplicar especularmente nuestra mirada. Se trata de una imagen cuidadosamente escogida por su simbolismo implícito, ya que este director siempre ha mostrado su inveterada fascinación por la teatralidad en su compleja filmografía.

Por lo demás, los seis capítulos de los que consta el volumen son relativamente autónomos y analizan de forma pormenorizada y con excelentes

ejemplos una posible tipología del teatro en el cine (I), la búsqueda de la especificidad cinematográfica frente a lo escénico (II), el examen de lo que puede considerarse un género propio, el *filme de teatro* (III), las adaptaciones (IV) y el cine de Disney como *off-shoot* shakespeariano (V) o la especificidad teatral del cine de Almodóvar (VI). En conjunto, se trata de un libro denso y riguroso escrito con envidiable didactismo, exhaustivo en el reexamen de las problemáticas abordadas, casi enciclopédico en lo prolijo del respaldo bibliográfico y de un valor incalculable para actualizar, por ejemplo con un reexamen del cine español de la transición, el estado de la cuestión de unos estudios recientes. En cualquier caso, sí se advierte un mayor sesgo teórico en los capítulos iniciales que paulatinamente adquiere un tono ensayístico más ágil en los últimos, centrados más en la concreción del análisis.

Por otra parte, en el *Prólogo*, el autor nos muestra así mismo el afortunado enclave de su análisis en el ámbito de una oportunísima crítica cultural que atiende a lo discursivo, es decir, a lo ideológico, más allá del exclusivo planteamiento formal de los problemas planteados. Partiendo de la premisa de que mediante nuestras relaciones y prácticas accedemos a un mundo construido, pero simultáneamente contribuimos a su construcción, Anxo Abuín demuestra convincentemente cómo el arte puede ser un bálsamo o un bisturí, un cuchillo que corta emocional y aún cognitivamente lo que es ajeno y diferente. Entre otras cosas, ello implica tomar conciencia de la topografía de la postmodernidad, la lógica cultural en la que nos hallamos insertos en el sentido de Jameson, como espacio caleidoscópico donde situar la magnitud completa de los fenómenos analizados, lo que explica por ejemplo la alusión a la teatralidad en los códigos cinematográficos como recuperación de los signos del pasado, estrategias de recuperación nostálgica que se centran en «utilizar formas preexistentes, en tematizar otros medios con descaro, en apelar a un espectador que sepa apreciar los valores de la cita y el reciclaje» (8). Dicho argumento resulta igualmente relevante, por lo demás, en la medida en que se apela a la complicidad del espectador, ya que esa mirada no inocente permite apreciar la estratificada gama de conexiones intermediales de una estética museística, citacional, en la que falta el predicado de la no cita, es decir, de la idea de verdad, que constituye también el lector ideal de esta monografía, como advierte el autor: «A ese espectador-lector va también dirigido este libro» (8).

Entrando más en detalle en la elaboración del trabajo, el manejo incomparable de los códigos y la historiografía teatral-cinematográfica jalonan los capítulos iniciales, teniendo en cuenta que es la mimesis formal el lugar en el que se plasma inicialmente la «vocación absortiva» del

teatro. Lo que se imita es la «pura forma» (p. 8) en la «enriquecedora transferencia de las reglas estructurales de un medio a otro» (p. 8), que en el planteamiento de Abuín se resuelve en tres modalidades básicas: *teatro filmado* —una aporía por definición, ya que aduce la contundencia de la reflexión de Virginia Guarinos de que «el teatro filmado no existe» (15)—; *teatro enmarcado* —pivotado por las sagaces reflexiones de Deleuze acerca de la imagen tiempo/movimiento y metaforizadas en la «imagen cristal» esto es, obras que reflexionan sobre su naturaleza o que se muestran a sí mismas en el proceso de escritura— y *teatralidad*, categoría más ambigua y abstracta que se constituye en eje de estrategias metaficcionales de carácter ontológico.

Por lo demás, si el desvelamiento del proceso de enunciación teatral es atractivo para los cineastas, dando lugar incluso a un género propio en opinión de Abuín, el *filme de teatro*, a través de mecanismos como el desdoblamiento, el contrapunto, la reflexión metafísica o la configuración metaficcional, especial mención merece la consolidación de un lenguaje cinematográfico como sistema de modelización secundario más allá del teatro. Frente a la imagen en bruto como fenómeno óptico, se atendería así al plano-visión —proceso de apropiación del mundo— atribuible a la importancia de la asociación de lo cinematográfico con lo plástico, lo rítmico, lo pequeño, lo grande y lo evanescente desde el montaje como categoría privilegiada que ejemplifica el paso de lo estático a la fluidez cinematográfica. El montaje, colisión de imágenes fragmentarias y discontinuas que crea una impresión en el público, resulta clave para entender la naturaleza del cine como discurso y su mixtificación con la novela a través de Griffith, a quien se debe «la homogeneización del significante visual y del significado narrativo, la linealidad, el enlace de planos» (45).

En relación con ello, la filmicidad resulta un enclave crucial en el escrutinio antipositivista del Formalismo Ruso del nuevo arte, que no solo en literatura, sino que también en cine, dejó reflexiones imprescindibles, defendiendo a partir de Eijembaum el movimiento visible en los detalles como dominante frente a la palabra audible del teatro, o elucubrando sobre la *cinegenia* —fotogenia—, es decir, entendiendo el artificio expresivo como clave de la imagen cinematográfica: «los objetos no son fotogénicos en sí mismos, la angulación y la luz los hacen fotogénicos» (53).

El cine, por otra parte, puso en cuestión muchas de las cuestiones en que se asentaba la estética clásica con una serie de incómodos interrogantes. En

la línea trazada con innegable oportunidad por los estudios culturales a la que nos referíamos con anterioridad, Anxo Abuín reúne al imprescindible Walter Benjamin y a Noël Carroll, quien en su célebre monografía especula sobre la ontología del producto mediático a través de la comparación entre cine y teatro. Por lo demás, la cuestión clave se plantea aquí en torno a la accesibilidad y comprensibilidad del producto artístico, lo que explica las adaptaciones shakespearianas como intentos de contemporaneizar el legado cultural con desigual fortuna, y aún a costa de la trivialización del objeto o su simplificación infantilizada. Estas transducciones se examinan en el presente volumen sobre todo en relación a los célebres soliloquios, considerados anticinematográficos y solventados con ingeniosas estrategias imaginativas. En cualquier caso, nos hallamos, como demuestra convincentemente el autor, con el uso de Shakespeare como artículo de consumo, de acuerdo con la «McDonaldización» de nuestra sociedad. Como ya había advertido Hanna Arendt, la cultura de masas hace de los clásicos no instrumentos para pensar sino productos para consumir.

En lo que al cine dirigido a un público infantil se refiere, el adoctrinamiento está presente en un grado mucho mayor de lo deseable. Precisamente uno de los ensayos —«Bamblet y Disney se van a África, o casi» (133 y ss.)— demuestra fehacientemente el mensaje reaccionario de prácticas aparentemente desideologizadas, de evasión, a través del análisis poromenorizado de *El rey león*. Como *cinematic offshoot*, a partir de *Hamlet* como hipotexto, puede considerarse como un producto subcultural más dentro de la convivencia demótica de referencias culturales que caracteriza la posmodernidad, caracterizado por «la apropiación de un capital cultural, como si de un artículo comercial se tratase, que sirve a «intereses empresariales y estructuras de poder consolidadas y a ideologías culturales muy conservadoras» (143). Dicha «cultura de reciclaje postmoderno» (155), por lo demás, caracteriza la excepcionalidad festiva y *kitsch* de la filmografía de Almodóvar, cuya poética teatralizada —«Almodramas»— supone ante todo la celebración hedonista de la corporalidad y el exceso a través de la diégesis, la intertextualidad, la estética *camp/queer* o el recurso al melodrama.

Por último, una de las argumentaciones más lúcidas, de carácter puramente estético, atiende a la recepción de ambos fenómenos artísticos, en la que la paradoja de déficit de realidad de lo teatral frente al efecto de verdad de lo cinematográfico se argumenta de manera irrefutable, citando a autores como Peter Brook, Christian Metz o Roland Barthes. El cine expresa la vida con la vida, y este es el hechizo que denunciaba Dziga Vertov: «no copiéis

los ojos». Del teatro en el cine al filme de teatro, de las adaptaciones shakespearianas a Disney y los «almodramas», de la industria cultural a la estética, este nuevo y brillante trabajo crítico de comparatismo aplicado sobre intermedialidad trata de la falsedad de las apariencias, de lo inalcanzable de la verdad y de cómo no podemos, como los personajes de Bergman, escapar a la teatralización de nuestra existencia.<sup>1</sup>

María Ángeles Grande Rosales  
Universidad de Granada

---

<sup>1</sup> Este volumen se une a otros estudios sobre el tema como, por ejemplo y entre otros, los realizados en el SELITEN@T: José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002) y *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).