TEATRO

La Cuarta pared.

Elementos para una puesta en escena teatral

Josep M. Vilageliu

El teatro ha estado siempre presente en el cine. Los directores, cuando adaptan una obra teatral, se afanan en borrar las marcas de enunciación que puedan hacer recordar al espectador la procedencia espúrea del guión cinematográfico. De éxito o de fracaso se valorará el resultado en relación a cómo la escritura cinematográfica se ha impuesto al libreto original. Pero otros directores se obstinan en recuperar estos elementos teatrales, incorporándolos a sus recursos expresivos, con independencia del origen del guión. Así, Lars von Trier socava los cimientos de un cine realista desmantelando la idea misma de decorado y filmando su historia sobre un escenario casi vacío, en el que las casas están simplemente dibujadas sobre el suelo (*Dogville*, 2003; *Manderlay*, 2005), Alexander Sokurov construye una película en un único plano secuencia (*Russian Ark*, 2002) que recorre el interior del Palacio de Invierno de San Petersburgo y cruza diferentes épocas de la historia de Rusia, y Greenaway destruye los límites inviolables que separan el escenario del público, mezclando los espacios de la representación (*The baby of Mâcon*, 1993).

Del cinematógrafo al teatro y del teatro al cine

Al cinematógrafo recién inventado le faltaban la palabra y el relieve de los actores desplazándose por un decorado real, aunque pintado. La plenitud de la pantalla era demasiado evidente: carecía del necesario realismo, o de la ilusión de realismo que aquel decorado pintado le ofrecía. Muy por debajo del estatus artístico, el cine no era más que un divertimento para el pueblo llano, que se partía de risa ante los gags de lo burlesco o lloraba con los excesos melodramáticos. Pero si la burguesía despreciaba al cine, el cine sí precisaba del espectador burgués. En su afán por ennoblecerse, se recurrió a las grandes obras teatrales, reduciéndolas a momentos esenciales, perfectamente reconocibles. La operación resultaba compatible, pues la frontalidad de las primeras películas, con actores desplazándose ante un decorado pintado, que presumían un futuro espectador cómodamente instalado frente a las imágenes, era similar a la posición del espectador en el teatro. Así, el punto de vista de la cámara simulaba la frontalidad del patio de butacas. Las limitaciones tecnológicas de aquel

cine primitivo y la carencia de una sintaxis fílmica llevaron al cansancio de una fórmula demasiado apegada a un sucedáneo de la puesta en escena teatral de la que se declaraba deudora.

La cuarta pared

La cámara, enfrentada a la escena, tomaba un fragmento de realidad mediante un único golpe de manivela. Al principio, ante la ignorancia del nuevo invento, los sujetos se comportaban de modo natural. La única intervención del cameraman era decidir el encuadre. Pero pronto surgió la necesidad de modificar la realidad mediante un trabajo casi invisible dentro de los límites de encuadre, recomponiendo la escena. Se resituaba a los sujetos fotografiados, se disponían los objetos bajo imperativos estéticos. La cirugía atendía igualmente a la temporalidad, gestos anodinos tenían que articularse sobre una línea temporal, no había tiempo que perder, el espectador se aburre.

Los hermanos Lumière, que nunca pretendieron otra cosa que experimentar con un artefacto tecnológico, después de la fundacional salida de la fábrica, a la que siguieron tantas salidas (la del tren, la más famosa, imitadas por todas las cinematografías nacionales, la de la misa tan española), tomaron en el jardín de su casa a su jardinero regando y de allí salió, quién lo iba a decir, el primer gag de la historia, el relato de un regador regado, copiado casi de inmediato por otros realizadores tras el imprevisto éxito. Hay puesta en escena, una sucesión calculada de acciones encadenadas, germen de un planteamiento, nudo y desenlace, desarrolladas en una única toma fija.

Los personajes, hasta este momento, vivían dentro del encuadre, no disponían de otra vida fuera de aquellos estrechos límites o por lo menos no se tenía noticia de que existiesen más allá o más acá de la duración de la toma. Cuando se apagan las luces y el haz del proyector mancha la planitud de la pantalla, el regador está ya en el jardín y el mocoso travieso le mira, oculto a la

mirada del jardinero, aunque no a la mirada privilegiada del espectador gracias a una sabia disposición de los elementos en el encuadre. Su eficacia descansa en esta primitiva puesta en escena, si se quiere teatral, tan del gusto del guiñol, donde los niños paladean el saber más que los personajes de la historia, pues conocen de antemano la amenaza que se cierne sobre alguno de los muñecos, y gozan con la posibilidad de intervenir con sus gritos de advertencia que eviten un desenlace no deseado (unos gritos que el espectador actual reprime).

En *Miller and Sweep* (George Albert Smith, 1898) nos encontramos con un giro inesperado. Lo primero que vemos es el molino, destacando en medio de la nada, un árido paisaje que no permite a la mirada ni una mínima distracción. Es por ello que vemos de inmediato al molinero, con su saco de harina al hombro, acercándose desde el fondo del encuadre, aumentando de tamaño a medida que se acerca al espectador. Sorpresivamente, surge de más allá del límite izquierdo del encuadre otro personaje, un deshollinador con su saco de hollín, que irrumpe en la zona visible y choca con el molinero. La pelea se desarrolla en el lugar privilegiado del cuadro, vemos cómo el molinero se ennegrece y al deshollinador blanqueado por la harina. Luego ambos salen corriendo y el encuadre queda vacío. Esta ausencia dura sólo un instante, el suficiente para crear un extraño desasosiego en el espectador. Es en este momento cuando ocurre lo impensable. De la nada aparece una fila de personajes variopintos, que cruzan corriendo el escenario de derecha a izquierda y desaparecen sin dejar rastro. Es tan absurda la escena que mueve a la carcajada, incluso ahora. Sin saberlo, Albert Smith fulminó los límites del cuadro y mostró que la vida continuaba más allá de lo mostrado. El espectador debía recomponer el relato, construir una historia verosímil alrededor de un fragmento, quizás la de una persecución cuyas razones se nos escapan, esa necesidad que compartimos de construir un relato coherente de nuestra vida.

Las bambalinas, el proscenio, la frontalidad, he aquí elementos de la arquitectura teatral que podemos encontrar en los balbuceos del cine, cuando nadie es consciente de su fulgurante desarrollo hacia una especificidad con voluntad integradora de todos los lenguajes artísticos.

En su urgencia de distanciarse de los demás espectáculos, faltaba un último espacio por conquistar, justo el espacio que ocupa el propio espectador, la sala de butacas. Hasta ahora el público mantenía esta posición privilegiada frente a las imágenes que se le proyectaban, un sucedáneo del espectáculo teatral en el que los actores eran puras sombras proyectadas, manchas en movimiento simulando la vida. Y aunque la búsqueda de la ilusión total que las clases sociales ascendentes propugnaban incluía la inmersión total en el espectáculo, fue el cine quien se lo ofreció, cruzando la última frontera.

Hay otra película que presupone un cambio total en la concepción del espectáculo cinematográfico, y que tiene que ver con la situación del espectador respecto a lo mostrado. *The ladies skirts nailed to a fence* (Bamforth & Company Ltd., aproximadamente de 1900, aunque quizás se trate de la desaparecida *Women's Rights* de 1899) es ya una película constituida por tres planos articulados que cuentan una mínima acción. El primero de los planos muestra a dos mujeres (interpretadas por hombres claramente disfrazados, con sus vestidos largos y sombrillas, casi grotescos en sus aspavientos), tomadas en plano general, que charlan animadamente delante de una valla, en medio de un jardín o una foresta. El segundo plano, casi idéntico al anterior, muestra a las mismas dos mujeres, con la diferencia de que ahora se encuentran detrás de la valla y no delante. La distinta situación de las mujeres respecto a la valla es un indicador de que ha cambiado el punto de vista de la cámara, situando al espectador al otro lado de la escena, desalojándolo de aquella situación privilegiada unívoca frente a lo mostrado. Este cambio del punto de vista no es baladí, servirá justamente para conocer de primera mano qué ocurre al otro lado y descubrir a dos individuos dispuestos a jugarles una mala pasada a las dos mujeres, clavando parte de sus largas faldas en la valla sin que ellas se aperciban. El tercer y último plano nos devuelve a la posición inicial para mostrar el resultado de esta acción, que se pretende cómico, las dos mujeres tratando infructuosamente de marcharse, ignorando qué las mantiene atadas a la valla.

Del mismo modo que en el regador regado el espectador sabe, a diferencia del jardinero, por qué deja de manar agua de la manguera, la comicidad surge del contraste entre la ignorancia de las mujeres y el conocimiento que de ello tiene el espectador. Pero si en aquel primerizo film los hermanos Lumière simplemente colocaron al chico travieso escondido detrás de un arbusto, aquí la presencia de la valla impedía que se viera claramente la acción de los bromistas, lo

que obligó a trocear la acción en varios planos cambiando el punto de vista de la cámara. Esto que ahora nos parece tan simple, adquiere un mayor interés si miramos por segunda vez la cinta y observamos con atención el fondo de la escena y no a los personajes. La arboleda del fondo es idéntica en los tres planos, y si observamos la valla veremos que los tablones siguen claveteados del mismo lado, lo que demuestra que el operador no varió el emplazamiento de la cámara, sino que tomó los tres planos sin moverse de sitio, frente al mismo decorado, simplemente colocando a las mujeres delante o detrás de la valla, haciendo creer al espectador que era él quien había variado su punto de vista.

Sobre un escenario de teatro, una plataforma giratoria habría sido la solución satisfactoria al problema. Sin embargo, aquellos primeros operadores del cine primitivo aprendieron rápidamente que la articulación de varias tomas permitía un salto inmediato, casi instantáneo, del espectador a uno u otro lado del decorado, variando el punto de vista. Este salto de 180 grados permitió al mismo tiempo que el espectador de cine descubriera por fin qué se veía desde el fondo del escenario. No el patio de butacas, por supuesto, que es lo que hubiera visto de estar en un teatro. Desde esta nueva posición conquistada, las butacas habrían desaparecido, borradas, sustituidas por la continuidad del decorado que se extendía alrededor del espectador ininterrumpidamente, envolviéndolo.

Jardines soñados

La primera imagen de una reciente película de Marco Bellocchio (*Principe di Homburg*, 1997) es reveladora: un rectángulo de luz tamizada inscrito en otro rectángulo de oscuridad, una figura que lo cruza de izquierda a derecha y el escenario queda vacío. La oscuridad es la de la sala teatral, única referencia que Bellocchio desliza de la procedencia de la obra dramática de Heinrich von Kleist de 1811. No obstante, enseguida lo sabremos, no nos encontramos ante un escenario, son los jardines de palacio vislumbrados desde un interior, un decorado que no adquirirá la presencia naturalista, creíble, que le exigimos al cine sino que, por el contrario, se constituirá en un paisaje de ensueño, onírico, bañado por la luna y recorrido por presencias desconcertantes que sumen al personaje, y con él al espectador, en el estupor.

Aquel personaje que veíamos al principio era el príncipe de Homburg, comandante de la caballería alemana durante la Guerra de los Treinta Años contra los suecos, en la vigilia de un nuevo combate. La luz que tiñe toda la escena es convencionalmente azul y aunque la planificación y el recurso de restringir la profundidad de campo para que no distingamos al Elector, su mujer y la Princesa Natalia que avanzan hacia él desde el fondo del encuadre no dejan de pertenecer al cine y no al teatro, la sensación que produce es operística. Esta escena inaugural se duplica al final del film, cuando el príncipe es condenado a muerte por desobedecer órdenes

durante la batalla, la ejecución se va a desarrollar en el mismo jardín y los personajes repiten los gestos del principio, con la princesa Natalia coronándole de laurel como a un héroe. Si bien la escena inicial se cerraba como un sueño, la final se configura dentro de la convención realista del relato, pero a medida que se va desarrollando las dudas empiezan a agujerear la realidad, ¿fue el sueño del comienzo un vislumbre de lo que el destino le depararía, o por el contrario nunca dejó de ser una fantasía, el deseo de llegar a triunfar inherente a su estatus y que se le impone a su mente instantes antes de ser ejecutado?

Marco Bellocchio, uno de los directores esenciales del cine italiano, indaga en el subconsciente de sus personajes para desvelar las profundas contradicciones de nuestro siglo, recurre al pensamiento de Kleist, igualmente preocupado por la actividad inconsciente de la mente, por los estragos del conflicto entre la emoción y la razón y lo ilusorio de la vida. *El Príncipe de Homburgh* se constituye en una rareza cinematográfica, que se sirve de una puesta en escena calderoniana en un proceso de rarificación que actúa sobre el espacio, constriñéndolo, borrando las marcas, depurándolo con la luz, y sobre el eje temporal, en un doble juego de ralentización del tiempo y brutales elipsis, juegos todos ellos muy cinematográficos, pero que toman prestado del teatro muchos de los elementos de su puesta en escena.

En una esquina de la vida

En *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005), el director chino Hou Hsiao-Hsien organiza un relato minimalista en tres tiempos. El primero, que es el que ahora nos interesa, lo sitúa en los salones de billar que proliferaban en todos los pueblos en la década de los sesenta. La cámara encuadra, desde el interior del recinto, la puerta de entrada. El director decide mantener in-

móvil la cámara. Vemos, más allá de la puerta, un fragmento de la calle. Hay un contraste deliberado, el exterior, sobreimpresionado en las escenas diurnas, el interior, cálido, acogedor a cualquier hora. Desde esta posición sólo podemos

ver una esquina de la mesa de billar, los jugadores (no sabemos cuantos) entran y salen para hacer sus carambolas. A la derecha hay una pizarrita. La empleada de los billares cruza el encuadre de vez en cuando para fijar los tantos ganados o perdidos. Cuando empieza el relato, la empleada encuentra una carta. El director corta el plano y encuadra a la chica en una toma más cercana. No sabremos el contenido de la carta hasta más tarde. Nos interesa la reacción de la chica, su disgusto, apenas reprimido. Quien ha dejado la carta es un joven jugador. Lo vemos luego, hierático en la barcaza que lo aleja remontando el río. La barcaza se cruza con otra embarcación, distinguimos a una chica con una maleta. Es la nueva empleada de los billares, que cruza la puerta y luego, en otra toma, descubre la carta que su antecesora había dejado abandonada sobre la mesa. El encuadre sigue siendo el mismo. El joven jugador se marchó al ejército, en la carta confiesa el aprecio por la empleada, espera volver a verla. Cuando regresa, la empleada es otra, pero conoce el secreto de aquella incipiente relación, nunca consumada. Los personajes se cruzan en un mismo espacio, pero los tiempos no son coincidentes, no hay encuentro posible. Hou Hsiao-Hsien mantendrá el mismo encuadre durante casi todo el metraje, los personajes entran y salen del encuadre con la misma provisionalidad con que lo hacen en sus propias vidas, un territorio efímero del que poco conocemos, sólo un fragmento, nunca veremos qué hay más allá del trozo de calle que vislumbramos a través de la puerta, ni qué sucede tras la esquina que nos impide ver el resto de la sala de juegos, ni las puertas de acceso a las dependencias interiores del inmueble, donde quizás la chica pernocta, situadas presumiblemente en aquel espacio que el cine le arrebató al teatro, detrás del espectador. Es un punto de vista limitador, que recupera la frontalidad del cine primitivo, obligando al espectador a inventariar los cambios que el paso del tiempo provoca en los personajes, testigo inerme de sentimientos inexpresados que el director explora, tan desamparado como ellos.

Desórdenes mayores

Entre las muchas películas de Manoel de Oliveira que se acaban de editar en formato DVD, hay una auténtica rareza, una de sus primeras películas, basada en la obra teatral del escritor Paul Claudel. *El zapato de raso* (*Le soulier de satin*, 1985), cuya duración para su exhibición comercial se redujo a 169 minutos, puede verse ahora en su extensión original de 408 minutos y su-

pone una de las mayores autorreflexiones sobre los límites y las concatenaciones posibles entre el teatro y el cine realizadas desde el cine (desde el teatro se han experimentado también otras posibles interrelaciones), a partir de las posibilidades exploratorias de distintos espacios en una unidad temporal que ofrece el plano secuencia.

El comienzo de este largo poema cinematográfico no puede ser más revelador de las intenciones de Oliveira. La cámara filma frontalmente un espacio vacío dominado por tres grandes puertas, tras las que distinguimos la sombra de un grupo de personas. La sensación de hallarnos ante un escenario, sugerida por la simetría de los elementos del encuadre, se acrecienta cuando un personaje avanza hacia la cámara y se dirige al espectador, presentándonos la obra de Paul Claudel que va a representarse a continuación. Esta posición del actor presupone a un espectador cómodamente sentado en el patio de butacas. Tras esta primera sensación, cuando esperaríamos que la obra comience, las puertas se abren y el público irrumpe en la sala, avanzan hacia la cámara, la rebasan, dirigiéndose hacia este lugar que antes llamábamos la cuarta pared, ese lugar imaginario que se halla detrás de la cámara. La cámara, inmóvil hasta este momento, inicia ahora un movimiento de retroceso, reculando hacia el lugar que en la anterior hipótesis estaría el patio de butacas, cruza varias puertas y aquella primera intuición se confirma pues irrumpimos, ahora sí, con el público, en el patio de butacas de un teatro e intuimos inmediatamente que detrás de nosotros se debe hallar el verdadero escenario. El encuadre se amplía y con ello nuestro ángulo de visión, que nos permite comprobar que el anfiteatro está ocupado por personajes que corresponden por su vestimenta a la España del Siglo de Oro, mezclando ya en un mismo espacio épo-

cas distintas, lo que se confirmará más adelante como la tónica del film.

La cámara, en este complejo plano secuencia que no ha concluido todavía, deja de mirar hacia el anfiteatro e inicia un giro lateral, siguiendo a uno de los personajes de época que se ha desgajado del grupo principal y avanza por uno de los pasillos laterales del patio de butacas y sube al escenario, llama la atención de los espectadores dando tres rítmicos golpes con su bastón e inicia un monólogo plenamente teatral, a modo de presentación, situando la acción en el siglo XVI. Es ahora cuando se levanta el telón, y lo que escondía es una pantalla de cine. Un proyector invisible proyecta una película en blanco y negro (cine dentro del cine o mejor, cine dentro de un teatro dentro un film que estamos viendo dentro de un cine) donde vemos a un personaje encadenado al mástil de una nave a la deriva. El presentador cede la palabra al personaje cinematográfico y en este momento la pantalla ocupa todo el recuadro de la película.

A diferencia de lo que ocurría en *The ladies skirts nailed to a fence*, cuando el montaje de tres planos nos hacía saltar de un lado a otro liberándonos de la fijeza de la butaca teatral, situando al espectador en una posición virtual más propia de la ensoñación, la puesta en escena cinematográfica de *El zapato de raso* nos devuelve al patio de butacas. Frente a la ficción que se pretende invisible, Oliveira nos ofrece descarnada la representación que subyace en toda ficción. Al destruir el andamiaje de la verosimilitud, permitiéndonos presenciar en su desnudez el artificio, crea una distancia entre el espectador y la ficción que se despliega frente a él, manteniéndolo en un estado de alerta que le permite ver y no simplemente mirar, interiorizar aquello que se muestra en primera instancia en su exterioridad.

Esta actitud que comparten directores tan dispares como Kiarostami o Erice, utilizando para ello elementos plenamente cinematográficos, invita a otros directores a recurrir a técnicas específicas del arte teatral que el cine más convencional ha rehuido cuando no despreciado, pero que pertenecieron, definiéndolo, al cine en la época primitiva, cuando todavía no se habían consolidado los códigos predominantes que sustentan la ilusión de realidad. Así, la frontalidad, el predominio de planos fijos y generales, la duración desmesurada de las tomas, el monólogo y una escenografía aparatosa con tendencia a la simetría, coadyuvan a desvelar los mecanismos del engaño, poniendo a la realidad bajo sospecha. Por otro lado, la escenificación de los rituales cotidianos en diferentes épocas permite una gran libertad expresiva, configurándose el teatro como una gran metáfora de la vida.