TEATRO

Representar los límites

Joaquín Ayala

Muchos son ya los estudios que han cartografiado las relaciones entre cine y teatro. Los dispositivos narrativos, el modelo dramatúrgico o los problemas de la adaptación son temas a los que particularmente la llamada narratología ha dedicado infinidad de esfuerzos críticos. No es pretensión nuestra engrosar ese corpus teórico y por ello nos limitaremos en las páginas que siguen a tratar un aspecto concreto de esta relación, tomando como excusa la revisión de una tríada de películas que los azares del mercado digital han devuelto a nuestras estanterías. No queremos tampoco hacer inventario de las estrategias de camuflaje que de modo usual destina el cine a borrar los indicios del origen teatral de ciertos guiones. Por el contrario, intentaremos demostrar aquí que cierto cine moderno busca a propósito y juega con esas señales. Fijaremos para ello nuestra mirada en los espacios limítrofes, en las marcas de colindes, en los elementos que unen y separan la representación teatral de la fílmica. *La señorita Julie* (1950), de Alf Sjöberg, comienza con el lento acercamiento de la cámara a una ventana de cortinas bajadas. Tras ellas, las sombras de la protagonista y una jaula con un canario. Una mano femenina sube la cortina y los títulos de crédito se despliegan sobre el primer plano de la jaula. También en este punto subimos nosotros nuestro primer telón.

La señorita Julie

Conocemos dos adaptaciones cinematográficas de la obra homónima de Strindberg. La más reciente, *Miss Julie*, dirigida por Mike Figgis en el año 1999, tuvo una cierta resonancia crítica, con especial hincapié en las bondades interpretativas de Peter Mullan, el protagonista masculino, y cayó en un aparente olvido del que no la creemos merecedora. La otra, de la que aquí nos ocuparemos, se debe a un clásico director sueco anterior a la hegemonía bergmaniana; fue premiada en la edición de Cannes del año 51 y ganó también posteridad al entrar a formar parte, junto a *Amanecer*, *Pandora y el holandés errante* o *Peter Ibbetson* entre otras, de la selecta nómina de las "Horas cegadoras del cine de amor", título que el crítico surrealista Ado Kyrou dio a uno de los capítulos de su indispensable libro *Amor, erotismo y cine*.

El argumento es el que sigue: durante los festejos de la noche de San Juan, la joven condesa Julie, que ha roto recientemente su compromiso matrimonial, se entrega a su criado, Jean, hacia el que se siente irremisiblemente atraída. A su vez, Jean toma a Julie con la intención de mejorar su posición social y satisfacer el deseo que siente hacia ella desde la infancia. Pero una vez cometido el acto, ambos deberán enfrentarse a sus consecuencias.

La acción dramática transcurre durante una noche y el amanecer, la cocina de la casa del conde es el único escenario. Pues bien, Sjöberg dinamitará la unidad de espacio y tiempo strindberiana; romperá esos límites usando una miríada de recursos cinematográficos que nos transportarán a un tiempo otro y a un espacio en el que las sombras de la noche se confunden con las del sueño y el deseo. Kyrou llega a decir que no puede hablarse aquí de *flashback* o *flashforward*, sino de tiempos fundidos que nos acercan a la idea de eternidad.

Dos elementos, los recuerdos y los sueños, reducidos por las condiciones del medio teatral a meros ecos y que en la obra de Strindberg salpican el intenso diálogo entre señora y sirviente, se convierten en las manos de Sjöberg en métodos de amplificación de la intensidad dramática y poética. El relieve que adquieren es tal que, aunque en absoluto sea éste traicionado, se dirían complementarios del texto original.

Los recuerdos de Jean y Julie respetarán en apariencia los preceptos del *flashback* más ortodoxo. Así, barridos, movimientos de cámara ascendentes, transiciones a partir de primeros planos, no son aquí extraños, pero pronto se hará patente que la puesta en escena del director sueco está forzando ese viejo mecanismo de la narración clásica. Al situar presente y pasado en el mismo plano, al Jean niño junto al Jean adulto, a la Julie de veinticinco años junto a la de siete, estará logrando que el pasado penetre en el presente, que marcar con exactitud los límites entre uno y otro momento sea irrelevante, que, en definitiva, el tiempo narrativo ceda aquí su hegemonía ante lo intemporal.

Por otra parte, Strindberg sitúa un intercambio de sueños en el primer acto. La señorita Julie es recriminada por Jean y sus excentricidades le llevan a calificarla de rara. Esto hace que Julie recuerde un sueño que ha tenido varias veces. En él, siente la imperiosa necesidad de bajarse de una columna y, a un tiempo, pánico ante la posibilidad de caerse. Al terminar el relato, le pregunta a Jean si no sueña cosas así. Su réplica será a su vez un sueño, pero en este caso centrado en los intentos del criado por

alcanzar la copa de un árbol. Sueños, pues, de tendencia opuesta, pero ambos bajo la amenaza de una funesta caída. Un dispositivo simbólico poderoso que Sjöberg no puede dejar de utilizar como marca anticipatoria de un destino que acecha envidioso la inalcanzable intensidad del *amour fou*.

En la escena correspondiente de la película, Sjöberg agiganta el papel de los sueños. Los primeros planos de los dos protagonistas comparten cuadro con un fondo fundido en negro en el que se proyectarán, borrosos, sus sueños: un hermoso recurso que de nuevo borra los límites entre sueño y realidad, al anticiparnos que la aparente placidez de la noche de solsticio acabará siendo arrebatada por el vértigo de lo onírico.

Vania en la Calle 42

Louis Malle tampoco rehuyó nunca los límites. Célebre es la inquietud genérica que caracteriza su filmografía, su gusto por los personajes fatales y los amores extremos. Para limitarnos únicamente a su última etapa, películas tan distintas entre sí como *Atlantic City*, *Adiós, muchachos*, *Milou en mayo*, *Herida* o *Vania en la calle 42*, nos hablan de su desasosiego creativo y de su gusto por los retos renovados. Nuestra época ha recobrado el interés por la vertiente documental de su obra, con títulos como *Calcuta*, *Place de la République*, *Humano, demasiado humano* o *God's Country*, considerados clave para entender la evolución de un género hoy en boga.

Fronteriza con el documental podemos considerar de hecho la película de la que aquí hablaremos, *Vania en la calle 42* (1994). Esta película, que cierra la obra del director fallecido en 1995, ilustra como pocas una de las famosas aseveraciones de la *nouvelle vague*: "Toda película es el documental de su rodaje".

Pero volvamos al teatro, porque si algo es sobre todo *Vania en la calle 42*, es un emocionante homenaje al teatro, a la fuerza de su palabra y al talento de sus gentes.

La película comienza en la atestada calle 42 neoyorkina. Con la marea de viandantes se confunden actores y director encaminándose al ensayo del *Tio Vania* de Chejov, que tendrá lugar en un viejo teatro, otrora esplendoroso y hoy medio derruido. En la puerta del teatro se encontrarán con algunos amigos y parientes venidos para ejercer de público ocasional del ensayo; como nosotros.

El viejo teatro ya había sido testigo de la peculiar experiencia teatral impulsada por el vanguardista director André Gregory: ante la imposibilidad de usar el escenario sobre el que se había caído parte del techo, la obra se representaba en distintas partes del teatro, a las que los miembros del público eran

guiados entre acto y acto. El público estaba constituido por treinta personas (primero amigos y luego público en general) y el propio André era el encargado de llevarlos al espacio elegido para representar el siguiente acto, mientras comentaba la acción, lo que, por supuesto, producía un extrañamiento y un acercamiento inusual al hecho teatral. Esta experiencia, de por sí limítrofe, es la que decide filmar Louis Malle, a la vez que propone su propia vuelta de tuerca.

Ya dentro del teatro y aclaradas las circunstancias que obligan a usar como escenario parte del patio de butacas, asistimos a un intercambio de frases triviales entre los actores, vestidos de calle y rodeados por unos decorados casi inexistentes: "estoy trabajando en otras dos obras", "no dormí nada anoche", "necesito ir a la piscina…" y de repente, imperceptiblemente, el utillero prueba unas campanillas, una vez, dos veces…, ya estamos dentro del universo del *Tio Vania*. Ninguna indicación de comienzo, ninguna inflexión de voz o cambio en la gestualidad de los actores nos han hecho pensar en esa transición. Hemos sido introducidos en la obra, en la palabra, de la mano de Malle.

A partir de ahí, todo es sutileza; planos y luces escogidos para apoyar la fusión de los actores con el espacio, delicados cambios del punto de vista que nos devuelven muy de vez en cuando, y siempre de forma inesperada, a ese reducido público del que nos sabemos parte. El tiempo, como en *La señorita Julia*, es también aquí negado, pero en este caso mediante la desnudez de la representación y la fuerza que por ello adquiere el texto chejoviano.

La película avanza aparentemente restringida por sus propias reglas, pero de nuevo de forma casi inapreciable, hacia el final de la obra; la cámara se distancia un poco de los actores, el plano se abre y muestra palcos y escaleras del teatro o un aparte de Julianne Moore se traduce en *voz en off*. Malle vuelve a habitar aquí los límites: nos recuerda así que no nos encontramos ante un caso de teatro filmado. Esto es otra cosa.

El amor por tierra

Ya desde su primera gran película *París nous appartient* (1960), en la que asistimos a los intentos de un grupo de actores de montar un drama de Shakespeare, el teatro es indisociable del cine de Jacques Rivette, del que se suele citar siempre una famosa frase: "toda buena película es en el fondo gran teatro".

En su cine más reciente son varios los títulos –*La banda de las cuatro* (1988) o *Va savoir* (2001) son ejemplo de ello– que ilustrarán esta relación, pero en ninguna de estas películas el papel del

mundo del teatro será tan central como en *El amor por tierra* (1983).

La película comienza ya situándonos ante lo que nos espera. Sobrios títulos de créditos sobre un fondo negro, pero un significativo acompañamiento sonoro: una orquesta afina antes del comienzo del espectáculo… esperamos ver aparecer un teatro o sala de conciertos como primera imagen, pero lo que se nos muestra en cambio es una calle parisina al anochecer. Un misterioso grupo de desconocidos se reúne y es conducido a un apartamento por dos jóvenes con aspecto equívoco. Allí se les rogará silencio y se les situará ante una escena doméstica de infidelidad y celos. Vamos comprendiendo dónde estamos: se trata de nuevo de una experiencia del límite, el teatro de apartamento, mezcla de *voyerismo* y espectáculo callejero en la que unos actores más o menos profesionales representan obras de enredo en su propia residencia mientras los espectadores van persiguiéndolos por las diversas estancias.

Al finalizar la representación, uno de los asistentes se dirigirá a los actores. Es dramaturgo y busca actores para ensayar su última obra, que será representada en su propia casa.

Este personaje, el demiurgo, trasunto del propio Rivette (o para ser más preciso del responsable de la puesta en escena de la película) será uno de los elementos clave de la cinta. Él ejercerá de autor-dios que maneja y juega con sus actores-criaturas. Una vez más borrará los límites entre vida y representación y negará a los actores el último acto de la obra, convirtiéndola así en *obra en construcción*. Nadie sabe cuál será el final, porque éste será únicamente dictado por los hechos.

La otra gran metáfora sobre la que se construye la película es la del ensayo, más importante que la propia representación. El ensayo en el teatro, como en la vida, es el territorio de la búsqueda, el dominio de la duda, el reino de lo provisional. La verdadera vida se halla aquí –parece decirnos Rivette– no en la fosilizada representación que no es sino el lugar donde nos colocamos ya las máscaras de la certeza. No en vano, el dramaturgo anfitrión afirmará justo antes de finalizar su obra: "sólo quiero la verdad y busco lo verdadero".

Teatro y modernidad cinematográfica

La modernidad frecuenta lo fronterizo. El tránsito entre códigos teatrales y fílmicos es una constante en el cine de varios de los nombres fundamentales del cine moderno. A los nombrados en este artículo acompañan nada menos que Bergman, Fellini u Oliveira y tampoco supone mayor dificultad rastrear la pre-

sencia del tema en las filmografías de Greenaway, Ozon o Lars von Trier, por hablar de autores más cercanos en el tiempo.

Todos ellos, ahuyentados ya los complejos de los que a toda costa querían deslindar el cine del teatro, han encontrado en la escena y sus fórmulas la excusa para reflexionar sobre la representación y sus paradojas. Los límites que separan al teatro del cine se antojan un territorio de búsqueda tan fértil como cualquier otro. Al fin y al cabo, el cine sólo se podrá librar de las convenciones que lo trivializan si indaga en sus espacios de fricción, dando lugar así a las pequeñas tormentas que de cuando en cuando remueven las quietas aguas de nuestras carteleras.