



**ARMANDO  
PARTIDA**

# LO TEATRAL EN LA ESTRUCTURA CINEMATOGRAFICA

Christian Metz, al considerar al cine como expresión semiótica, plantea un problema a dilucidar: el tratar de explicarlo desde el punto de vista de una *lengua* o de un *lenguaje*.<sup>1</sup> Igualmente, Metz, en otros estudios semióticos sobre el cine, lo ha enfocado como un sistema sintagmático,<sup>2</sup> estableciendo un número de *segmentos autónomos*, que constituyen el sintagma de la narrativa cinematográfica. Establece este sistema narrativo por medio de seis diversos tipos de *segmentos autónomos*: 1) la escena, 2) la secuencia, 3) el sintagma alternante, 4) el sintagma frecuentativo, 5) el sintagma descriptivo y 6) el plano autónomo.

Los dos primeros tienen una independencia total, mientras que los otros cuatro cobran un valor propio que proviene del montaje. Este nuevo planteamiento ha ampliado las posibilidades para efectuar la descomposición de los elementos constitutivos de un filme, para así determinar lo puramente cinematográfico como relato, partiendo de la premisa de que el primer elemento autónomo de la narración fílmica es la escena.

Metz indica que "1. La escena reconstituye, por medios ya fílmicos, una unidad que todavía se siente como 'concreta' y como análoga a las que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular centrada). En la escena el significativo es fragmentario (varios planos que no son más que 'perfiles' -Abschattungen- parciales), pero el significado se siente como unitario".<sup>3</sup>

Sin embargo, sólo le interesa este elemento autónomo en lo que respecta a "los hiatos espaciales o temporales dentro de la escena, que son *hiatos de cámara, no hiatos diegéticos*".<sup>4</sup> en tanto que la secuencia le interesa como sintagma, como "una unidad más inédita, más específicamente fílmica aún",<sup>5</sup> para así finalmente determinar el que "contrariamente a la escena, la secuencia no es el lugar en que coinciden -aunque sólo fuera en principio- el tiempo fílmico y el tiempo diegético".<sup>6</sup> Por lo que podemos concluir que la secuencia está constituida de más de una escena, rompiendo la continuidad temporal de ésta, para poder efectuar la unión con otra sin que el tiempo real impida ese encadenamiento.

Ahora bien, al caracterizar la escena como "unidad concreta" del teatro y de la vida nos encontramos en primera instancia con que el origen de la escena fílmica es teatral, y que, a partir de ésta, se constituye una unidad más compleja: la secuencia (Plano-consecuencia), o sea el encadenamiento de una serie de escenas. Igualmente, en el teatro, la unidad mínima resulta la escena, la cual por más breve que sea siempre tiene una significación dentro de la estructura de la obra. Se podría alegar que en el cine el relato lo establece el montaje, pero éste inevitablemente parte siempre de una escena, aunque ella sea la simple toma fija instantánea, como lo veremos más tarde.

## *Einsenstein y el montaje absoluto*

Posiblemente el montaje, como lo aseguran muchos directores, sea el que definitivamente determine la naturaleza del cine, pero antes de sistematizar ese recurso el cine ya existía. Este es el principio que Einsenstein defendió en su teoría del *Montaje-soberano*, y que junto con varios cineastas soviéticos de los años veinte y treinta, llevó a la práctica. Sin embargo, no es posible aceptar en su totalidad esta teoría, que pretende darle autonomía al cine, al determinar tal recurso formal como puramente cinematográfico. Si hacemos un estudio formal de los recursos que empleaba el *teatro de agitación social*, de la época de la revolución y guerra civil rusas, y de aquellos que constituyen los principios estéticos de Einsenstein, la recurrencia de las características teatrales es evidente.

Un análisis comparativo teatro-cine, inevitablemente tendría que partir del cine mudo más primitivo, pero podría alegarse que precisamente por primitivo la influencia teatral es mayor. Por lo tanto es preferible iniciarlo a partir de la época que generalmente se acepta como la etapa en que los recursos cinematográficos corresponden a su propia naturaleza. En este caso haríamos la comparación con el cine ruso antes mencionado.

La influencia de lo teatral en el cine de Einsenstein no es un hecho simple, sino por lo contrario muy complejo. Podría resumirse así: son los formalistas rusos los que, con su influencia sobre la poesía, el teatro, los estudios literarios y la lingüística, determinan la estética cinematográfica del cine ruso de los años veinte y los primeros de los treinta. Todos los realizadores, en forma directa o indirecta, participan del movimiento estético inicialmente conocido como futurista, que, durante la revolución, y posteriormente en los años de la guerra civil y en los de la reconstrucción establecerá el movimiento constructivista dentro de la arquitectura, escultura, pintura, poesía, literatura y principalmente en el teatro, estando Meyerhold, el maestro directo de Einsenstein, a la cabeza de ese teatro vanguardista.

Si bien, ya durante los años anteriores a la revolución, Mayakovsky había establecido lo que ahora podría llamarse *montaje metafórico* como recurso *soberano* de su estética *cubo-futurista* en sus primeras poesías y dramas en verso (1912), su participación en el cine como actor y guionista le permite ejercer una gran influencia sobre los cinematografistas (junto con su colaborador teatral, Meyerhold, el cual había renovado el teatro con los elementos feéricos, acrobáticos y del music-hall que había reivindicado en la escena). Es Mayakovsky el que a través de su poesía descubre nuevos recursos cinematográficos. En su poema *Pro Eto* (1922-1923), esos recursos ya están completamente establecidos y pueden identificarse con aquéllos que en la jerga cinematográfica generalmente se conocen como: fundidos encadenados, disolven-



cias, cierre, abertura, montaje alternado, primer plano, close up, plano general, metáfora concretizada, montaje de metáforas, etc., recursos que simultáneamente recogerá Eisenstein, y que imperceptiblemente influirá en los otros directores de esa época.

Es indudable que estos recursos, y sobre todo su innovación, no fueron conscientes por parte del poeta, por resultar completamente normales para su lenguaje poético. En una nota sobre la discusión del poema mencionado, efectuada el 3 de abril de 1923 en el *Proletkult* (Cultura proletaria), dice Mayakovsky: "Aquí han dicho que en mi poema no es posible percibir la idea general. Ante todo he leído únicamente fragmentos, pero no obstante, en estos fragmentos leídos por mí se encuentra el alma principal: la vida cotidiana. Esos hábitos que no han variado nada, los cuales actualmente son nuestros enemigos más rabiosos, haciendo de nosotros pequeños burgueses."<sup>7</sup>

Realmente no era para menos el que no se comprendiera el poema, el que, a pesar de su contenido, tan claro por su estructura narrativa, resultara aún incomprensible para aquél que no conociese la estética del poeta. La dificultad mayor provenía del montaje soberano de las metáforas, en las cuales no hay nada metonímico que ayude a descifrar su lectura.

No obstante que Eisenstein proviene del teatro, al proclamar la supremacía del montaje recurre a la composición narrativa literaria: "Eisenstein no admite que se pueda filmar una escena en continuidad, no siente más que desprecio por lo que llama, según los pasajes, "naturalismo", "representación puramente objetiva", relato simplemente "informativo", en oposición a "patético" u "orgánico", es decir, en último análisis, recortado y montado. No tiene ni siquiera en cuenta el hecho de que el registro continuo de una escena corta compuesta e interpretada, puede ser una selección entre tantas otras."<sup>8</sup>

De estas declaraciones se deduce que la "representación puramente objetiva", de ninguna manera podía haber sido compatible con el estilo de Eisenstein. Los fines que se planteaba eliminaban, de inmediato, cualquier posibilidad de recrear un suceso como tal. Esta circunstancia lo obligó a repetir en la pantalla lo que ya había hecho el teatro de agitación social de la época de la revolución, de la guerra civil (teatro futurista), y de la época de la reconstrucción (teatro constructivista). El carácter propagandístico determinó activamente a este teatro, y propició el desarrollo de una estética formal, constituida, únicamente, por recursos convencionales como: metáforas, símbolos, alegorías, abstracciones, etc.; recursos ampliamente utilizados tanto en la representación y actuación, como en la forma de narrar la historia, la anécdota, o el suceso que se escenificaba. La intención era la de ser lo más ilustrativo y convincente posible, de tal manera que la *realidad "objetiva"* era desterrada de los entarimados, plazas, banquetas, etc. en donde se desarrollaban las representaciones con carácter puramente propa-

gandístico. Las situaciones, al igual que los personajes, no eran ni particulares, ni individuales, por haberse previamente efectuado una abstracción o una generalización de los mismos. El diálogo se reducía al mínimo, predominando el carácter oratorio sobre la réplica teatral. Esta circunstancia estableció diversas formas de actuación o gesticulación, que definitivamente se encontraban muy alejadas del estilo realista, al predominar el carácter de agitación social que tenían estas escenificaciones masivas sobre "la representación puramente 'objetiva'".

Estos mismos recursos son los que Eisenstein utilizó para establecer un estilo compuesto de puros elementos teatrales, que conformaron el *alma* de cada uno de los filmes y que lo obligaron a constituir un lenguaje narrativo apoyado, principalmente, en el montaje.

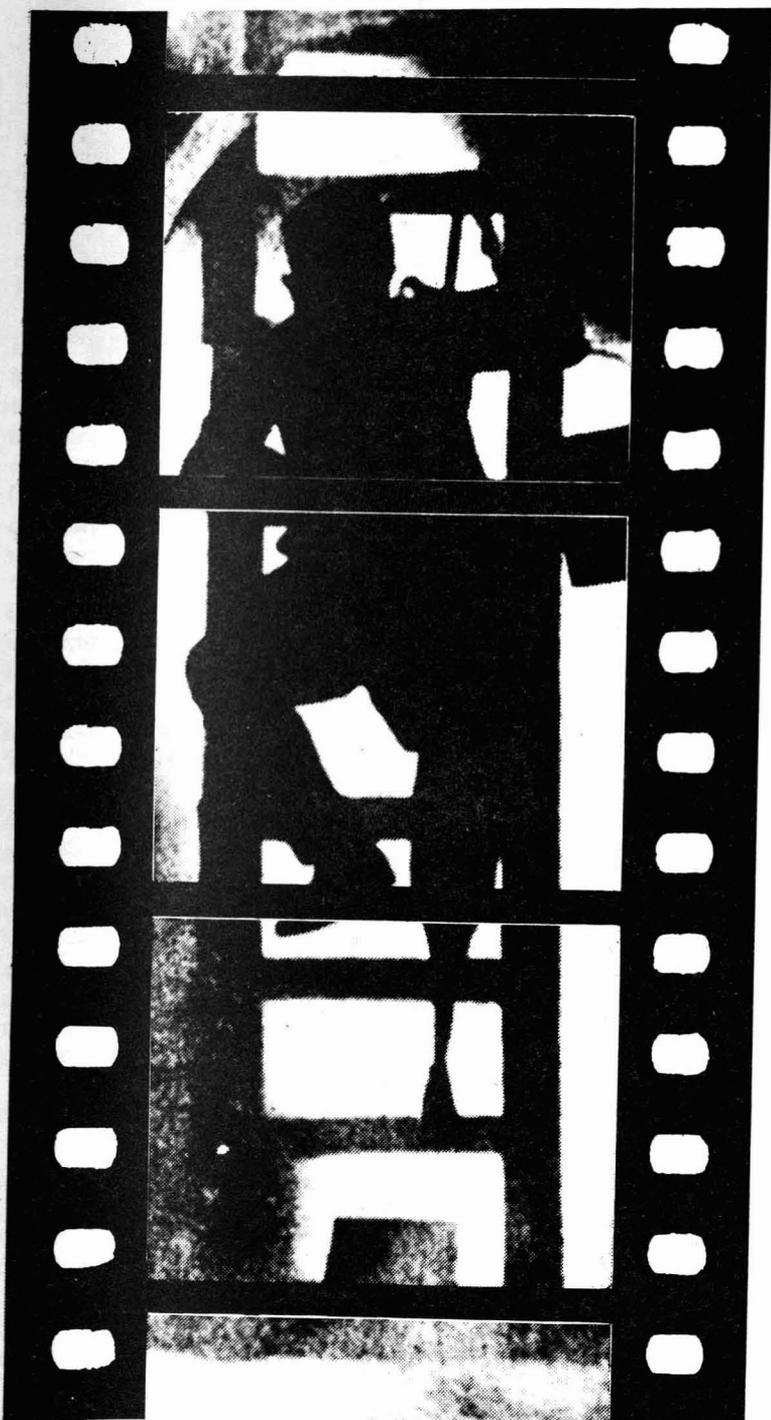
#### *Elementos teatrales y lenguaje cinematográfico*

Estas conclusiones nuevamente plantean la eterna cuestión de si el cine es un *lenguaje* o una *lengua per se*, o si su estructura está determinada completamente por el teatro.

Metz, al analizar *El cine-lengua y las verdaderas lenguas: la paradoja del cine parlante*, subraya que "Las viejas estructuras verbales, oficialmente ausentes del cine, no dejan de tener cabida en él. El ataque no carecía de objeto: existían los intertítulos; y existía, primordialmente, toda una gesticulación en el juego del actor, cuya verdadera razón —tema que habrá que volver a tratar— no residía, como erróneamente se ha dicho, de la imperfección de la imagen muda ni en los hábitos mecánicamente heredados del teatro (¿cómo explicar entonces que en algunas películas mudas no se gesticule?), sino en una tentativa inconsciente de hablar sin palabras, para decir sin el lenguaje verbal no sólo lo que hubiera dicho por medio de él (operación que no es nunca del todo imposible) sino para decirlo sin él del *mismo modo* que se hubiera dicho por medio de él".<sup>9</sup> Ciertamente que el objeto de estudio del cine, para Metz, es encontrar un sistema de lengua, mas esos "hábitos mecánicos heredados del teatro" indican la ascendencia teatral que tiene el cine a varios niveles dentro de su propia estructura.

Si revisamos rápidamente los elementos con que cuenta el cine para narrar una historia, o para no narrar ninguna, puede decirse que siempre requerirá de iluminación, decorado, vestuario, color (el blanco y negro es aún más riguroso). Todos estos elementos no son sólo necesarios para que haya ambientación, sino que además constituyen los elementos significativos de la estructura cinematográfica, puesto que si éstos no se toman en consideración como signos, no podrán desempeñar ninguna función significativa en el relato cinematográfico. Ahora bien, por lo que respecta a la actuación, al diálogo dramático y al movimiento escénico, su





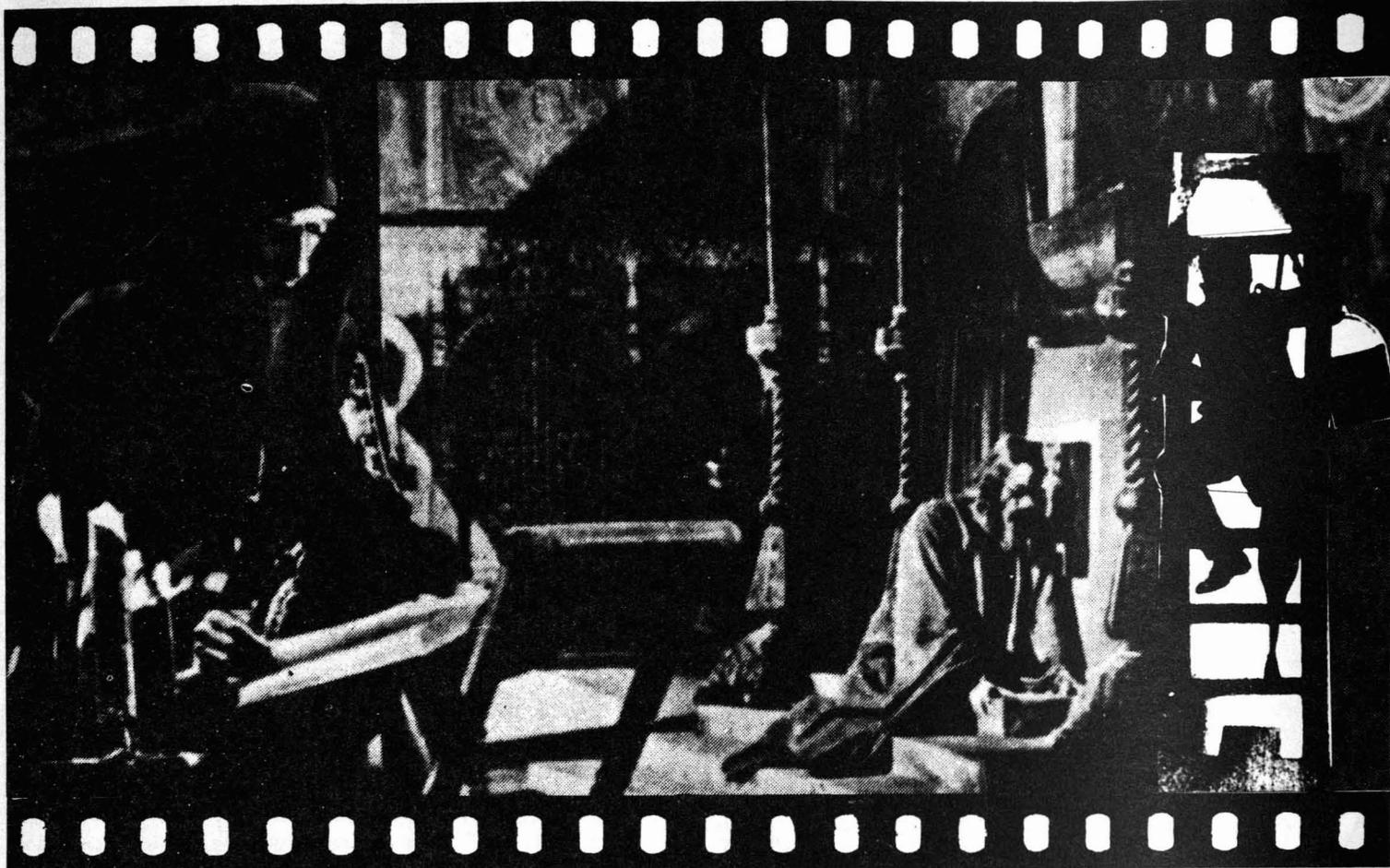
importancia como elementos constitutivos de la estructura narrativa no puede soslayarse.

Estos elementos, a pesar de tener tantos siglos de ser operantes en los escenarios de multitud de civilizaciones, partiendo del simple rito tribal, hasta el teatro oriental más artificioso y convencional, solamente encuentran su sistematización dramática después de Reinhart y Stanislavski. El cine los adopta de inmediato, y aunque las teorías estructuralistas los consideran dentro de la sintagmática del relato cinematográfico, se olvidan de qué está constituida, o sea de: la historia, la actuación, la palabra y todo lo visual y auditivo que confluye en la pantalla. Al determinar que la fotografía “¿parienta cercana del cine o muy vieja y muy cercana prima segunda?”,<sup>10</sup> es la que constituye esa sintagmática, únicamente se está considerando el aspecto técnico de la fotografía como forma de comunicación de un mensaje codificado, pero se deja desapercibida la Retórica de la imagen;<sup>11</sup> o sea los elementos formantes de la misma, que determinan su denotación y su connotación. En el cine la foto animada no es la que denota y connota, ni la que constituye los elementos formantes de la imagen animada, sino los elementos que arriba mencionamos los cuales, por otra parte, volvemos a repetir: si el uso no les concede una significación determinada, no pueden formar parte del sistema narrativo cinematográfico. Es por ello que si bien estamos de acuerdo con Metz en que: “La foto es tan poco apta para relatar, que cuando lo hace se convierte en cine”<sup>12</sup> consideramos que se olvida de los elementos formantes de éste: la historia puesta en escena, actuación, diálogo, decorado, iluminación, vestuario, sonido, etc., los cuales determinan la narración cinematográfica, y no el aspecto técnico: “las fotonovelas no son un derivado de la fotografía sino del cine”.<sup>13</sup>

La supremacía que se da a la fotografía animada, a nivel técnico, indudablemente determina la existencia del cinematógrafo, pero no su sistema narrativo, ni su estructura. A nivel de arte conceptual las películas de Andy Warhol sobre el *Empire States* y sobre un hombre durmiendo, en las que simplemente se planta la cámara frente al objeto fotográfico en todos los rollos de película utilizados, son un experimento de tomarse en consideración, pero al mismo tiempo constituyen la evidencia rotunda de que la fotografía cinematográfica animada no integra esa estructura narrativa que tratamos de determinar.

#### *¿Técnicas de actuación en el cine mudo?*

Como vemos, todos los intentos por determinar al cine, ya sean los de Eisenstein, con su teoría del *montaje-absoluto*, ya sean los de Metz, sobre la sintaxis narrativa, o la sintagmática del cine, etc., todos olvidan el elemento fundamental que es el teatro. Si atendemos a los inicios del cine, encontraremos que éste se



apoyaba en el teatro finisecular, pero que, inmediatamente después, la actuación, caracterizada por la pantomima, que substituía a las réplicas del diálogo, es lo que determinará por varias décadas la narrativa cinematográfica.<sup>14</sup> No es por ello gratuito el éxito de Chaplin, y su vigencia, pues él es quien mejor logró relatar las historias, aunque la estructura dramática de éstas sea completamente primaria y, por lo superlineal de ella, el diálogo se haya reducido al mínimo, prevaleciendo más las situaciones, y, por lo tanto, las actitudes (más explicativas de lo que ocurría, que si se hubieran usado largas parrafadas en los títulos de cada escena).

Ahora bien, podría objetarse que en las primeras películas mudas la mímica no es siempre igual a la teatral, sino más moderada y sobria, pero esto no cambia el hecho de que su procedencia sea teatral. Ciertamente que su comportamiento cambia, pero no su naturaleza; fuera del escenario, los diversos ángulos y planos que no se pueden lograr en el teatro, además de otra serie de recursos convencionales, enriquecen y depuran a la mímica, pero no llegan a cambiar su naturaleza teatral.

Incluso el montaje, en su época más brillante, no la elimina, ya que el registro de cualquier escena estaba apoyado únicamente en elementos teatrales de la mímica y de la pantomima, por dejar éstos constancia precisa de una sola posibilidad de lo que había que transmitir para no hacer confuso o ambiguo el mensaje; sino todo lo contrario, marcando únicamente lo deseado.

Al analizar escena por escena las películas de Chaplin, encontraremos la economía más rigurosa, tanto en la variedad de tomas y ángulos, como en la selección más estricta de todos los elementos en que se apoyan esas escenas. Tanto la situación dramática, como los gestos, la "mise en scene", la decoración e iluminación (especialmente en *Tiempos modernos*), seguían el mismo principio económico. Igualmente, tanto en Eisenstein, como en las películas de Chaplin, el peso dramático no recaía sobre personajes particulares, sino en el medio ambiente de éstos o en las situaciones en las que

éstos llegaban a encontrarse. Esta característica determinaba que la actuación estuviera condicionada exclusivamente por aquellos gestos y acciones necesarios para caracterizar la situación que se presentaba.

Eisenstein declaró en una conferencia de prensa efectuada en Hollywood. "En películas semejantes al *Acorazado Patiomkin*, nos deshicimos del clásico 'triángulo', la mujer, la esposa, el amante, etc. La mayoría de las películas [las de Hollywood, A.P.] se constituyen utilizando tal o cual situación, y sólo cambia el ambiente. Hoy es China, ayer eran gánsteres, pasado mañana será la Revolución Francesa. A nosotros nos interesa el segundo plano, lo desplazamos hacia adelante y transportamos a éste la acción del film. Esta es una de las grandes innovaciones, que por primera vez apareció en *El Acorazado Patiomkin*. Este es un ejemplo histórico. Otro igual lo es *Lo viejo y lo nuevo*." (*La línea General, A. P.*)<sup>15</sup>

Esta nueva estructura del relato cinematográfico, es decir, el poner en primer plano el medio ambiente, le resta importancia a la actuación individual-particular, ya que las situaciones vienen a ser las que lo determinarán; no por medio de una actuación realista se llega a crear una situación. Sin embargo no es el montaje, como anteriormente lo decíamos, lo que constituye la armazón de los filmes didácticos de Eisenstein en los años veinte y treinta, sino la historia que se narra y los propósitos que se tienen para plantearla. Son precisamente los propósitos los que requirieron del apoyo de una actuación determinada por lo teatral, de aquello teatral que había cobrado ya una *dignificación durante* la misma época.

Lo que aportó el cine fue una carga visual persuasiva, ya no dirigida únicamente a unos cuantos cientos de espectadores cada vez, sino a miles y en forma simultánea en diversas partes y ciudades a través de un medio masivo de difusión cultural, como llegó a ser el cine soviético.

Simultáneamente, en Occidente, Chaplin intenta transmitir otro mensaje social, pero como la situación es diferente, el plantea-





miento resulta casi a la inversa. Nuestro héroe casi siempre surge en el primer plano, y el medio ambiente en que se desarrolla la acción lo hace sucumbir y pasar al segundo plano que inicialmente ocupaba el medio ambiente. De allí que las situaciones siempre sean dramáticas y desgarradoras y lleguen hasta los sentimientos del espectador, que no a su conciencia social y política, siendo la lucha contra el medio social, parca y breve. Al héroe no le queda otra opción más que desplazarse al segundo plano, cuando es aplastado por ese medio hostil, y es obligado a efectuar una retirada forzosa.

Aparentemente esto sólo se refiere al contenido, pero en realidad el planteamiento de una situación, de una historia y de las situaciones mismas que se formulan en el curso del relato cinematográfico, son las que determinan tal o cual estilo. Siempre se establece una corriente alterna: un planteamiento marca una forma de comportamiento a los personajes, pero éstos con su actuación (teatro), y la interacción de los mismos (mise en scene-teatro), constituyen la estructura narrativa del cinematógrafo, que posteriormente determinará el montaje.

En realidad el montaje no es *absoluto*, y en algunos casos en que sea demostrable que lo es, se habrá logrado en forma arbitraria. No se nos estaría contando algo que el director se hubiera propuesto narrar, dejando de ser lenguaje, para quedarse a nivel de lengua potencial, pero sin llegar a realizarse como lenguaje. Al no haber comunicación, el sistema por sí no tiene valor alguno, sino en cuanto acción comunicativa, lo cual no llega a realizarse a simple nivel de sistema. Tal posición corresponde a ciertas formas de teatro contemporáneo, que al rechazar la comunicación como tal, o al tratar de encontrar un nuevo código de comunicación, generalmente queda limitado o restringido. En cuanto al cine más moderno volvemos a recordar el de Andy Warhol, que tanto en *Flesh*, como en *Trash* tuvo que volver al relato; a un relato teatral 100 por ciento, pero un relato teatral muy particular para poder lograr su propósito y que técnicamente, respecto al cine, es la recurrencia de primerísimos planos, de todo tipo de *close up*, y de una iluminación particular.

#### *Mímica y pantomima en el cine mudo*

El uso de dos técnicas de actuación del cine mudo: la gesticulación parca, con grandes desplazamientos pantomímicos vs gesticulación exagerada con desplazamientos cortos pantomímicos, son las que caracterizan esta etapa del cine. En el cine soviético la primera correspondería a *La nueva Babilonia* (Kozintzev-Trauberg), donde las situaciones están determinadas por la historia que narran los actores; mientras que la segunda forma correspondería a *Lo viejo y lo nuevo*. En el primer film se cuenta una historia particular, la de una empleada, la cual a su vez personifica a la Francia de la época

de la Comuna y el patrón, o sea el capitalismo francés de esta misma época. La intención de tal planteamiento es educativo-ilustrativo: el enfrentamiento del débil contra el fuerte. El apoyo narrativo viene directamente del movimiento escénico de la situación y no de los personajes. Los planos son más generales, con poca recurrencia de los acercamientos.

En *Lo viejo y lo nuevo* se relata la situación crítica del campo durante la reconstrucción, y el inicio de la colectivización de la tierra. A pesar de ocurrir en el campo, los grandes espacios abiertos no son los que predominan, sino los acercamientos que tratan de penetrar psicológicamente dentro de los héroes. Es curioso cómo este tipo propagandístico de cine, no trata de ser ejemplarizante y es por ello que elimina todo lo que sea ilustrativo. Trata de ser dialéctico, y sobre todo penetrar en el personaje de la pantalla, transformándolo, sin que aparentemente intervenga el director. Los espectadores se identificaban con los hombres que se movían en la pantalla, como si tuvieran ante sí un espejo, invirtiéndose el proceso en la realidad, al creer estos últimos que eran ellos quienes estaban actuando en la película. De allí que la personificación sea muy precisa y exagerada, al igual que la gesticulación, para poder abarcar todas las diversas posibilidades típicas de los espectadores, para que éstos pudieran identificarse más fácilmente.

De esta manera se constituyó un sintagma de actuación que cobra una significación determinada, al jugar constantemente con el contraste, al darse muy cercanamente dos reacciones diversas ante una misma situación, o entre lo viejo y lo nuevo. Los planos generales son pocos, pero como son estáticos, casi no hay grandes desplazamientos escénicos. Eisenstein busca el efecto teatral que depende de la precisión con que ocurre y de la brevedad del mismo, mientras que Kozintzev nos está relatando un melodrama por medio del cual busca la simpatía del espectador para con los oprimidos, y que de esta manera se sientan copartícipes, hacia el final del film, del movimiento de la Comuna de París (pero a todo lo largo de éste sólo han sido testigos de un melodrama). Eisenstein, por lo contrario, está dictando una conferencia y dando un modelo de conducta a imitar, un modelo de conducta en que lo personal queda supeditado a lo social.

En *Tiempos Nuevos* la técnica de actuación y la teatralización de la historia es mixta. Para generalizar se está contando una historia particular. Por otro lado, Chaplin intenta describir el medio ambiente que desplaza del primer plano al héroe. Mientras el personaje está en primer plano, su actuación (pantomima) la determina la situación, y se presenta con movimientos y desplazamientos escénicos propios del teatro, pero, poco a poco, al irse gestando la tragedia individual, la gesticulación se va haciendo más notoria, el medio ambiente va aplastando al héroe (acercamientos), hasta que finalmente es lanzado del paraíso quedándose sólo con

su tragedia (casi la inmovilidad). La tragedia personal deja de serlo y se vuelve general. Si gesticulara, si hiciera amplios desplazamientos pantomímicos, seguiría siendo un drama personal muy cercano al melodrama, y por lo tanto limitaría la significación lograda: una atmósfera dramática tan aguda que de tragedia particular se vuelve universal y casi nos atreveríamos a decir: *cósmica*.

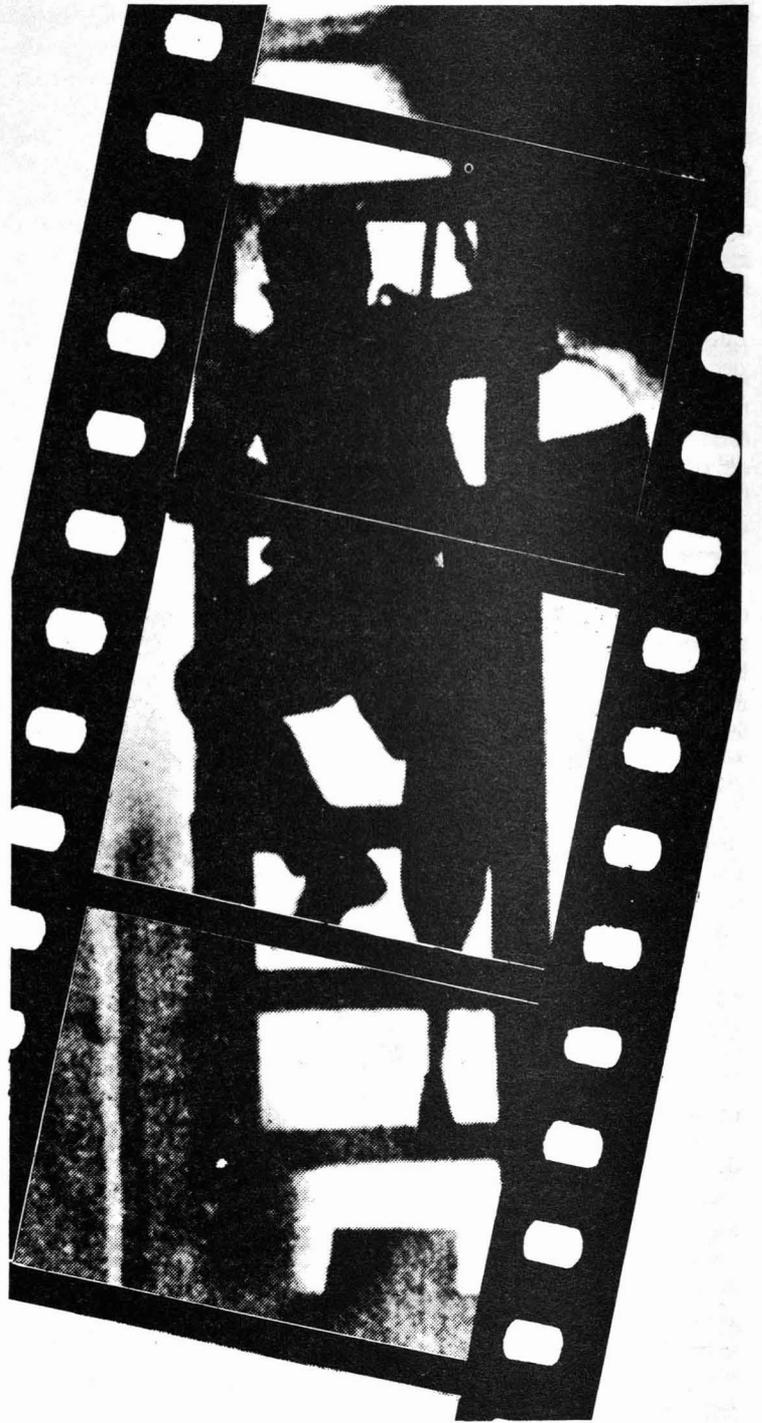
En esta primera etapa de un cine ya maduro, vemos que a pesar del uso del *montaje absoluto* pregonado por Eisenstein, el teatro realmente es el elemento fundamental del cine, al apoyar su relato principalmente en la actuación. Incluso este director que elabora con el montaje todo un sistema discursivo, no puede dejar de apoyarse en el teatro; y no era para menos, su fuerte tradición teatral inconscientemente lo obligó o le permitió llevar los recursos teatrales a su máxima realización en el cine, posibilidad que en su propio ámbito no podían haber alcanzado.

El advenimiento de la cinta sonora hace pensar que lo teatral desapareció en el cine, sin embargo nuevamente se planteó un problema: la aceptación o el rechazo de otro elemento teatral, ya no al nivel de la mímica que había substituido en el cine mudo a la palabra, ni en el de la pantomima que a su vez constituía lo que podríamos llamar secuencia (primitiva), o la interacción establecida en la narración al concretizar una situación o conflicto.

El teatro contaba con otro elemento: el diálogo, que desde el momento en que dejó de ser rito, fue determinante para el drama. No se puede pensar, actualmente, en una obra teatral, sin olvidar las réplicas de que está constituido; incluso las réplicas de un drama o una comedia clásica, por no decir de un Shakespeare. Es por eso que con el advenimiento del cine sonoro la influencia teatral es mayor al repetir el cine no los modelos dados por la vida real, sino las convenciones escénicas del diálogo dramático.

Aparentemente los primeros fracasos o problemas que se le plantearon al cine parlante fueron dos: 1) querer adoptar la réplica teatral sin tomar en consideración las limitaciones que el escenario le había impuesto y sin descubrir las posibilidades que la cinta sonora le estaba brindando; 2) el querer trasplantar en forma absoluta el diálogo de la vida real a la pantalla, haciendo una torpe transposición directa de ella. Estos primeros fracasos del cine sonoro son evidentes en varias de las primeras cintas sonoras. Si recordamos algunas de las escenas de *Cantando bajo la lluvia*, en donde se hace una parodia del cine de aquella época, encontramos estos fracasos en forma de evocación; sin embargo, lo más importante es el hecho de que se registra algo que realmente ocurrió en esa forma, por más descabellado que así lo parezca.

En esas escenas en las que falla el sonido directo, cuando la actriz juega con su collar de perlas, o cuando se sienta, o mueve la tela de su vestido, los resultados son trágicos: el sonido del collar de perlas parece el de bolas de billar, al sentarse la delicada y linda mujer parece que se sentó una elefanta, el susurro de la tela,





parece lámina doblada; igualmente en la escena en que la heroína dice sus réplicas, resulta que ésta tiene una dicción, articulación, impostación de la voz, desastrosos; y lo peor de todo: no saber usar la voz en forma teatral para comunicar todo lo que contienen los diálogos, etc. Nos damos cuenta de la torpeza con que inicialmente se utilizó el sonido, pero en realidad lo que se planteaba de inmediato no era simplemente una dificultad de tipo técnico, sino la interrogante de cuál sería su empleo en forma significativa. El problema no era registrar todos los sonidos, y saber grabarlos, ya que la misma experiencia iría marcando lo más adecuado, sino determinar cuándo el diálogo era necesario y en qué cantidad. Habría que efectuar una selección de lo que se quería decir, sin que las situaciones planteadas en la pantalla —o una simple imagen— estuvieran repitiendo lo que se estaba ilustrando, para evitar la yuxtaposición del lenguaje o la repetición innecesaria. Una vez descubierto el mecanismo de la réplica teatral, su utilización correcta en el cine vino por sí misma.

Si examinamos la réplica teatral, ésta puede ser garrafosa, poco inteligente, obvia, insuficiente, etc. Además, como si fuera poco, es muy difícil que una obra teatral no contemporánea siga teniendo un diálogo lo suficientemente económico para que continúen teniendo validez todas las palabras que lo componen. Son muy pocos los dramaturgos que logran vertir en su lenguaje un valor significativo y connotativo para mantener las funciones del lenguaje. Dentro de las funciones del lenguaje poético, Jakobson ha establecido, en *Linguistics and Poetics*,<sup>13</sup> que a la poesía dramática (la réplica teatral) le correspondería la segunda función, “conative”; a la épica le otorga la tercera, “referencial”, y a la lírica la primera, “emotive”. De tal manera resulta que esa selección significativa vendría a ser la combinación y selección en la cadena hablada; pero ya no repitiendo lo mismo que la réplica teatral, sino desde sus propias necesidades, como cine.

En ese clásico cinematográfico (*Cantando bajo la lluvia*) resulta grotesco lo que ocurre, pero en realidad sólo está planteado el problema a nivel técnico: falla de grabación directa, la necesidad de escoger timbres de voces adecuados al registro y la forma de hablar de los personajes. Sin embargo, como decimos, el error del primer cine parlante fue el de no haber tenido conciencia de que no era posible la transposición automática del diálogo teatral ni el de la realidad. Diálogos explicativos o situacionales, que en el escenario se aceptan por los convencionalismos teatrales, en la pantalla no podían ser aceptados. La sola presentación de una escena en el sitio preciso es más convincente a todo un relato verbal sobre la misma. Las ventajas que brinda el uso de diversos planos, del desplazamiento de la Cámara, de la yuxtaposición de diversas escenas en forma simultánea o consecutiva reduce el mensaje, al mismo tiempo que lo aligeran de literatura, al resultar más explicativas que una réplica.

Es por ello que sólo cuando se encuentra el carácter estético de las convenciones del diálogo teatral transplantadas al cine, es cuando éstas realmente se convierten en un sistema significativo del cine.

En realidad el sonido por sí mismo no cambia la estructura narrativa del cine mudo, sino que sólo servirá de base técnica para que logre los rasgos específicos que ahora le conocemos; pero insistimos en que no es determinante para crear una obra de arte en cada film que se rueda. Lo que importa es el uso estético que se le dé al sonido. Tenemos dos films recientes: el japonés *La isla desnuda*, y el italiano *El caso Mattei*, los cuales se encuentran en los polos opuestos. En uno, la ausencia del diálogo: a todo lo largo del film no se pronuncia una sola palabra. En el otro, ninguna escena, por más breve que sea, tiene significado, si no es apoyada por la palabra. En *El caso Mattei*, la historia que se narra es cien por ciento literaria, incluso el sistema de diálogo teatral es violentado al predominar el discurso literario sobre lo dramático; misma característica que puede encontrarse en algunas obras de teatro. Este relato literario es la columna vertebral sobre la cual se apoyan las ilustraciones fotográficas de una especie de falso documental, elaborado por un afán del director de ser dialéctico y objetivo. Tratando de establecer el distanciamiento teatral, entre la obra y los sentimientos del espectador, constantemente recurre a la palabra para conseguir sus propósitos, desapareciendo así la estructura dramática, pues no importa la historia que se relata, sino la explicación e implicación social de la misma.

Por lo que respecta a *La isla desnuda*, nos encontramos con una estructura narrativa inversa. Lo social se ve a través de un caso particular muy concreto, a nivel de una tragedia tipificada. No se hace un análisis, sino que únicamente se plantean los incidentes de una vida diaria indigente. Para ello el director recurre a aquellos medios visuales que se apoyan en la actuación y en el movimiento escénico, sin tener que valerse de la palabra. La narración de esta obra no requería del diálogo para poder ser contada y cualquier frase hubiera roto el sistema narrativo del director japonés, pues las acciones y las situaciones a que se enfrentan los personajes del drama llevan la connotación suficiente que requiere el espectador.

#### *El decorado teatral, elemento cinematográfico*

Hay muchos elementos teatrales, como son el movimiento escénico, la actuación el diálogo dramático y otros más que no hemos mencionado: estos tres son los que a primera instancia saltan a la vista, aunque siempre estén determinados por la historia que se pretende relatar, y por su planteamiento. El melodrama y toda una corriente de cine norteamericano requiere de movimientos escénicos constantes al tratar de presentarnos las acciones juntas con las situaciones; por lo que el encuadre de las escenas será el determi-



nante para borrar esa teatralidad, aunque el diálogo y la manera de decir las réplicas sigue conservando las convenciones teatrales.

Precisamente el diálogo es lo que parece generar las acciones en este tipo de cine. Un cine épico será parco en palabras, pero recurrirá al lenguaje de la mímica y de la pantomima; recuérdese la tan frecuente citada escena de las escaleras de Odesa en el *Acorazado* o las batallas de *Alejandro Nevski*, en que los caballeros teutones actúan tan exageradamente, que se encuentra en el borde lo ridículo. Esto igualmente ocurría en las películas de vaqueros tradicionales, cuando aún no se le había impuesto el psicologismo a éste género, etc. Hay géneros contaminados como las dos versiones de *La guerra y la paz*, en las cuales encontramos tanto lo dramático como lo épico, pero jamás se presentan simultáneamente ya que cada escena está caracterizada por dos diversas formas de actuación y de movimiento escénico, según sea el género que aparece en ese momento en la pantalla. Igualmente ocurre con el diálogo, el cual por otra parte, únicamente puede localizarse en su forma más específica en las secuencias dramáticas, ya que casi no está presente en las épicas.

Además de los anteriores elementos encontramos los secundarios dependientes como: el decorado, el vestuario, la iluminación, etc., que no por ser secundarios dejan de ser indispensables en el relato cinematográfico y que por otra parte también son de naturaleza teatral. Según la historia y el estilo de la narración, éstos tendrán diferentes manifestaciones, si es que el director domina su uso. Si únicamente son utilizados como formantes del relato y no como un aumento del mismo, y por lo tanto resultan simplemente un adorno sin significación, no contribuirán a que la narración cinematográfica sea precisa; sino ambigua, o incluso pueden llegar a distorsionarla. Cuando no forman parte integral de la estructura del relato, por ser sólo elementos del espectáculo fílmico moderno, su uso cobra un carácter estetizante que entorpece la claridad del relato.

¿Cual podría ser la forma significativa de utilizar el decorado o cualquier otro elemento dependiente? De todos es conocida la indicación de Chejov respecto de que, si en el primer acto hay un fusil colgado en la pared, ese fusil deberá disparar en el último acto. Esta es la decoración que llega a formar parte del sistema narrativo. Cuando es utilizada no simplemente como ambientación de la historia sino que se integra en el relato mismo, formando parte de éste. Eisenstein logra la sublimación de este elemento teatral en forma absoluta. Esto puede parecer contradictorio, si tomamos en consideración que existe un plano muy específico, cuyo descubridor parece ser este director, y que consiste en la limitación más constreñida de encuadre cuando la escenografía es muy limitada. Precisamente Eisenstein en decorado utilizaba, y recurría, únicamente a aquellos detalles del decorado y del vestuario que eran indispensables para su relato; esto hacía que inmedia-

tamente cobraran significación dentro de la historia. En *Alejandro Nevski*, la presencia de los cascos de los caballeros teutones no sólo los está caracterizando, sino que además está narrando algo más de lo que aparentemente se nos está contando —tanto de la personalidad de éstos, como de lo que representan y de lo que significan para el pueblo ruso. Igualmente en ese film, el órgano que el monje toca desenfadadamente a pesar de estar utilizado como elemento escenográfico, está formando parte de la historia y de la narración. Posiblemente el hecho de dibujar escena por escena, y secuencia por secuencia, le haya permitido a Eisenstein encontrar la economía visual de estos elementos.

Así podríamos concluir que los elementos teatrales antes mencionados llegan a formar parte del relato cinematográfico, y que constituyen la estructura de éste únicamente cuando la cámara ha logrado asimilarlos, sea cual fuere el encuadre o plano utilizado. Sólo en este caso es cuando dejan de ser teatrales para convertirse en elementos cinematográficos, es decir, al haber perdido su naturaleza primaria y tener un nuevo contenido que difiere de aquel que el teatro les había dado. Ahora bien, el uso de esos elementos en cuanto tales, o sea como escenografía, vestuario, etc., jamás los hará cinematográficos, si no se integran a la estructura del cine; e igualmente, una vez perdida su esencia teatral no la vuelven a recobrar, aunque sí podamos detectar su procedencia.

(Enero de 1973)

#### Notas

- 1 Christian Metz, "El cine: ¿Lengua o lenguaje?", *La semiología*, Edit. Tiempo Contemporáneo, B. Aires, 1970; pp. 141-186.
- 2 Christian Metz, *La gran sintagmática del film narrativo*, Edit. Tiempo Contemporáneo, B. Aires, 1970; pp. 147-153.
- 3 Christian Metz, *La gran sintagmática*, p. 148.
- 4 Christian Metz, *La gran sintagmática*, p. 148.
- 5 Christian Metz, *La gran sintagmática*, p. 148.
- 6 Christian Metz, *La gran sintagmática*, p. 148.
- 7 Vladimir Mayakovski, *Obras completas*, Xudozhest-vennaya Literatura, Moscú 1957; t. 4, pág. 436.
- 8 Christian Metz, *El cine: ¿Lengua o lenguaje?*, Opus cit., págs. 142-143.
- 9 Christian Metz, *El cine: ¿Lengua o lenguaje?*, Opus cit., pág. 157.
- 10 Christian Metz, *El cine: ¿Lengua o lenguaje?*, Opus Cit., pág. 154.
- 11 Roland Barthes, "Retórica de la imagen," *La semiología*, Opus. cit., págs. 127-140.
- 12 Christian Metz, *El cine: ¿Lengua o lenguaje?*, Opus. Cit., pág. 154.
- 13 *Idem*, pág. 154.
- 14 No es por ello casual que Yu Lotman se pregunte: "Por lo tanto 'mudo' o 'sin lengua' no son conceptos totalmente idénticos. ¿Tiene su lengua el cine, cualquier cine, tanto el 'mudo' como el sonoro? Para poder responder a esta pregunta hay que, primero ponerse de acuerdo sobre lo que vamos a llamar lengua." *Semiótica del cine y problemas de la estética cinematográfica*. Tallin 1973.
- 15 Serguei Eizenshtein, *Obras escogidas*, VI T., T. I. pág. 567, Edit. Iskustvo, Moscú, 1964.