

DEL TEATRO AL CINE

Pablo Iglesias Simón

RESUMEN: Este artículo estudia la influencia que el teatro pudo tener en el Cine Primitivo y en el Cine Clásico de Hollywood.

REFERENCIA PARA CITAS: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "Del teatro al cine", Revista *Ade-Teatro*. N.º 122. Octubre 2008. Págs. 126-145.

TITLE: From Theatre to Cinema

ABSTRACT: This article studies the influence of theatre in Early Cinema and Classical Hollywood Cinema.

QUOTATION REFERENCE: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "Del teatro al cine", Revista *Ade-Teatro*. N. 122. October 2008. Pages. 126-145.

En la versión electrónica del artículo que se presenta a continuación se han omitido la mayoría de los gráficos que acompañaban al original publicado en la Revista ADE-Teatro.

DEL TEATRO AL CINE

Pablo Iglesias Simón

A MODO DE PRESENTACIÓN

Los dos ponencias que se incluyen a continuación (*Del teatro al primer cine: espectacularidad y puesta en escena* y *De Broadway a Hollywood: la construcción de un modelo representativo por analogía*) persiguen sintetizar los principales hallazgos recogidos en la tesis doctoral *Trasvases discursivos del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*¹ y recientemente publicados en el libro *De las tablas al celuloide*². Se aconseja a quien interesen estas investigaciones, que ya adelantamos en parte en nuestra comunicación “Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood”³, que se remita a las citadas fuentes donde podrá tener acceso a datos más pormenorizados, ejemplos concretos que sustentan nuestros argumentos, gráficos de apoyo y bibliografía de referencia. Asimismo puede consultarse la página web <http://www.delastablasalceluloide.pabloiglesiassimon.com> en la que se encontrarán otros tantos materiales de apoyo, tales como algunos de los segmentos fílmicos y textos dramáticos analizados, la bibliografía completa, o la presentación utilizada para apoyar la ponencia en el XIX Seminario del Castillo de la Mota.

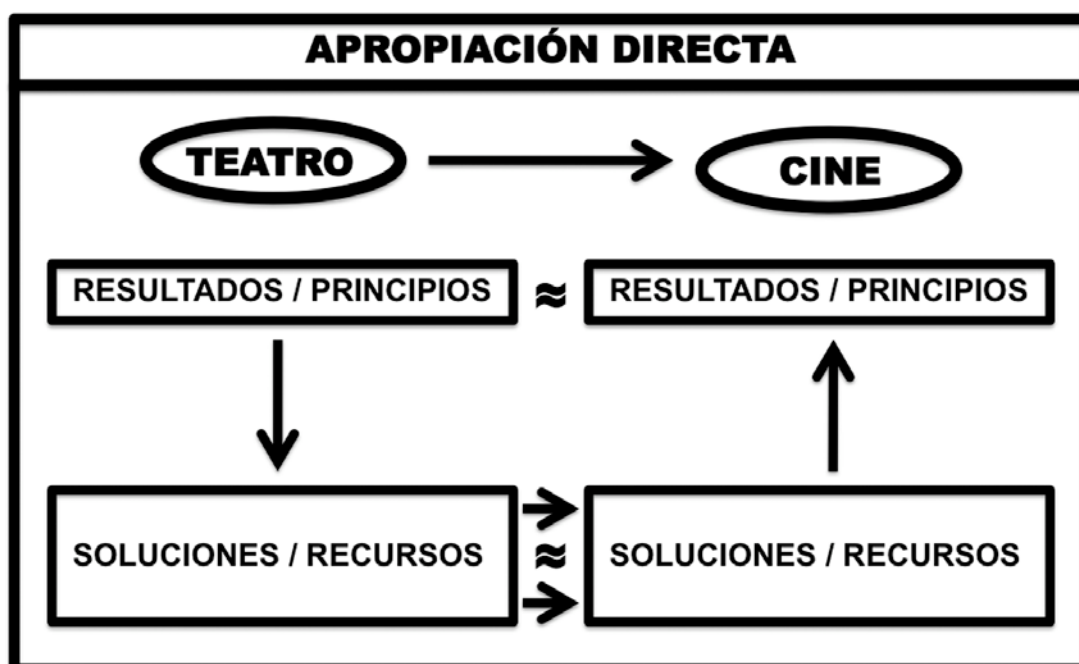
La investigación tenía como objetivos no sólo desautorizar a quienes contemplan las interrelaciones entre ambos medios como perniciosas, sino también demostrar la existencia, la necesidad, el sentido y las consecuencias de

¹ Pablo IGLESIAS SIMÓN. *Trasvases discursivos del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*. Madrid: Unidad Bibliográfica y Documental de Tesis Doctorales de la Universidad Complutense. Calle Isaac Peral s/n. Signatura T28635.

² Pablo IGLESIAS SIMÓN. *De las tablas al celuloide*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007.

³ Pablo IGLESIAS SIMÓN. “Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood”, en *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol y Ajuntament de Girona, 2006. Págs. 287-296.

estos trasvases. A este respecto, entendiendo al teatro y al cine como dos de los principales representantes del amplio discurso audiovisual, nos interesamos por descubrir cómo las ampliaciones en las posibilidades expresivas y narrativas de uno de los medios (en este caso el cine) han sido propiciadas por la influencia del otro (en este caso el teatro). En nuestro estudio demostramos cómo las interrelaciones entre el cine y teatro, en la mayoría de las ocasiones, lejos de ser perjudiciales como ampliamente se ha argumentado, permiten ampliar las virtualidades expresivas de ambos medios dotándolos de herramientas discursivas audiovisuales nuevas y a la vez contenidas dentro de los principios que establecen la especificidad de cada uno de ellos. De esta forma, creemos haber sido capaces de verificar que aquellas asimilaciones de resultados y principios que se hacen por medio de la analogía son sumamente enriquecedoras. En este sentido, nos hemos permitido introducir un nuevo enfoque en cuanto al estudio de los trasvases entre ambos medios: la asimilación por analogía. Frente a la apropiación directa, en la que un medio, olvidando su identidad, duplica y se apropia de los recursos utilizados por el otro, la asimilación por analogía se produce cuando un medio adopta los resultados y principios estéticos, expresivos o narrativos pertenecientes inicialmente al otro, a través de nuevas y originales soluciones, coherentes con sus particularidades. El estudio del modo en el que se producen estas asimilaciones por analogía permite apreciar la manera en que, a través de una constante interacción, el teatro y el cine reformulan sus planteamientos constructivos sin renunciar en ningún momento a su especificidad.





Como puede apreciarse por el título de la tesis doctoral, la investigación se ciñó principalmente a dos ámbitos de estudio, a los que dedicaremos respectivamente cada una de las ponencias.

En primer lugar, se consideró cómo en el Cine Primitivo (1895-1911) se puede apreciar una apuesta por la espectacularidad que fuerza a generar nuevos recursos cinematográficos para emular las soluciones escénicas existentes. Igualmente, se estudió en esta etapa la adopción paulatina, a través de técnicas propias y ajenas, de algunos de los principios que gobernaban la dirección de la atención del espectador sobre las tablas a finales del siglo XIX, tal y como demuestran las prácticas desarrolladas por la compañía germana de los Meininger o el inglés Henry Irving, entre otros.

En segundo lugar, se analizó la manera en la que el Cine Clásico de Hollywood (1917-1960), guiado por su intención de conquistar al público de masas, estableció sus principios a imagen y semejanza de aquéllos que antes y durante su período de formulación (1911-1917) triunfaban en los escenarios norteamericanos, gobernados por el modelo promovido por profesionales como David Belasco. De este modo, se constató la filiación teatral tanto de su configuración dramática como del resto de sus procedimientos constructivos encaminados a dirigir la

atención del espectador, propiciar la claridad y continuidad de la exposición, borrar las huellas de su propia intervención arbitraria y conseguir la identificación emocional del público.

1- DEL TEATRO AL PRIMER CINE: ESPECTACULARIDAD Y PUESTA EN ESCENA

De entre los múltiples rasgos que caracterizan los aportaciones decimonónicas al ámbito teatral quizás hay dos que revierten una particular importancia. Por un lado, el impresionante desarrollo que experimenta la tecnología teatral al servicio de la creación de los efectos espectaculares que demandaba la dramaturgia melodramática y, por el otro, el reconocimiento y el afianzamiento que experimenta la figura del director de escena. Estas dos contribuciones, claramente interconectadas, marcarán sin duda el alma de las particularidades de la puesta en escena del siglo XIX y sentarán las bases para su posterior influencia en los usos del primer cine. Por este motivo, analizaremos en primer lugar la importancia de la espectacularidad decimonónica y su influencia en el Cine Primitivo y, posteriormente, nos interesaremos por algunos de los procedimientos de puesta en escena que tendrán su influencia en los primeros balbuceos del medio cinematográfico.

1.1- DE LA ESPECTACULARIDAD MELODRAMÁTICA A LAS “COMEDIAS DE MAGIA” DE MÉLIÈS

Como acabamos de señalar, el desarrollo tecnológico que se produce en el siglo XIX tiene una causa muy clara: el melodrama. Este género, cuya denominación utilizaría por primera vez Rousseau en 1763 para referirse a su obra *Pygmalion* en la que los diálogos se combinaban con pasajes musicales, alcanzaría su forma más o menos definitiva en 1798 con el estreno de *Victor ou l'enfant de la forêt* de Guilbert de Pixérécourt. El melodrama⁴ se caracterizaría por una composición de personajes simplista y maniquea (buenos contra malos), un final moralizante, la

⁴ Para una mayor comprensión del melodrama como género se aconseja consultar William Paul STEELE. *The Character Of Melodrama*. Maine: University of Maine Press, 1968.

importancia de la articulación del tiempo a través de a intriga, líneas argumentales enrevesadas que acaban solucionándose de forma accidental e inesperada y la creación de momentos de gran efectismo que perseguían espolear las emociones del público. La importancia del melodrama, junto con otros géneros parejos como las comedias de magia, radica en la forma en la que motivó la innovación teatral. En este sentido, debe tenerse en cuenta que los textos melodramáticos eran escritos, en la mayoría de los casos, para una escenificación en concreto y sólo eran publicados con posteridad a su estreno. La gran profusión didascálica de los melodramas que han llegado hasta nosotros se debe a que en realidad muchos de ellos son transcripciones concienzudas de su puesta en escena tal y como fue en su estreno. En estos textos podemos encontrar minuciosas descripciones de los espacios en los que discurre la acción, usos específicos de la tramoya para producir determinados prodigios, intervenciones sonoras y musicales, movimiento escénico, matices interpretativos o efectos lumínicos, que los convierten en documentos de excepción para entender los usos escénicos decimonónicos⁵.

El melodrama surge en un momento en que el incipiente desarrollo industrial produce el aumento y afianzamiento de una clase media, inculta pero con dinero, ávida de diversiones evasivas. Este caldo de cultivo produjo un género escrito, tal y como señalaría Pixérécourt, para los que no saben leer y que, por tanto, propone el despliegue de un sinnúmero de recursos que agraden incesantemente a la vista y al oído. Por tanto, la importancia del melodrama no es tanto textual como puramente escénica, en la medida en que propició el desarrollo de recursos que rápidamente se aplicarían a la escenificación de los más variados géneros, desde el drama lírico wagneriano hasta los textos shakespearianos más canónicos.

Ya en 1819 Abraham Rees (1743-1825), en la entrada dedicada a la escenografía de su *Cyclopaedia*, subrayaría los grandes avances en la maquinaria escénica que se estaban produciendo y sus implicaciones, utilizando una terminología no exenta de guiños para el investigador actual:

⁵ Seguramente esta profusión didascálica, testimonio de la puesta en escena originaria del texto, tenía como principal finalidad facilitar las posteriores reposiciones que se hicieran de la obra, muchas veces en teatros de provincias. No hay que olvidar que a partir de 1928 empezaban a aparecer en Francia los *livrets scéniques* en los que se detallaban la escenografía y los efectos espectaculares necesarios para representar los textos, junto con explicaciones que facilitaban su adaptación a los escenarios más modestos.

... durante el último siglo, el arte de la perspectiva ha conseguido alcanzar una perfección mucho mayor que en siglos anteriores. Se han realizado numerosas mejoras en la configuración de los escenarios para los teatros, de modo que se pueda mostrar cualquier tipo de espectáculo y se puedan alterar completamente las perspectivas tantas veces como sea preciso. Para facilitar todo esto, se han inventado muchas máquinas, al igual que para ayudar a los cambios de escena y para elevar objetos. En cierto modo, para conseguir que el teatro parezca una imagen en movimiento...⁶

Los desarrollos espectaculares llegarían a límites inauditos en la segunda mitad del siglo XIX, incentivados por propuestas dramáticas como las de Dion Boucicault, permitiendo que sobre la escena se contemplaran riadas, incendios, erupciones volcánicas, hundimientos de barcos, carreras de caballos o de canoas, explosiones, transformaciones mágicas y un sinnúmero de prodigios.

En 1873 Moynet escribe *El teatro por dentro*⁷, en el que describe detalladamente los entresijos del teatro de la Ópera de París y las posibilidades que su maquinaria y material escénico brindan para las representaciones. En este libro, Moynet nos retrata un escenario teatral versátil, que busca asombrar al espectador a través de la grandilocuencia y el dinamismo escenográficos, el variado número de espacios de la acción y las “mutaciones a la vista del espectador” que motivaron y los indispensables golpes de efecto, que permitían enaltecer aún más los cuadros.

En primer lugar, Moynet nos describe con sumo detalle la gran espectacularidad que poseían las decoraciones y espacios representados sobre los escenarios del siglo XIX. Si estas escenografías a principios de siglo se construían valiéndose principalmente de telones pintados, bastidores y algunos practicables, a medida que la centuria avanza empiezan a introducirse cada vez más elementos

⁶ Abraham REES (Ed.). *Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*. Philadelphia: Samuel F. Bradford y Murray, Fairman and Co., 1819-1820. Entrada “scenography”. El subrayado es nuestro. Resulta sorprendente ver cómo Rees utiliza en el original la palabra “moving picture” para referirse al efecto que producen las representaciones teatrales. Este término será el empleado posteriormente en lengua inglesa para designar a las películas. Para mantener este guiño hemos optado por traducirlo como “imagen en movimiento”, en lugar de “cuadro en movimiento” que quizás sería la traducción más literal y adecuada al contexto. [N. del T.]

⁷ M. J. MOYNET. *El teatro por dentro*. Barcelona: Biblioteca Maravillas, 1885. Reeditado con el título *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

corpóreos⁸ que abundarán en la complejidad de los dispositivos escenográficos. En este sentido, cabe destacar que la predilección por estos elementos corpóreos, no sólo fue fruto de un criterio de gusto, sino que también fue pareja a la mejora en las fuentes de iluminación con la introducción del gas⁹ y, posteriormente, la iluminación eléctrica¹⁰, que permitieron una mayor visibilidad del escenario y, en consecuencia, el aumento de exigencias en cuanto a su acabado. A esto hay que añadir que los diferentes espacios representados lejos de ser estáticos contenían un sinnúmero de elementos móviles, sobre muchos de los cuales discurría la propia acción (barcos, trenes, el mar revuelto, etc.). Para aumentar el dinamismo de los cuadros también eran muy utilizadas la aparente destrucción del espacio mediante la simulación de incendios, derrumbes, batallas, hundimientos de barcos, etc., o incluso su reconstrucción mágica. La vistosidad de los espacios era además aumentada por la simulación de determinados fenómenos atmosféricos, tales como truenos, lluvia, nieve, relámpagos, viento o efectos de salida y puesta de sol, entre otros. En la creación de estos efectos cobraban gran importancia, no sólo los elementos específicamente escenográficos, sino también el uso de la luz y de aparatos que imitaban determinados sonidos.

El hecho de que la dramaturgia instara a que los espacios se representaran con la mayor minuciosidad y complejidad posibles, no hacía que se renunciara a la presentación de un gran número de lugares dispares en los que discurría la acción. Las obras se dividieron, de esta forma, en cuadros, término en el que va implícita de una forma clara la alusión a lo visual, que se correspondían con los diferentes lugares en los que se desarrollaba la acción. Hay que resaltar que el telón únicamente caía al final de los actos, produciéndose todas aquellas mutaciones de los espacios entre cuadro y cuadro, a vista del espectador. Estos cambios de

⁸ En 1804 el director del Teatro de la Corte de Mannheim juntó por primera vez diferentes bastidores con puertas y ventanas para crear un escenario en forma de caja cerrada. En los años veinte en Francia empezaron a proliferar las escenografías corpóreas que serían importadas a tierras británicas de la mano de Madame Vestris, que las utilizaría por primera vez en 1832 en el Olympic Theatre en su montaje de *The Conquering Game* de William Bayle Bernard. Una década después, concretamente en 1841, sería utilizada una escenografía corpórea para el estreno de *London Assurance* de Boucicault en territorio norteamericano.

⁹ La iluminación por gas se introduciría por primera vez en el Chestnut Street Theatre de Philadelphia en 1816 y, en el viejo continente, un año después en los londinenses Covent Garden, Drury Lane y Lyceum.

¹⁰ En 1849 se producirían los primeros ensayos con la utilización de la luz eléctrica con motivo del estreno de *El Profeta* de Meyerbeer en la Ópera de París. En 1881, el Savoy Theatre de Londres se convertiría en el primero en ser completamente equipado con fuentes lumínicas eléctricas.

espacio a la vista del público debían ser lo más fluidos y vistosos posibles, lo que hizo que los creadores escénicos desarrollaran el ingenio hasta límites insospechados aprovechando las capacidades de la maquinaria escénica. En muchas ocasiones las transiciones entre cuadros no implicaban una interrupción de la acción e incluso se utilizaban para narrar el paso de un personaje de un lugar a otro. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el acto tercero de *Arrah-na-Pogue* (1864) de Dion Boucicault, tal y como ilustra la siguiente acotación:

(Él [Shaun] escapa por la ventana.)

La escena cambia al exterior de la misma torre; se ve el exterior de la celda, y la ventana por la que acaba de escapar. Se ve a Shaun trepando por el muro; sube por la enredadera. La torre se hunde a medida que sube; las ventanas del cuarto de guardia iluminadas por dentro se ven descendiendo, y sobre ellas una muralla y un centinela haciendo guardia. —Coro de soldados dentro del cuarto de guardia. —A medida que Shaun trepa más arriba de la ventana, la enredadera que hay sobre su cabeza cede, y cae una gran parte, arrastrándole con ella. Las hojas y las ramas enmarañadas le cubren. Su descenso es frenado al agarrarse rápidamente a algunas raíces de la enredadera. Una alarma. El centinela avanza y mira por encima de la muralla hacia el abismo; las cortinas de la ventana del cuarto de guardia se retiran; el Sargento, con una vela, y cinco soldados más, asoman la cabeza.¹¹

La acción descrita en esta acotación fue resuelta en el montaje presentado en noviembre de 1864 en el Old Theatre Royal de Dublín y posteriormente en el Princess' Theatre de Londres valiéndose magistralmente del sistema de telones y bastidores. Esta escena demuestra la importancia que tenía la mera acción sin palabras dentro del conjunto de la narración espectacular. En muchas ocasiones, como ya hemos comentado, estas acciones venían acompañadas de música que las apoyaba creando un determinado clima o incluso sirviendo como elemento de puntuación.

El uso de panoramas móviles, que empezaría a introducir Louis-Jacques Daguerre, padre de la fotografía, en las escenografías que diseñara para el Ambigu-Comique entre 1816 y 1820, reforzó las posibilidades en lo concerniente al cambio de espacios a la vista del público. Cabe destacar que bastantes décadas antes de la aparición del cine, mediante el uso de estos telones móviles, ya se recreaba sobre la escena el efecto que la cámara cinematográfica conseguiría con las panorámicas

¹¹ Dion BOUCICAULT. *Arrah-Na-Poe; or, the Wicklow Wedding*. Cambridge: ProQuest Information and Learning Company. American Drama Full-Text Database, 2003. Libro electrónico. Pág. 99.

(curiosa coincidencia terminológica) y los *travellings*. Aprovecharemos el final de este párrafo para recordar que otros muchos recursos supuestamente de origen fílmico, como por ejemplo el montaje paralelo, ya habían sido utilizados también sobre la escena decimonónica mediante el uso de escenarios múltiples o el juego de luces o telones. A este respecto, Belasco en relación a su puesta en escena de *The Octoroon* de Dion Boucicault, estrenada el 12 de junio de 1882 en el Badwin Theatre de San Francisco, describirá un uso de un panorama que le permitió anticipar, como el mismo sugiere, un procedimiento que después sería supuestamente más propio del cinematógrafo:

Repusimos “The Octoroon” de Boucicault y, por primera vez, introduje telones, cambiando entre escena en un abrir y cerrar de ojos, mostrando al perseguidor y al perseguido en una sucesión rápida, y de esta forma manteniendo al público informado de la causa y el efecto. En fraseología técnica, se llama a estas escenas “cut backs”, y son el pilar en el desarrollo de los argumentos de las películas. ¡Cómo lo han devorado! Los incidentes representando la persecución de *Jacob M’Clusky* a través de los pantanos, de los ríos y dentro de los densos bosques, ¡con el Indio siguiéndolo muy de cerca! ¡Aquí había imágenes en movimiento sin películas!¹²

La paulatina introducción de decorados corpóreos, aunque complicó extraordinariamente estos cambios, no impidió que se siguieran produciendo gracias a nuevas invenciones. Quizás el autor y director estadounidense Steele MacKaye (1842-1894)¹³, sea uno de los que aportó más soluciones en este sentido. MacKaye apostó por un teatro de corte fundamentalmente audiovisual planteándose, mucho antes de la aparición del cine mudo, una forma de espectáculo no supeditada a la tiranía de la palabra y apoyada en las técnicas interpretativas desarrolladas por Delsarte. Este empeño le llevó a introducir múltiples inventos en la escena que permitieron la convivencia de muchos de los criterios dramaturgicos melodramáticos (espectacularidad y cambios de decorado rápidos) con las nuevas necesidades de la puesta en escena realista (escenografías corpóreas). Entre estos inventos, que dotaron a la escena de recursos que

¹² David BELASCO. “My Life’s Story”, *Hearst’s Magazine*. Diciembre de 1914. Pág. 790. El subrayado es nuestro.

¹³ Sobre Steele MacKaye la fuente principal de información es el libro escrito por su hijo Percy MACKAYE. *Epoch. The Life of Steele MacKaye, Genius of the Theatre, In Relation to His Times & Contemporaries*. New York: Boni & Liveright, 1927. En castellano puede consultarse el artículo Pablo IGLESIAS SIMÓN. “Steele MacKaye, un inventor para la escena”, ADE-Teatro. Nº 106. Págs. 60-63.

posteriormente serían adoptados por el cine y que ya describimos en nuestro artículo “Steele MacKaye, un inventor para la escena”, se encontraban el escenario doble, el escenario deslizante, el escenario flotante, el *Luxauleator* o cortina de luz, el *Nebulator* o generador de nubes, el *Illuminoscope*, el “*Colourator*”, el “ajustador del proscenio” o el “dispositivo desplegable de comentarios mudos”. Con esta incesante inventiva escénica no es de extrañar que el 5 de abril de 1927 A. F. Victor, vicepresidente de la *Society of Motion Picture Engineers*, enviara a Percy MacKaye una carta en la que llegaría a señalar:

... sé que deseas que dé mi opinión sobre qué influencia han tenido, si la han tenido, las ideas de tu padre en el desarrollo de la industria cinematográfica. [...]

Estoy realmente impresionado por el hecho de que muchos de los métodos que empleamos hoy en día en la realización de películas se originaron en el Spectatorium de tu padre. [...]

No encuentro nada en el trabajo de su padre que sugiera que era consciente de la existencia de películas. Pero creo que hay evidencias de que aquello que en la actualidad se ha convertido en la forma más poderosa de entretenimiento ya estaba en su cabeza y de que reconocía el atractivo de ese tipo de ocio.

Si la máquina cinematográfica se hubiera puesto en práctica en 1893, creo que tu padre la habría adoptado como medio para realizar sus presentaciones. Todo lo que necesitaba en ese momento era una cámara de cine y una cinta sensibilizada de celuloide. El resto lo habría puesto de su parte. *Incluso reconoció que los títulos y los subtítulos eran esenciales para ofrecer una presentación adecuada, y éstos no aparecieron en la industria cinematográfica hasta después de muchos años de explotación de las propias películas.*

Al morir en 1894, Steele MacKaye se perdió por un año la primera exhibición pública de películas, a pesar de que tendría que pasar una década antes de que la industria cinematográfica pudiera aprovechar algo de su temprana toma de conciencia de las posibilidades de la imagen en movimiento como una forma de entretenimiento dramático¹⁴.

El caso de MacKaye no es exclusivo del nuevo continente, introduciéndose en Europa también una variedad de recursos destinados a permitir la convivencia entre las demandas melodramáticas y el nuevo gusto verista, tal y como demuestran, por ejemplo, los prodigios presentados por Bruce “Sensation” Smith en el Drury Lane¹⁵ o la introducción del escenario giratorio por parte de Karl Lautenschläger en el Residenztheater de Múnich¹⁶.

¹⁴ MACKAYE, *Epoch*. Vol. II. Págs. CI-CIII

¹⁵ A partir de que en 1894 Arthur Collins haga instalar en el Drury Lane de Londres la más moderna maquinaria eléctrica e hidráulica, Bruce “Sensation” Smith se convertirá en el diseñador británico de efectos espectaculares por antonomasia. En montajes como *The Great Ruby* (1898), *The Sins of Society* (1907), *The Whip* (1909) o *Sealed Orders* (1913), se sucedían un incesante número de pasajes impactantes que incluían carreras de caballos, hundimientos de barcos, terremotos, inundaciones, ascensos de globos aerostáticos, peleas bajo el agua o accidentes ferroviarios.

¹⁶ Si bien los japoneses fueron los primeros que usaron el escenario giratorio desde al menos 1793 en representaciones de Kabuki, en Occidente no fue utilizado hasta que lo introdujo Karl Lautenschläger (1843-1906), hijo de Karl Brandt. Este técnico alemán fue el responsable de que en 1882 se convirtiera el Residenztheater de Múnich en el primer teatro completamente electrificado de Alemania y de que, a partir de 1896, se introdujera un escenario giratorio (Drehbühne), que funcionaba con un motor eléctrico y que se utilizó para las puestas en escena de óperas de Mozart dirigidas por Ernst von Possart (1841-1921).

Para aumentar aún más si cabe el asombro promovido por los propios espacios representados o las mutaciones a vista, se introdujeron en los montajes melodramáticos los llamados “golpes de efecto” que hacían posible la aparición y desaparición casi instantánea de personajes y objetos, la transformación de los personajes, objetos y partes del espacio y otros muchos efectos espectaculares.

Siendo ésta la situación espectacular del teatro del siglo XIX, pasaremos ahora a ver cómo influyó en el Cine Primitivo. Ya los hermanos Lumière, inventores de un aparato al que en principio sólo otorgaron la facultad de ser capaz de captar la arbitrariedad de lo real, en sus primeras películas establecieron dos de los principios que articularán posteriores trasvases del medio teatral al cinematográfico: la capacidad del nuevo aparato para asombrar al público (recuérdese la reacción de los asistentes ante la presentación *Arrivée d'un train à La Ciotat (Llegada del tren a la estación, 1897)* o el primer trucaje de *Démolition d'un mur (Demolición de un muro, 1896)* al proyectarse en sentido inverso) y la identificación del lugar que ocupa la cámara con la ubicación del público (tal y como ya se puede apreciar, en los rudimentarios mecanismos de puesta en escena empleados en *L'arroseur arrosé (El regador regado, 1896)*).

Los efectos asombrosos a la vista del público eran muy comunes, como ya hemos visto, en el teatro del siglo XIX. Los primeros cineastas, al igual que sucedía con aquellos golpes de efecto teatrales, intentarán realizar sus trucajes de forma que el espectador tampoco sea consciente del engaño. Este aspecto diferenciará sustancialmente el primer trucaje del operador de *Démolition d'un mur (Demolición de un muro, 1896)*, en que se mostraba primero la película sin trucar para después demostrar las posibilidades efectistas del cinematógrafo, de los posteriores, en los que no se quiere, de una forma intencionada, que el espectador sea consciente de cómo se ha realizado la maravilla.

Méliès sin duda es el ejemplo más ilustrativo para comprender esta tendencia en el Cine Primitivo. Dueño de un pequeño teatro, el Teatro Robert Houdin, de 160 localidades en el que se exhibían sobre todo números de prestidigitación, asistió a la sesión privada de presentación del Cinematógrafo Lumière del 27 de diciembre de 1895 y vio al nuevo aparato como susceptible de ser integrado, al igual que ya lo fuera la linterna mágica, en los espectáculos que realizaba. Con el nuevo artilugio

Méliès se dedica primero a exhibir en el teatro Robert Houdin películas de Robert William Paul y de Edison y, posteriormente, comienza a filmar y presentar sus propias películas.

Para alcanzar la espectacularidad de los grandes teatros, y poder representar las comedias de magia que tanto ansiaba realizar superando los meros números de prestidigitación, Méliès comienza a construir en septiembre de 1896, en el jardín de su finca de Montreuil-sous-Bois, el que será el espacio (mitad estudio, mitad teatro) que le permitirá combinar los recursos de la escena y los puramente cinematográficos. En esta “imagen bastante fiel del teatro de comedias de magia”¹⁷ fue donde Méliès realizó gran parte de sus películas valiéndose de las posibilidades que brindaba la tramoya teatral. Y ahí fue donde, poco a poco, fue introduciendo diversos procedimientos fílmicos que hicieron posible emular las maravillas que se hacían en los grandes teatros destinados a la representación de comedias de magia. Entre estos recursos, genuinamente cinematográficos, se encuentran la sustitución, las sobreimpresiones, los cachés, el rodaje a cámara lenta, la mezcla de escenas grabadas hacia delante y hacia atrás, los fundidos encadenados, el *travelling*, el primer plano o la cámara cenital.

Méliès incrusta generalmente todos estos procedimientos en sus películas de forma que no sea apreciado su uso por el espectador, al igual que en las comedias de magia no era deseable que el público adivinara el ingenio mediante el cual se hacían posibles los prodigios. Por tanto, aunque Méliès no utilice el *travelling*, la cámara situada verticalmente o el primer plano con una finalidad expresiva y narrativa asociada al recurso, sino como mero artificio, podemos afirmar que en su búsqueda de nuevos trucos, contribuyó a aumentar la paleta de recursos cinematográficos, la cual posteriormente sería articulada por otros cineastas construyendo algunas de las virtualidades expresivas que sustentarán el nuevo medio.

Todo este camino seguido por Méliès para alcanzar la espectacularidad de los grandes teatros en los que se realizaban las comedias de magia parece ser que lo alcanzó finalmente, o al menos ésa es su opinión, con su película de mayor éxito: *Le voyage dans la lune* (*Viaje a la Luna*, 1902). A ésta se refiere con las siguientes

¹⁷ Georges MÉLIÈS. “Las vistas cinematográficas” en Joaquim ROMAGUERA y Homero ALSINA (Eds.). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. Pág. 391.

palabras, que no hay duda que sirven de claro testimonio para expresar el anhelo manifiesto de Méliès que venimos comentando: “Fue la primera gran comedia de magia cinematográfica, la que determinó de modo definitivo la entrada del cine en la senda teatral y espectacular.”¹⁸

Con esta película, Méliès conseguía su gran objetivo y en su búsqueda había encontrado muchos recursos que contribuyeron a expandir las posibilidades expresivas del cine. Por tanto, no consideraremos a Méliès, tal y como muchos han querido ver simplemente, un creador limitado por la imitación directa de los recursos de escénicos. Muy al contrario, ejemplificará cómo la existencia de determinados resultados a nivel discursivo en el medio teatral, produjo la expansión de las virtualidades expresivas del medio cinematográfico en aras de construir soluciones análogas. Estos recursos expresivos nuevos (como, por ejemplo, el uso de la cámara situada en posición cenital) eran exclusivos del nuevo medio sin que hallaran su equivalente en el medio precedente. De este modo, en Méliès constatamos cómo una primera apropiación directa de recursos teatrales derivó en una posterior y enriquecedora asimilación por analogía, que provocó el desarrollo de nuevos procedimientos genuinamente cinematográficos. Por tanto, en el caso de Méliès podemos asegurar que la influencia teatral, lejos de ser negativa, fue no sólo fructífera para él, sino para el cine como medio que se aprovecharía de sus descubrimientos y les daría un gran desarrollo.

1.2- LA DIRECCIÓN DE LA ATENCIÓN DEL ESPECTADOR

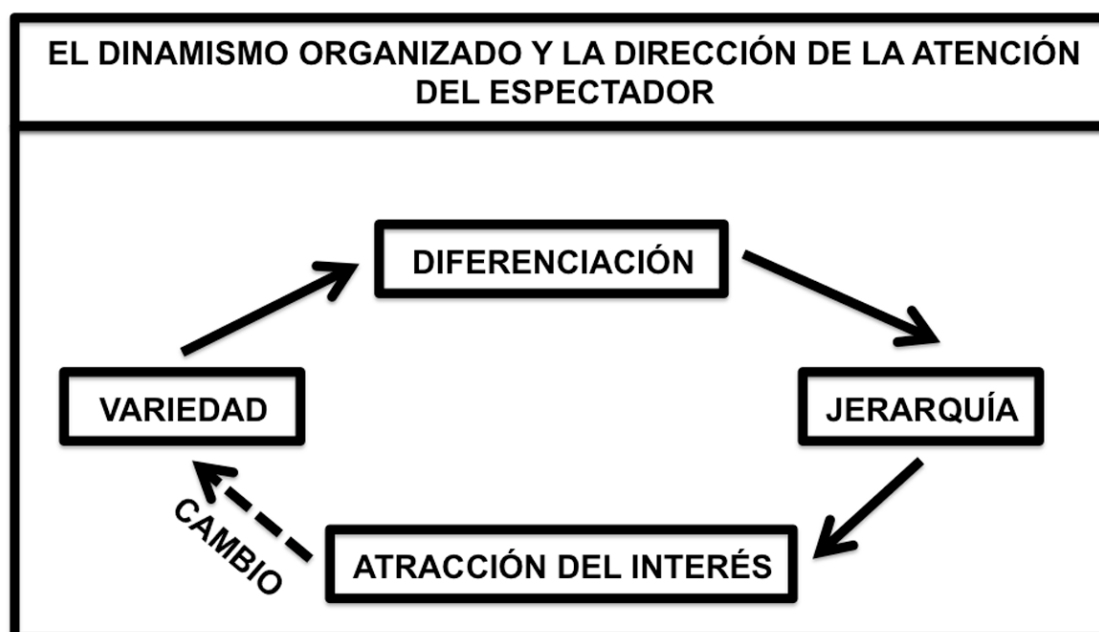
El triunfo del género melodramático y de las comedias de magia, como ya indicamos, estableció unas exigencias representativas al conjunto de géneros teatrales. El aumento en la complejidad de los espectáculos, como ya es de sobra conocido, fue uno de los elementos que llevaron al afianzamiento de la figura del director de escena. Este profesional fue el encargado de dotar a la puesta en escena de un rigor y unos principios de los que no disponía hasta el momento.

Las mejoras en la iluminación teatral, no sólo permiten una mayor espectacularidad y expresividad, sino que también favorecen un cambio

¹⁸ Estas declaraciones se encuentran citadas en Carlos FERNÁNDEZ CUENCA. *Georges Méliès (1861-1938)*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1963. Pág. 18., sin que se especifique la fuente original de la que fueron extraídas ni la fecha concreta en que las expresó Méliès.

fundamental en la articulación de la puesta en escena. Si en la escena neoclásica la actuación de los actores estaba limitada a los primeros términos visibles, ahora vemos como se produce un total aprovechamiento de la profundidad del escenario. Además se destierra la monotonía, los paralelismos y la simetría estable del anterior siglo, por un énfasis en el uso dinámico de las diagonales, las triangulaciones y la asimetría y un genial empleo significativo de la disparidad compositiva. Este dinamismo de la escena, perfectamente organizado tanto espacial como temporalmente, tenía como principal objetivo conjugar la necesaria variedad exigida desde la platea, con un discurso susceptible de ser entendido de una forma cronológica e inmediata. Esta asimilación era posible merced a un consciente encauzamiento del interés de los espectadores, provocado por una clara secuenciación de los diferentes acontecimientos que ocurrían sobre el escenario y gracias al parcelamiento de la escena, en las tres dimensiones del espacio, en posibles focos de atención.

Por tanto, puede decirse que la puesta en escena del siglo XIX se articulaba a través de la secuenciación de los centros de interés de forma que los espectadores miraran en cada momento al lugar al que debían mirar. En esta dirección de la atención del espectador participaban, entre otros, los elementos escenográficos, los refuerzos lumínicos, las subrayados sonoros y, sobre todo, el movimiento y la posición relativa de los actores en el espacio escénico.



El encauzamiento del interés del espectador es posible gracias a la variedad compositiva a la que ya apela Jorge II, duque de Sajonia-Meiningen, al implicar una diferenciación de sus elementos constitutivos que deriva, las más de las veces, en una necesaria jerarquía. Siendo esta diferencia variable en el tiempo, la atención es susceptible de ser dirigida, al cambiar a lo largo de la puesta en escena los focos de interés determinados por la jerarquía establecida entre los diferentes elementos de acuerdo a la composición.

Tal y como demuestra la reconstrucción que hemos realizado del montaje de *The Bells* de Leopold Lewis que estrenara el gran Henry Irving en 1871, en la puesta en escena del siglo XIX se pueden apreciar, entre otros muchos, los siguientes procedimientos para facilitar la dirección de la atención del público:

- Una predominancia de los movimientos en diagonal y que juegan con cierta profundidad.
- Cómo la disposición de los elementos del escenario ayuda a que los desplazamientos de los personajes sean ostensibles, adquieran significación y los personajes se distribuyan por todo el espacio.
- Cómo, en muchos casos, el estatismo (al igual que el silencio, en el caso del diálogo) de algunos de los personajes, frente al movimiento o las acciones realizadas por otros (o la verbalización, en el caso del diálogo) son los que hacen que la atención se traslade de los primeros a los segundos.
- Cómo las diferenciaciones en el plano vertical, es decir, de personajes sentados frente a levantados, hace que la atención prime sobre los segundos con respecto a los primeros.
- Cómo el centro y el primer término se utilizan para resaltar algún personaje cuando es situado en esta localización del escenario. Éste era el lugar de mejor visibilidad y audibilidad dentro del escenario y durante mucho tiempo, antes de la generalización del uso de la luz eléctrica, era prácticamente el único en el que se podían apreciar los gestos del actor con claridad. Además, aún se podía percibir cierta influencia de la tendencia generalizada en la primera parte del siglo XIX, antes de empezarse a eliminar el proscenio en los teatros, a realizarse los momentos más importantes en su parte central, denominada “foco”.

- Cómo, en cuanto a la localización de los personajes, se tiende a que ocupen todo el espacio, promoviéndose las relaciones enfrentadas (derecha-izquierda, frente-fondo).
- Cómo se juega con disposiciones asimétricas y desequilibradas para encauzar dinámicamente la atención sobre los lugares privilegiados al reequilibrarse las composiciones.
- La utilización de refuerzos lumínicos o de subrayados sonoros, entre otros muchos usos¹⁹, para resaltar las entradas de algunos personajes o para llamar la atención sobre sus acciones o parlamentos (utilizándose, no en pocas ocasiones, la asociación de terminadas composiciones musicales con personajes concretos).
- El uso del recurso denominado “cuadro”, consistente en la congelación momentánea de la acción en una composición atractiva. Este procedimiento se empleaba para puntuar la acción, subrayar o enfatizar una determinada situación dramática o transmitir una significación, emoción o idea concreta (tales como compasión, gratitud, odio, amor o libertad, entre otros).

Una vez que hemos visto apresuradamente los procedimientos que permiten que en el teatro de finales del siglo XIX se recurra a una dirección del interés del espectador con el objetivo de facilitar la legibilidad de la ficción escénica, vamos a ver el modo en que se trasladan estos principios al Cine Primitivo.

Ya señalamos que con *L'arroseur arrosé* (*El regador regado*, 1896) ya podemos apreciar la construcción de una ficción y la utilización de rudimentarios mecanismos de puesta en escena. En esta película los actores se muestran siempre de cuerpo entero, se establece una cierta complicidad con el punto de vista de la cámara (a la que se le hace partícipe de las trastada del muchacho) y se planifica el

¹⁹ En el siglo XIX gracias a la introducción del gas y, posteriormente, de la electricidad la iluminación vio ampliadas sus capacidades expresivas utilizándose, por ejemplo, para favorecer la visibilidad de todo el escenario, crear y simular múltiples efectos atmosféricos y mágicos, indicar el paso del tiempo, dirigir la atención hacia una región del escenario o hacia un personaje concreto, facilitar las transiciones entre cuadros o expandir el espacio de la representación incluyendo nuevos términos. En lo que respecta al sonido también podemos apreciar un aprovechamiento de sus posibilidades empleándose, por ejemplo, para puntuar la acción, presentar a determinados personajes (anunciando sus entradas), crear determinadas atmósferas, subrayar el carácter significativo de ciertos pasajes dramáticos, ayudar a ambientar la ficción, generar tensión, proyectar la subjetividad de un personaje, construir metáforas o indicar el comienzo y el final de acto.

movimiento escénico de forma que todas las acciones sean perfectamente visibles (como evidencia el hecho de que el jardinero, sin que haya ningún elemento ficcional que lo justifique, lleve al chico a primer término para darle su merecido). En este sentido, ya vemos en esta película la necesidad de que aquello que se muestre en la pantalla se articule en virtud de un espectador que lo va a ver. Es fundamental que se entienda cómo el cine asimila del teatro del siglo XIX esta conciencia de ser un espectáculo dirigido a un público y la necesidad de desarrollar una serie de mecanismos para lograr una comunicación con éste.

Varios fueron los factores que permitieron la adopción directa, por parte, del Cine Primitivo, de muchos de los procedimientos de puesta en escena del teatro decimonónico.

En primer lugar, se sabe que se intentaba que las imágenes estuvieran dotadas de unas proporciones reales en la proyección (lo que indudablemente la convertía en una emulación del espectáculo teatral), lo que influía directamente en la forma de rodarlas y en las condiciones concretas de su exhibición. En este sentido, antes de 1905 en los rodajes la cámara siempre se colocaba de forma paralela al suelo (horizontalmente) y a la altura de los ojos (emulando el punto de vista de un observador real). A los actores además se les insistía en que nunca se acercaran a la cámara más allá de una línea marcada en el suelo con tiza o una cuerda, de forma que su tamaño no variase de una forma artificial y sus pies siempre permanecieran visibles. De esta manera, los actores ocupaban en la proyección la mitad de la altura del fotograma (estando situada su cabeza a la mitad de éste y sus pies a ras de su límite inferior). Las salas en las que normalmente se presentaban las películas en esa época, además de las primeras barracas de feria, eran las salas de teatro de variedades en las que se podían colocar perfectamente pantallas que aseguraban la proyección de los actores a tamaño real.

El tamaño real de las imágenes acercaba aquello que se contemplaba en las representaciones teatrales (actores de carne y hueso) con lo que se proyectaba sobre la pantalla (imágenes a tamaño natural de actores), estableciéndose una similitud entre las condiciones de recepción de ambos espectáculos. Para conseguirlo, se limita el espacio cinematográfico de forma que los actores siempre sean mostrados:

- De cuerpo entero.

- Con unas proporciones de acuerdo a todos los objetos circundantes.
- Y siendo rodados de frente, evitándose cualquier angulación de la cámara o incluso de las posiciones de los actores ante ésta. De este modo, se tiende, aunque no siempre, a adoptar posiciones más o menos frontales.

Estas imposiciones externas al medio cinematográfico, no diremos que fueron positivas, ya que en cierta forma restringieron sus posibilidades en un principio. No obstante, hay que apreciarlas en tanto que permitieron la importación de aspectos de la puesta en escena teatral que, no sólo apoyaron la narratividad en el seno del cine, sino, como sugeriremos, motivaron posteriores desarrollos genuinamente cinematográficos.

En segundo lugar, se establece una correspondencia entre los cuadros dramáticos y los planos teatrales, de forma que las alteraciones espaciales vengán acompañadas de un cambio de plano. Hasta la aparición de las vistas ampliadas, de las que hablaremos posteriormente, el cambio de plano únicamente estará motivado por el traslado de la acción de un espacio a otro.

Gracias a estos principios en el Cine Primitivo podemos apreciar:

- La distribución de los actores en el espacio de acuerdo a principios compositivos. Cabe destacar que esta importación de principios compositivos fue posible gracias a que el fotograma adoptó una forma rectangular similar a la propia de la embocadura del escenario decimonónico. El hecho de que otras formas como la redonda o la cuadrada fueran más propicias para el cinematógrafo desde un punto de vista técnico, nos induce a pensar que esta forma se adoptó teniendo más o menos en mente principios estéticos heredados del teatro del siglo XIX. En este sentido, no debemos olvidar el similar paralelismo entre la forma rectangular de la embocadura del teatro del siglo XIX y la de los marcos de las pinturas, lo que favoreció, de forma pareja, trasvases compositivos de un medio a otro.
- La utilización de la profundidad de campo, parcelada al modo teatral en términos con una significación concreta y diferenciada.
- Y la dirección de la atención del espectador a través del empleo de procedimientos similares a los teatrales.

De esta forma, el cine rápidamente se embebe de la necesidad heredada del teatro decimonónico de dirigir la atención del espectador a través de la ordenación-distribución (en el espacio) y la secuenciación (en el tiempo), de forma que lo que vea el espectador sea comprensible, al ser destacados, en virtud de procedimientos de puesta en escena parejos a los que comentamos con respecto al teatro, aquellos sucesos y personajes que son fundamentales. Muchas son las películas que hemos analizado para sustentar estos argumentos que aparecen claramente ejemplificados en el segundo cuadro de *La révolution en Russie (El acorazado Potemkin, 1905)* producida por Pathé Frères o en *The Great Train Robbery (Asalto y robo a un tren, 1903)* de Edwin S. Porter. En ambas se aprecia perfectamente cómo se dirige el interés del espectador por medio de la organización secuenciada de los movimientos y cómo una mala estructura que conduzca a la simultaneidad de acciones, compromete la legibilidad del discurso. Asimismo, también son muchas las películas en las que se utiliza el procedimiento escénico del cuadro (congelamiento momentáneo de la imagen), tal y como podemos ver en, por ejemplo, *Ali Baba et les quarante voleurs (Ali Baba y los cuarenta ladrones, 1905)* o *Aladin ou la lampe merveilleuse (Aladino o la lámpara maravillosa, 1906)*, ambas de Pathé Frères.

Hasta aquí hemos comentado cómo el primer cine se vale de ciertos mecanismos de puesta en escena, importados más o menos directamente del teatro, para dirigir la atención del espectador. No obstante, ya desde muy pronto se introduce un procedimiento genuinamente cinematográfico, la “vista ampliada”, que consiste literalmente en agrandar una región concreta del cuadro, sin variar, en principio, la posición de la cámara, de forma que se destaque algún aspecto del mismo. Este procedimiento, no obstante, admitirá en los planos subjetivos que se varíe la posición de la cámara, pero siempre mostrándose objetos ya presentes en el cuadro principal de conjunto.

Precisamente estas “vistas ampliadas” comenzaron a introducirse de la mano de los planos subjetivos utilizados por G. A. Smith para mostrar lo que veían los personajes a través de determinados objetos. El engrandecimiento se justificaba por el hecho de que los personajes miraban a través de artilugios que aumentaban las proporciones de los objetos. De esta forma en *Grandma's Reading Glass (La lupa de la abuela, 1900)* de G. A. Smith un niño mira a través de una lupa un periódico, el

mecanismo de un reloj de bolsillo, un pájaro enjaulado o el ojo de su abuela, mostrándosenos éstos ampliados.

No obstante, lo que más nos interesa es la utilización que se comienza a hacer, en un corto espacio de tiempo, de las vistas ampliadas sin necesidad de justificar su existencia con la particular visión que se tiene a través de un artilugio. En este sentido, las vistas ampliadas se comienzan a emplear para resaltar determinados acontecimientos, objetos o personajes dentro del cuadro, dirigiendo la atención del espectador hacia ellos de una forma aún más exhortativa de lo que ya lo hicieran los procedimientos importados de la puesta en escena del teatro del siglo XIX. De este modo, las vistas ampliadas se convierten en el primer procedimiento genuinamente cinematográfico encaminado a dirigir la atención del espectador y, por tanto, orientado a responder a una necesidad ya planteada desde la puesta en escena del teatro decimonónico.

Ejemplos de vistas ampliadas en este sentido podemos verlas en películas de G. A. Smith como *Sick Kitten* (1903) o *Mary Jane's Mishap* (*Los contratiempos de Mary Jean*, 1903), de Edwin S. Porter como *The Gay Shoe Clerk* (*El alegre zapatero*, 1903), de Pathé Frères como *The Physician Of The Castle* (1908) o *Magic Bricks* (1908), o de Méliès como *Le rêve de l'astronome* (*Sueños de un astrónomo*, 1898), entre otros.

Estas vistas también actúan, en algunos casos, de manera análoga a otro recurso propio de las escenificaciones del siglo XIX: los cuadros. Por ejemplo, en *Rescued By Rover* (*Rescatado por Rover*, 1905) de Cecil M. Hepworth se termina la película con una vista ampliada en la que se muestra un cuadro en que se ve, más o menos estática, a la feliz familia (padre, madre, bebé y perro) por fin reunida.

Las vistas ampliadas deben verse, por tanto, como el primer escalón de la fragmentación del discurso cinematográfico en unidades más pequeñas al cuadro con el objetivo de articular la lectura del espectador cinematográfico. Esta fragmentación, a nuestro juicio, debe verse como la continuación de las aspiraciones propias de la puesta en escena del teatro del siglo XIX. De esta forma, vemos cómo el principio teatral de la dirección del interés del espectador, en vistas a propiciar la legibilidad del discurso, es adoptado por el cine. En este caso, este requerimiento se asimilará primero de una forma directa y, posteriormente, de modo analógico integrándolo dentro del nuevo medio a través de procedimientos indiscutiblemente cinematográficos, como las vistas ampliadas.

2- DE BROADWAY A HOLLYWOOD: LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO REPRESENTATIVO POR ANALOGÍA

No se puede negar que en el caso del Cine Primitivo, dada la heterogeneidad de las películas contenidas en este modelo representativo, las interacciones con los usos teatrales son puntuales, parciales y dispares.

Sin embargo, en lo que respecta al Cine Clásico de Hollywood podemos apreciar cómo se adopta completamente por analogía el modelo de representación teatral que triunfaba en los escenarios de Broadway durante sus años de formulación (1908-1917). El Cine Clásico asimilaría de este modelo teatral, cuyo máximo representante es el director y dramaturgo David Belasco, sus finalidades y principios, resolviéndolos a través tanto de recursos apropiados directamente de los teatrales como asimilados por analogía y adaptados a los singularidades fílmicas.

Son más que evidentes las múltiples motivaciones económicas que llevaron a las grandes productoras hollywoodienses a la importación de los criterios estéticos y los mecanismos discursivos del teatro norteamericano con el objetivo de conquistar al público de masas. El cine en los Estados Unidos de Norteamérica comenzó a exhibirse en los teatros de variedades como un número más de vodevil. Sin embargo, los productores y exhibidores cinematográficos aspiraban a dar a su producto un aire de prestigio que le situara a la altura del teatro propiamente dicho. Para ello la industria cinematográfica se vio sometida a diversos procesos de transformación. Gracias a ellos alcanzó la misma complejidad que el resto de las industrias del país asegurando, a través de una división del trabajo y una producción en masa, la estandarización y diferenciación del producto. Este proceso de transfiguración que hizo que la industria, tal y como nos señala Staiger²⁰, transitara diversos sistemas de producción²¹, fue parejo a:

²⁰ Ver David BORDWELL, Janet STAIGER y Kristin THOMPSON. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

²¹ En lo que concierne a la evolución de los sistemas de producción, tuvo una especial relevancia el banquete que se produjo el 15 de diciembre de 1908 en el que se reunieron los grandes productores cinematográficos para acabar con la guerra de patentes desatada por Edison. Tras éste, el 1 de enero de 1909 se constituyó oficialmente la *Motion Picture Patents Company*, también denominada *Trust*, que

- Un cambio de lugar de exhibición, produciéndose una evolución desde la inexistencia de un espacio preciso, pasando por los nickelodeones hasta llegar a las grandes salas de proyección, como el Strand Theatre regentado por S. L. Rothafel, concebidas a imagen y semejanza de los grandes teatros.
- Un cambio de duración de las películas, pasando las mismas de un solo rollo al largometraje, de duración similar a la de las obras teatrales al uso.
- Una imitación y apropiación de los principales valores teatrales publicitables, tales como la espectacularidad, el realismo o el *star-system*. De este modo, el cine se presentaba a sí mismo como una innovación tecnológica capaz de difundir y democratizar los estándares de realismo y espectacularidad impuestos desde los escenarios de las grandes metrópolis.
- Una importación de muchos profesionales teatrales de segunda fila (para absorber prácticas y conocimientos) y de reconocido prestigio (para adquirir un aire de respetabilidad).
- Una imitación de ciertos modelos de exhibición, como ocurrió por ejemplo con los *road shows* que se concibieron siguiendo el modelo de las compañías itinerantes.
- Una adaptación de numerosos textos teatrales de éxito.
- Una adquisición de los procedimientos estéticos y narrativos del modelo teatral dominante.

Quizás podríamos designar el estreno de *The Birth of a Nation* (*El Nacimiento de una Nación*, 1915) de Griffith como el determinante de una equiparación entre el espectáculo cinematográfico y el teatral. La película originalmente se estrena con el título de *The Clansman* en la Loring Opera House de Riverside el 1 de enero de 1915 y posteriormente se traslada, siguiendo la política de los *Road Shows*, a otras grandes salas como el Liberty Theatre de Nueva York o el Clunes Auditorium

aspiraba a controlar de forma monopolística y a un nivel internacional el mercado cinematográfico. Esta asociación, formada por siete productoras americanas (Edison, Biograph, Vitagraph, Lubin, Kalem, Essanay y Selig), dos francesas (Pathé y Méliès) y el distribuidor Kleine, pretendía controlar la producción, distribución y exhibición de las películas, asegurar unos ingentes beneficios, eliminar la competencia y hacer posible que el cine ocupara el lugar que se merecía. Esta organización en cierta forma imitaba las prácticas monopolísticas que ya llevaran a cabo en el terreno teatral desde 1896 el *Theatrical Trust* o *Syndicate* y a partir de los años veinte *The Schubert Theatre Corporation*, y en el campo del vodevil, a partir de 1906, la *United Booking Agency* de B.P. Keith y Edward F. Albee.

de Los Ángeles. Si bien esta película todavía no cumple todas las normas del modelo de representación clásico, es una de las primeras películas de Hollywood que se sitúa a un mismo nivel del espectáculo teatral en cuanto a:

- Duración: la película, de 3.658 metros, duraba alrededor de 182 minutos. En este sentido, no sólo pretendía imitar el modelo teatral de duración, sino también competir con las grandes películas épicas venidas de Italia tales como *Quo Vadis* (1913) de Enrico Guazzoni o *Cabiria* (1914) de Piero Fosco (Giovanni Pastrone), de 2.250 metros y 4.500 metros respectivamente.
- Coste de la entrada: el precio de la entrada en el Liberty Theatre de Nueva York, situado en Broadway, era el equivalente del de un espectáculo teatral, es decir, dos dólares.
- Condiciones de exhibición: en el Clunes Auditorium de Los Ángeles se utilizó, por ejemplo, una orquesta compuesta por cien músicos que interpretaron una banda sonora que fue específicamente compilada para la película por el mismo Griffith, en colaboración con el compositor y director de orquesta Joseph Carl Briel.

A pesar de las violentas protestas que se producen en Nueva York y Chicago por el evidente contenido racista de la película, ésta bate récords de taquilla llegando a recaudar diez millones de dólares. A partir de este momento se impondrán las películas de alto presupuesto, larga duración, dotadas de acompañamiento musical orquestal y música específicamente compilada y prefijada desde las productoras, presentadas en unas condiciones de exhibición al más alto nivel y con entrada de precio parejo al de las representaciones escénicas. El proceso desatado por *The Birth of a Nation* (*El Nacimiento de una Nación*, 1915) y empresarios como Rothafel llevó a que en 1916 ya hubiera 21.000 nuevas salas de proyección cinematográfica al más alto nivel y que en 1917 los nickelodeones prácticamente hubieran desaparecido.

A partir de 1917 se considera que el modelo de representación propio de Cine Clásico de Hollywood está completamente implantado, manteniéndose más o menos inalterado hasta los años sesenta. Resulta sorprendente comprobar las

similitudes existentes entre este modelo fílmico y el que existía en Broadway en los años en que se constituyó.

Los múltiples manuales en relación a la escritura de textos dramáticos pertenecientes a teatro estadounidense entre finales del siglo XIX y principios del XX que hemos consultado, coinciden en señalar la necesidad de que éstos respondan a las imposiciones comerciales del negocio del teatro y busquen distraer al espectador, a través de su inmersión en la realidad atractiva y acorde a sus esquemas morales planteada por la ficción. Para alcanzar este fin, el teatro de Broadway optó por abrazar los mismos principios que luego, como veremos, se impondrían en el seno del modo de representación del Cine Clásico de Hollywood.

Antes de pasar a hablar brevemente de estos principios, debemos aclarar que, como ya sugirió Vardac²², el teatro comercial de Broadway en esta época debe entenderse como el resultado de una evolución en el mundo teatral que se produjo durante el siglo XIX. Haciéndose una apuesta por lo audiovisual en detrimento de lo exclusivamente textual, se hizo sentir en el teatro una tensión entre una dramaturgia de raíces románticas dotada de numerosos componentes melodramáticos (cambios rápidos de espacio y tiempo, espectacularidad, tipificación de los personajes, etc.) y una presentación realista. Así, el teatro que se hará mayoritariamente en Broadway se situará a medio camino entre estos dos extremos: el teatro de las compañías itinerantes estadounidenses en el que una dramaturgia melodramática estará acompañada aún del antiguo sistema de telones y bastidores; y el nuevo teatro realista revolucionario europeo, del que a nivel dramático podríamos nombrar a personalidades tales como Ibsen, Strindberg o Chéjov, y a nivel de dirección escénica a precursores como la compañía de los Meininger, Antoine, Stanislavski o Brahm, que no sólo centrará sus esfuerzos en la presentación de las obras teatrales sino también en una renovación temática. En el mundo teatral estadounidense las compañías itinerantes empezaron a ser rechazadas a principios del siglo XX por la excesivamente evidente convencionalidad de su presentación. Al mismo tiempo, los temas planteados en muchos de los textos realistas europeos fueron repudiados por el público norteamericano por considerar que atentaban contra la

²² Ver A. Nicholas VARDAC. *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. New York: Da Capo Press, Inc., 1949.

moral burguesa dominante²³. De esta forma, para contentar a ambas posturas, el teatro comercial exitoso de Broadway mantuvo muchos de los aspectos dramáticos heredados del melodrama, pero optó por presentarlos bajo una versión simplificada y superficial de los preceptos escénicos del realismo europeo.

Como resultado de lo dicho, tras el estudio de artículos y textos teóricos de la época, textos dramáticos, libros de dirección originales, fotografías, diagramas y la reconstrucción de puestas en escena, pudimos constatar que el teatro comercial de Broadway siguió los siguientes principios:

- Un modelo dramático dominado por la búsqueda de la claridad, la causalidad, la importancia del personaje central, los objetivos, los obstáculos, el conflicto, la clausura y un particular concepto de realismo. La claridad impone que todo aquello que se muestre sobre la escena debe ser fácilmente entendible por el espectador medio, huyéndose de toda ambigüedad o incógnita sin resolver. La necesidad de que todo aquello que suceda tenga una justificación y la progresión dramática respete las leyes causa-efecto, se admite como una recuperación de los principios aristotélicos y es uno de los pocos puntos de divergencia con el modelo melodramático precedente (en este caso con la manifiesta arbitrariedad que domina su construcción dramática, en especial, en los giros repentinos y casuales que se producen en los desenlaces). Tanto la importancia del personaje central, como la configuración de la progresión dramática en torno a los conflictos que surgen por la aparición de obstáculos que se oponen a los objetivos de éste, se heredan del esquema melodramático (la oposición héroe-villano) y se ven reforzadas por las

²³ En este sentido, por ejemplo, la primera vez que se representó una obra de Ibsen en tierras norteamericanas, *Et dukkehjem* (*Casa de muñecas*), rebautizada como *Thora* e interpretada por Modjeska el 7 de diciembre de 1883 en el Macauley Theatre de Louisville, se le añadió un final feliz más acorde con los gustos y los esquemas morales del público estadounidense (no hay que olvidar que el propio Ibsen ya escribió un final alternativo edulcorado para el estreno de la obra en Alemania). Una crítica de la época nos explica cómo era este artificial final feliz: “Enormemente desencantada con el carácter de él, ella [Nora] se va, se pone unas ropas de calle y anuncia su intención de abandonar para siempre a su marido. Él se queja, discute y suplica en vano, pero finalmente, a causa de los niños y una leve conversación sobre religión, se produce un reencuentro [...] y el telón cae sobre un cuadro de familia feliz.” (“The first Ibsen in America. Modjeska’s *Thora* in Louisville”, en Montrose J. MOSES y John Mason BROWN. *The American Theatre as Seen by its Critics. 1752-1934*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1934. Págs. 102-103. Artículo originalmente publicado en *The Louisville Courier-Journal* el 8 de diciembre de 1883).

teorías de Brunetière de finales del siglo XIX que calan muy hondo en el teatro norteamericano. La clausura se presenta de igual forma en los textos dramáticos de esta época, abogándose por impedir que el espectador cuestione el modo en que se le presenta el mundo ficcional, formule preguntas no planteadas por el drama o no vea cumplidas las expectativas que se le despiertan. Asimismo, al igual que sucederá con las películas clásicas y también continuando el modelo melodramático, se presentará una cierta predilección por los finales felices, para ceder ante las supuestas exigencias del público. Por último, con respecto al realismo a nivel dramático, no hay que olvidar que los textos de autores como Ibsen sólo fueron presentados en los teatros estadounidenses tras experimentar un profundo proceso de adaptación, con vistas a someterlos a los esquemas morales dominantes y dotarlos de un final feliz y complaciente. Por tanto, a diferencia del naturalismo revolucionario europeo, el realismo teatral norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX hay que definirlo como conservador, superficial, ilusionista, y edulcorado. Es conservador en cuanto que no se plantea como una ruptura, como sucedía en Europa, con los planteamientos teatrales precedentes, sino más bien como su evolución natural en respuesta a los nuevos gustos del público. El realismo se identifica con un nuevo criterio estético superficial, ajeno a cualquier renovación temática, que se basa en el respeto a la probabilidad y a la verosimilitud, garantizando la implicación del espectador y el ocultamiento de la artificiosidad y la arbitrariedad de los procedimientos dramáticos. Nos atrevemos a describirlo como edulcorado en tanto y en cuanto desecha, de nuevo en oposición a lo que ocurría en el viejo continente, todo aquello que pueda resultar desagradable o atente contra las normas morales de la época.

- Unas directrices que debe cumplir toda puesta en escena que resaltarán la necesidad de que ésta transmita el sentido fundamental del texto dramático, dirija la atención del espectador, oculte la arbitrariedad de sus mecanismos, tienda a configurar un discurso continuo y sea clara y unívoca. Un análisis pormenorizado de los principales recursos escénicos

(composición, movimiento de los actores, iluminación, vestuario, escenografía, interpretación, música y efectos de sonido) desarrollados sobre los escenarios estadounidenses en esta época nos confirma este extremo. Así, en lo que respecta a la dirección de la atención del espectador ésta se conseguirá, por ejemplo, mediante la iluminación selectiva por la que abogaban MacCandless y Hartmann, la utilización de músicas asociadas o la variación de la composición por medio del movimiento escénico tal y como se aprecia en las acotaciones y diagramas contenidos en los libros de dirección de David Belasco que se conservan actualmente en la *Billy Rose Theatre Collection* de la *New York Public Library for the Performing Arts* y en las fotografías de sus montajes. Esta composición dinámica permitía resaltar unos personajes u objetos con respecto a los otros a través de su movimiento, su diferenciación sincrónica y secuencial en los planos horizontal, vertical y transversal, el empleo de las triangulaciones, el centrado, su aislamiento y agrupación o su frontalidad o ausencia de la misma.

- Un disimulo de la intervención de los recursos dramaturgicos y escénicos. Así, como resultado de la estética realista ilusionista, se tenderá a la ausencia de intervenciones narrativas externas a la ficción, se establecerá la invisibilidad e invulnerabilidad del espectador a través de los principios de la cuarta pared, se dotará a los elementos escénicos de una motivación aparentemente natural y se perseguirá la ocultación de su origen tecnológico y arbitrario. Estos extremos se evidencian a nivel escénico, por ejemplo, con la apuesta por los escenarios tridimensionales y adscritos a un realismo casi fotográfico; la sustitución, siguiendo su pretendida configuración natural, de la iluminación procedente de unas fuentes visibles y colocadas abajo (candilejas) por la que se origina en unas ocultas a la vista del espectador y situadas arriba (diablas); los cambios en el sistema interpretativo, que abandonó toda gestualidad ampulosa e ilustrativa en favor de la contención del comportamiento cotidiano; o la evolución en el movimiento escénico que, en virtud de las mejoras de las fuentes de iluminación y de los nuevos criterios realistas,

permitirá un mayor aprovechamiento “natural” del espacio y el juego con las oposiciones entre la frontalidad y las disposiciones de espaldas.

- Una insistencia en la necesidad de despertar determinadas emociones en los espectadores para conseguir su identificación con aquéllas que experimentan los personajes protagonistas. Todos los elementos dramáticos y escénicos, en especial la interpretación, la iluminación y la música, estarán en consonancia con esta exigencia. En este sentido Hamilton indicará en 1910 que el público estadounidense “No acude [a los teatros] para ser edificado o educado; no tiene ningún deseo de que le enseñen: lo que quiere es que se juegue con sus emociones.”²⁴

Al igual que sucederá posteriormente con el Cine Clásico, sobre los escenarios de Broadway se permitirá también la subversión de estas normas de una forma puntual y reglamentada. De igual modo, las excepciones de tipo dramático, genérico y espectacular que se impondrán sobre las tablas, lejos de debilitar el modelo de representación, lo fortalecerán.

En lo que respecta al Cine Clásico de Hollywood, basándonos en diversos escritos de directores, guionistas, productores, actores, compositores o investigadores, y en diferentes películas, pudimos verificar que el objetivo principal que también persigue, junto con el lucrativo, es distraer al espectador, alejándole de sus quehaceres y preocupaciones cotidianas e introduciéndole en la historia planteada por la ficción cinematográfica. Esta ficción cinematográfica clásica presentará un mundo idealizado, reconfortante y acorde con los esquemas morales dominantes. Esta finalidad la sugieren Emerson y Loos al referirse a los principios que debe tener en cuenta un guionista para responder a las demandas del público:

²⁴ Clayton HAMILTON. “The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism”, en Clayton HAMILTON. *The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism*. New York: Octagon Books, 1976. Pág. 30. Este libro fue originalmente publicado de forma independiente en 1910.

El [guionista] aficionado debe recordar siempre que la gente va a la sala de cine para olvidar sus problemas y volver a ser joven en un mundo de héroes y heroínas donde al final todo es como debe ser.²⁵

Al igual que sucedía en Broadway, este objetivo fundamental implicó una serie de principios, similares a los teatrales, que respetarán la mayoría de las películas clásicas:

- Un modelo cinematúrgico²⁶ basado en la unidad, la causalidad, el personaje central, el conflicto, la clausura y la verosimilitud. En este modelo cinematúrgico, la figura del personaje central tendrá también una importancia capital al estructurarse, tanto la fábula como la trama, a través de los conflictos que surgirán a raíz de los obstáculos que se opondrán a los objetivos del héroe. La clausura (el hecho de que la película se presente como una entidad unitaria, completa y sin fisuras) evitara que el espectador cuestione la propia narración, formule preguntas sobre el universo diegético no propuestas por la propia película y no obtenga respuestas a las expectativas que se le plantean. A nivel cinematúrgico, asimismo, se hace notar cierta predisposición por el final feliz, tanto en un sentido estricto como más amplio (es decir, encubierto en un supuesto final trágico que, no obstante, es complaciente con los esquemas morales dominantes del espectador implícito). Por último, se constata una preferencia por la verosimilitud (creación de un universo coherente en el que las cosas son como deben ser) frente a la fidelidad (presentación de las cosas como son). De esta forma el realismo se concibe como un barniz capaz de asegurar la implicación del espectador en la historia contada, excluyéndose múltiples aspectos del acontecer real como la azarosidad, los sucesos considerados inmorales o los comportamientos ambiguos y contradictorios, entre otros.
- Unos procedimientos de dirección totalmente supeditados a la máxima claridad e inteligibilidad en cuanto a la exposición de la historia y al control de la recepción del espectador. En este sentido se intentará una

²⁵ John EMERSON y Anita LOOS. *How to Write Photoplays*. New York: The James A. McCann Company, 1921. Págs. 74-75.

²⁶ El término “cinematurgia”, equivalente al teatral “dramaturgia” pero aplicado al medio filmico, fue acuñado en Tomás GALANT. *Cinematurgia*. Valencia: Fomento de cultura, 1956.

total accesibilidad de aquello que se cuenta, así como una exposición clara, ordenada y unívoca, que propicie tanto un absoluto control de la construcción del relato que realiza el espectador como una conveniente dirección de su atención. Ésta se conseguirá a través de la composición (centrado, equilibrio, frontalidad, profundidad, triangulaciones, etc.), el movimiento de los actores, el cambio de plano, el movimiento de cámara, la iluminación selectiva, el enfoque, los intertítulos en la época muda, el diálogo en la sonora y la música y los efectos de sonido tanto en la muda como en la sonora. La claridad de la intervención de los distintos recursos implicará también una continuidad (*raccord*), que propiciará una orientación inequívoca del espectador, que será guiado a largo de la cronología de la película clásica sin apenas esfuerzo personal. En el caso del cambio de plano la claridad y la continuidad se traducirán en la archiconocida Ley del Eje o de 180º (que estableció que los diferentes planos con los que se mostrara una acción debían ser rodados desde el mismo lado de un eje imaginario) que tendrá como resultado los *raccords* de mirada, posición y dirección. No cabe duda que esta Ley del Eje pretendía compatibilizar el cambio de plano con una orientación del espectador análoga a la del público teatral situado invariablemente frente al escenario al otro lado del proscenio.

- Un borrado de los mecanismos de enunciación. Tal y como indicaran Arthur Hardy y R. W. Conant: “La pantalla debe asemejarse a una lámina de cristal a través de la que el espectador mira la escena real”²⁷. Así, el Cine Clásico intentará que todos los mecanismos artificiales y convencionales que construyen el discurso pasen desapercibidos, de forma que el espectador centre su atención fundamentalmente en aquello que ocurre dentro de la ficción. Esto se logra a través de: una configuración cinematúrgica que evita la presencia expresa de intervenciones narrativas externas o las sitúa en momentos específicamente codificados (principios y finales); una motivación de los recursos narrativos aparentemente interna y supeditada a la óptima presentación de los hechos, presentados

²⁷ Arthur HARDY y R. W. CONANT. “Perspective considerations in taking and projecting motion pictures”, *Transactions of the Society of Motion Pictures Engineers*. Vol. 12. Nº 33. 1928. Pág 117.

como observados por un espectador ideal; una motivación realista entendida como medio de ocultación del origen tecnológico y arbitrario de los procedimientos discursivos y no como fin revelador; una invulnerabilidad e invisibilidad del sujeto espectral; y una distracción de la selección y fragmentación que implican la acción de los recursos de dirección del interés del espectador. En este último sentido, en el Cine Clásico se utilizarán los siguientes procedimientos para hacer menos evidente la selección impuesta por el encuadre: la utilización de composiciones centradas que provocan que la atención se aleje de los límites del encuadre; la situación de la cámara, de forma frecuente aunque no exclusiva, a la supuesta altura del espectador ideal, lo que evita introducir angulaciones forzadas que llevarían a que el público fuera más consciente de la arbitrariedad del área encuadrada; el *frame cut*, procedimiento introducido a partir de 1914 consistente en cambiar de plano exactamente cuando el personaje está cruzando el límite del encuadre y comenzar el siguiente cuando entra por el límite opuesto, lo que permite disimular el cambio de plano y, al mismo tiempo, alejar la atención del marco del fotograma; o el reencuadre que, al mantener a los personajes en movimiento constantemente centrados y evitar que traspasen el límite del encuadre, hace que el espectador tampoco se fije en el marco existente. En lo que respecta al disimulo de la fragmentación derivada del montaje, también el Cine Clásico desarrolló una serie de recursos tales como: la repetición de planos en una misma escena; el corte en movimiento; la motivación interna de los cambios de plano derivada del interés dramático o de la dirección de la mirada; la minuciosa dirección del interés del público que, ayudada de la claridad expositiva, hace que el espectador se deje llevar por el flujo de información que le transmite la película y que no se interese por la fragmentación que implica; o los diversos *raccords*, que propician una sensación de continuidad entre los diferentes planos y permiten la creación de un espacio coherente y en el que el espectador está en todo momento orientado.

- La búsqueda de la identificación emocional del espectador con aquello que se le muestra y, en especial, con los puntos de vista y los sentimientos de los personajes protagonistas. En este sentido, no sólo se pretende que el espectador entienda lo que se le presenta sino que en cierto modo lo sienta. Tal y como nos indica en 1918 Freeburg: “El atractivo intelectual de una película es insignificante en comparación con su atractivo emocional”²⁸.

Al igual que sucedía en Broadway, las características que acabamos de señalar en ocasiones son subvertidas. No obstante estas insurrecciones a las normas clásicas estarán en la mayoría de las ocasiones comprendidas dentro del propio modo de representación y constituirán excepciones (claramente codificadas e identificadas) que confirman estas reglas.

De este modo, se comprueba como el Cine Clásico de Hollywood asimila, de forma tanto directa como análoga, la finalidad y los principios del teatro de Broadway de finales del siglo XIX y principios del XX, adaptándolos a las particularidades del medio fílmico.

A MODO DE DESPEDIDA

Llegados a este punto, esperamos haber dejado constancia de las posibilidades que brinda el estudio de las interrelaciones entre el cine y el teatro desde la perspectiva analógica, así como de los relevantes datos que en cuanto a los usos teatrales se pueden desprender de la reconstrucción minuciosa de montajes escénicos del pasado. Por razones de espacio, nos hemos visto en la obligación de limitarnos a constatar, con la máxima concisión, algunos de los hallazgos efectuados sin detenernos en demostraciones. Esperamos, por tanto, que las presentes ponencias sirvan a aquéllos que las escuchen en el entrañable Castillo de la Mota o aquéllos que las lean en las páginas de la revista Ade-Teatro, para que se sientan invitados a profundizar más en el tema y en las novedosas metodologías y enfoques planteados, consultando el libro y la tesis en los que nuestros argumentos se sustentan.

²⁸ Victor Oscar FREEBURG. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company, 1918. Pág. 18.



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra.

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Éste es un resumen del texto legal (la licencia completa) disponible en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/legalcode.es>

El autor de esta obra (“Del teatro al cine”) es Pablo Iglesias Simón

Esta licencia sólo tiene aplicación para los textos realizados por Pablo Iglesias Simón. Los derechos de los fragmentos citados e imágenes incluidas pertenecen exclusivamente a sus autores, estando sujetos a las licencias correspondientes, y aquí únicamente se han introducido con carácter de referencia para el presente trabajo científico.