

**Anxo Abuín González. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid. Ediciones Cátedra (colección Signo e Imagen). 2013. 196 páginas.**

Las relaciones del cine con el teatro han sido constantes desde el nacimiento del nuevo medio, que comenzó nutriéndose del modelo escénico, como referente más cercano, para superarlo tempranamente y entablar luego con él un diálogo más profundo que, en muchos casos, acabaría repercutiendo en una inversión de la influencia y convirtiendo al escenario en deudor de las propuestas procedentes de la pantalla.

El profesor Anxo Abuín es un conocedor experto de las relaciones entre ambos medios, a las que ha dedicado una serie de trabajos esclarecedores mediante los que ha profundizado en la complejidad de las mismas y ha puesto en evidencia las determinaciones contextuales de todo tipo que permiten comprender su desarrollo a lo largo del devenir histórico del cinematógrafo. Algunos de tales trabajos se recogen en este volumen junto a otros inéditos hasta el momento; el conjunto constituye un sólido corpus donde se aúnan las reflexiones teóricas con el análisis minucioso de numerosos ejemplos concretos y que está llamado a convertirse en una referencia ineludible para todos los estudiosos del séptimo arte.

Pese a la heterogeneidad de los trabajos incluidos en el volumen, éste dista mucho de constituir una recopilación arbitraria como a menudo sucede en este tipo de publicaciones. Al contrario, su contenido se nos presenta rigurosamente articulado tanto por la ordenación a que han sido sometidos los trabajos que lo integran y la innegable interconexión existente entre ellos como por la reescritura uniformadora a que el autor ha sometido a los publicados con anterioridad para subrayar dicha interconexión y dotar al conjunto de una compacta unidad. Las siguientes frases que incluye en su introducción y mediante las que se comentan sus objetivos, ponen de manifiesto la coherencia que preside el libro:

El autor, dramaturgo o cineasta, juega con diferentes modos de expresión, en una enriquecedora transferencia de las reglas estructurales de un medio a otro, de forma que en el interior de una “imitación” es la forma, otra forma, la cosa reproducida o imitada. Creo que esta idea, que sirve de sustento a todo el volumen, está desde siempre detrás de la pulsión que lleva al cine a ampararse en el teatro (...). Quizás toda esta reflexión se justifique también en una constatación: es imposible abordar las artes y los *media* como “mónadas” aisladas entre sí. El cine es y será un medio de clara vocación absorbitiva, *inter-* y *re-medial*, un medio que es capaz de emplear para sus propios fines los repertorios, temas y formas procedentes de las otras artes y medios (pp. 8-9).

El resultado es una completa panorámica en la que a modo de “estado de la cuestión” se ofrece al lector una reflexión en profundidad sobre los problemas más relevantes que se plantean a la hora de abordar los paralelismos e interinfluencias entre ambos medios. Intentaré resumir en la medida de lo posible las líneas principales por donde discurre el pensamiento de Abuín a lo largo de los 6 capítulos que componen el libro (tarea difícil por la densidad de las reflexiones que albergan) con el objetivo de incitar a los lectores a sumergirse de inmediato en su lectura, de de la que, sin duda, saldrán enriquecidos.

El primer capítulo titulado “El teatro en el cine. Ensayo de tipología” se extiende con exhaustividad sobre el diálogo que desde los orígenes del cine ha existido entre éste y el teatro y que se manifiesta a veces “de maneras tan intensas como paradójicas”; se

revisa, así, el brechtianismo en la pantalla, las modalidades del teatro filmado o la obra de directores como Bergman, Rivette, Cassavetes o Scorsese en donde la teatralidad, aunque desde tratamientos muy distintos, adquiere una importancia primordial. Se detiene de modo especial en la reflexiones de Deleuze, para quien el paso de la *imagen-acción* a la *imagen-movimiento* está determinado por la primacía del *gestus* (en el sentido brechtiano) en la medida en que el camino iniciado por muchos cineastas contemporáneos pasa por la disolución de la intriga para subrayar la presencia física de los personajes. Ello le lleva a hablar de cine performativo en el que la acción deja paso a “situaciones ‘dispersivas’, relaciones deliberadamente débiles entre los personajes, la forma-vagabundeo o al uso conciente de clichés”. Manifestación evidente de la teatralidad cinematográfica son los casos de “teatro enmarcado” en los que la pieza escénica “se diegetiza” integrándose dentro de la acción-marco; a este propósito distingue el autor entre las diversas posibilidades de encuadramiento según el grado de implicación entre la acción marco y la acción enmarcada. El capítulo se cierra con sendos apartados dedicados a la “teatralidad expandida” (donde se analiza el debilitamiento de la frontera entre realidad y espectáculo en filmes de directores como Renoir, Fellini, Kubrick, Greenaway o Coppola entre otros) y a la “palabra-teatro” (dedicado a aquellos filmes en donde el diálogo adquiere una relevancia ineludible y que ejemplifica con el caso de Dreyer).

El segundo capítulo titulado “Filmicidad y teatralidad: del formalismo ruso a los orígenes del cine” lleva a cabo un recorrido histórico por las diversas etapas de las relaciones entre los dos medios. Comienza refiriéndose a la “desmedida voracidad intertextual” que, en su afán de nutrirse de los productos de cualquier manifestación cultural, caracteriza al cine primitivo; continua con la descripción del proceso que desemboca en la consolidación del MRI en el que se impone la narración, aunque conviviendo con la función mostrativa, definitoria del teatro; no obstante, a diferencia de éste, el espacio se presenta en el cine de manera fragmentaria exigiendo la colaboración activa del espectador para dotarlo de sentido. Se refiere más adelante al nuevo tratamiento de la teatralidad en la pantalla que se deriva la incorporación del plano secuencia y al proceso paralelo de “reteatralización” que inicia el arte escénico ante la imposibilidad de competir con el naturalismo del cine. La descripción de la interrelación continua entre ambos medios va acompañada de las reflexiones que las consecuencias derivadas de la misma suscitan en los teóricos coetáneos: los formalistas rusos, Walter Benjamin, André Bazin, Christian Metz, Edgar Morin, Susan Sontag y un largo etcétera.

El capítulo tercero, “El *filme de teatro*: arte frente a industria o *totus mundus agit histrionem*”, se centra específicamente en lo que denomina con palabras de Dominique Blüher el “filme sobre la institución-teatro” y que define como “aquel que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella”. A partir de ahí, establece una clasificación de ese tipo de filmes que articulaba en torno a cuatro categorías diferentes: Los que miran a la escena para reflexionar; a través de una perspectiva metacinematográfica, sobre la propia naturaleza artística del cine; aquellos en los que el arte teatral sirve de contrapunto del arte cinematográfico, evidenciando los condicionamientos que dificultan a éste su expresión en libertad, con lo que el teatro se presenta, así, como el arte auténtico, entendido como manifestación individual de rebeldía; el tercer tipo lo constituyen los filmes que a utilizan el teatro como desencadenante de una reflexión filosófica que parte del tópico del *theatrum mundi* y presenta la vida como una ficción, la cual es, a su vez, un escenario; finalmente, se refiere a aquellos otros en los que la inserción de una pieza de teatro actúa como desencadenante para la creación de diversos niveles narrativos y, en consecuencia,

para descubrir los mecanismos productores de la ficción. Estas cuatro categorías son etiquetadas respectivamente como *desdoblamiento*, *contrapunto*, *reflexión filosófica* y *confluencia metaficcional*. Analiza cada una de ellas aportando varios ejemplos, aunque a la que dedica mayor atención es la de contrapunto que subdivide en varios apartados según el filme se base en el proceso de producción de la obra dramática, en los ensayos, en las vicisitudes de la vida de los actores, en el genio del comediante y su capacidad para encarnar una verdad colectiva o en la concepción del teatro como compromiso.

Frente a los planteamientos generalistas y de índole teórica de estos tres primeros capítulos, los restantes se centran en el análisis de casos concretos, aunque siempre con una considerable dimensión reflexiva, dado que tanto en el planteamiento de sus hipótesis como en el comentario de sus conclusiones el autor despliega su sólido bagaje teórico. El capítulo 4, “Don’t talk; just do it: la palabra frente a la imagen o el monólogo como problema (el caso de las adaptaciones shakespearianas)”, se centra en el análisis de las diversas soluciones desde las que se ha abordado el travase a la pantalla de los textos del dramaturgo inglés; revisando las versiones de obras como *Henry V*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Richard III* y *The Tempest*, expone los procesos de naturalización a que han sido sometidos los monólogos incluidos en ellas y describe las estrategias cinematográficas puestas en juego para abolir las condiciones de la enunciación teatral y “des-teatralizar” el producto final. El capítulo 5, cuyo título es “*Bamblet*: Shakespeare y Disney se van a África, o casi...” desarrolla un exhaustivo análisis de la película *El Rey León* que le sirve para evidenciar el proceso de degradación y de vulgarización a que son sometidos los productos de alta cultura en las versiones realizadas por la factoría Disney, las cuales, además, se constituyen en vehículo adoctrinador al servicio de una ideología de signo claramente reaccionario. En el caso analizado, *Hamlet* (acompañado de otras muchas referencias intertextuales) actúa como hipotexto de una historia mediante la que se trata de “interiorizar desde la infancia unos presupuestos ideológicos muy marcados, una determinadas formas de pensar o de vivir, con el único fin de que la realidad quede reafirmada tal y como es”. El sexto y último capítulo está dedicado a la importante presencia que los elementos teatrales desempeñan en la filmografía de Almodóvar. Bajo el título “Almodramas, o lo tuyo es puro teatro: el teatro en el cine de Pedro Almodóvar” revisa los ecos de los diversos géneros y modelos artísticos que, “en una especie de eclosión festiva e intermedial” se perciben en las películas del director manchego: el cine, el oficio de escritor o guionista, la televisión y las pantallas de todo tipo, la música y la publicidad. Comenta en primer lugar su concepción peculiar de lo melodramático alimentada por elementos de las estéticas *kitsch* y *camp*, para proseguir con un análisis de la condición performativa de ese cine en el que “el juego de identidades y estrategias no excluyen la presencia de la máscara y la ocultación lúdica del yo”; y se cierra con una revisión de *Todo sobre mi madre*, como modelo acabado de “filme de teatro” o “filme sobre la institución teatro” en la medida en que su trama gira en torno al proceso de una puesta en escena y diegetiza el dispositivo teatral.

El volumen incluye una extensa bibliografía que abarca 21 páginas y donde se recogen más de 500 referencias. Este dato por sí solo, permite hacerse cargo del bagaje teórico con el que ha operado el autor y explica el rigor con que escribe sus páginas y la solidez de los análisis que desarrolla. Ello, sin embargo, no resta amenidad al libro, por la profusión de los ejemplos citados y la pasión con que aborda un tema tan complejo.

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA