

EL RETRATO DEL DOBLE: SOBRE LOS LENGUAJES DEL CINE Y EL TEATRO

Carmen Pérez Ríu

Universidad de Oriado

ABSTRACT: *The languages of film and theatre share elements such as verbal, visual and narrative content as a consequence of the proximity of their purposes as artistic genres – both produce dramatized stories. However, they have distinct interests and put emphasis on different aspects of the setting, the events and the characters. The analysis of adaptations of plays into films provides an insight into the differences and similarities of both media which can be enriched through contrast. The first part of this essay contains a summary of the main theoretical implications of film adaptation of plays based on a review of the literature. The second part focuses on the study of two scenes of the film adaptations of *Who's afraid of Virginia Woolf* (E. Albee) and *Closer* (Patrick Marber). These two scenes illustrate the key points of the intersection between these two languages regarding dialogue and mise-en-scene respectively.*

KEY WORDS: *Adaptation of theatre into film; Film language vs. dramatic language; mise-en-scene.*

*En el teatro la imaginación llena el espacio,
mientras que la pantalla de cine representa
el todo y exige que todo lo que aparece
en imagen esté relacionado de una manera
lógica y coherente.*

[Peter Brooks, 1993 (2002), 38]

Palabra e imagen se enfrentan, como dos polos de una oposición, siempre que se reflexiona sobre la relación entre literatura y cine. Sin embargo, al explorar en cierta profundidad esta dicotomía se descubre que no se trata de una oposición sencilla. Por un lado, palabras e imágenes no se enfrentan en un mismo nivel, la palabra es también un elemento del lenguaje cinematográfico y la literatura evoca imágenes mentales, excitando la imaginación del lector para crear en su mente una representación sensorial (no sólo de imágenes y sonidos, sino también de olores y sabores). Además, la literatura utiliza lo visual en las representaciones teatrales. Sin embargo, en términos de

PORTRAYING DOUBLES: ON THE LANGUAGE OF THEATRE AND FILM

RESUMEN: Los lenguajes del cine y el teatro comparten elementos tanto de contenido narrativo y verbal como visual, debido a la cercanía de sus propósitos como géneros artísticos, ya que ambos producen relatos dramatizados. Tienen, sin embargo, intereses dispares y ponen énfasis en aspectos diferentes del ambiente, de los sucesos o de los personajes. El análisis de la adaptación cinematográfica de obras teatrales permite observar las similitudes y diferencias de ambos medios, y enriquecer ese análisis por medio del contraste. En una primera parte, este artículo hace un repaso a la literatura sobre el tema para observar las principales implicaciones teóricas de la adaptación cinematográfica. Posteriormente se centra en el estudio de dos secuencias de las adaptaciones de *Who's Afraid of Virginia Woolf* (Edward Albee) y *Closer* (Patrick Marber). Estas dos secuencias ilustran los puntos de intersección entre los dos lenguajes en lo referente al diálogo y a la puesta en escena respectivamente.

PALABRAS CLAVE: Adaptación de teatro al cine; lenguaje cinematográfico frente a lenguaje dramático; puesta en escena.

especificidad, la palabra es la herramienta básica de la literatura. En concreto, es el elemento narrativo esencial del drama teatral pues, como afirma Sánchez Noriega, la sustancia dramática descansa en los diálogos (Sánchez Noriega, 2000, 61) y, aunque el teatro también se construye visualmente, su capacidad de expresión visual tiene limitaciones relacionadas con la necesidad de mostrarlo todo en el escenario, aquí y ahora¹.

La palabra en teatro es poderosa; en su libro *La Puerta Abierta*, Peter Brooks afirma: "Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo un entramado tácito de energías entre los personajes" (Brooks, 1994, 20). Brooks aporta evidencias del modo en que la palabra contribuye a crear un "concentrado" de intensidad, a través de una formulación precisa, capaz de evocar "la vida" en presencia del público. Por añadidura, el parlamento en la voz de los actores sí es capaz de trascender las limitaciones del recinto de representación y dar lugar a espacios y tiempos de ficción. Así ocurría en el

teatro isabelino, donde la escenografía era prácticamente inexistente y bastaba con que el personaje dijera encontrarse en un lugar concreto para que la escena "discurriera" en él (Brooks, 1994, 40). También la palabra puede evocar objetos, incluso en el espacio vacío, que no necesitan estar físicamente sobre el escenario para formar parte de la historia representada y alcanzar a elementos o personas que se encuentran más allá de la "cuarta pared".

Esta forma de construirse la acción en el teatro, a diferencia de lo que sucede en el filme narrativo, en cuyo lenguaje prima lo visual sobre lo verbal, subraya la que, según coinciden diferentes analistas, es la principal característica en la que difieren teatro y cine: la ambición del cine de generar sensación de "realismo", en contraposición a la artificiosidad del teatro, que, en palabras de Sánchez Noriega, "nunca oculta su carácter de representación debido a la convención existente entre el espectáculo y el espectador" (Sánchez Noriega, 2000, 61). La escena presenta una realidad "más concreta y tangible que la realidad filmada", pero ésta es a su vez "una realidad estilizada", "una realidad poética, de naturaleza peculiar, propia únicamente del teatro" (Gimferrer, 1999, 95). Otra característica que distingue a ambos medios es el hecho de que el teatro tiende a ocuparse de "temas humanos" y del personaje, mientras que el cine está más preocupado por la acción y el desarrollo del relato (Seger, 1992, 42; Zatlin, 2005, 158; Sánchez Noriega, 2000, 61).

Most fundamentally, film integrates man and his speech within the natural world...theatre renders the drama of man against man or even of man against God, but cinema renders the drama of man against the world (Bacon, 1994, n. 80).

André Bazin apuntaba también al hecho de que el mayor convencionalismo del drama teatral exige un esfuerzo más consciente por parte del espectador para convertir a los elementos y personajes que observa en el escenario en seres de un mundo ficticio y de esta manera, su realidad física se convierte en una abstracción (Bazin, 1990, 1769). Es en virtud de su estatus de abstracciones como los elementos y personajes pueden ser trascendidos o evocados en ausencia, como apuntábamos. Y también se debe a él, el hecho de que el tema, la crisis humana y los valores o ideas que de ella surjan tiene en teatro una relevancia superior a la acción en sí misma.

La dimensión de la palabra en el texto teatral tiene que ver con las características del diálogo, otro elemento que comparten cine y teatro, pero que adquieren implicaciones muy distintas en cada uno de ellos. En el drama teatral, el diálogo tiene plena entidad literaria y construye la representación de una manera directa ante el público, que se ve interpelado por ella sin intermediarios; en el filme el espectador recibe las palabras ligadas a las imágenes a las que acompañan. Las palabras emanan de la acción o situación, no la construyen.

The dialogue in film seldom has, or is required to have, the same completeness of literary quality that the best stage dialogue must have; dialogue in a film, much as conversation in real life, forms part of human behaviour, the spoken part, involving action and reaction (Manvell, 1979, 25).

En el teatro, como afirma Henry Bacon, los diálogos deben tener suficiente entidad como para ser capaces de crear un mundo imaginario con poco apoyo visual. Y por este motivo al trasladarlos al texto filmico, cuando en las adaptaciones teatrales no se adaptan los diálogos se corre el riesgo de que resulten pesados y saturan el ritmo narrativo (Bacon, 1994, epígrafe 1.2.1); de hecho, incluso se apunta a veces como defecto de un filme el que tenga "diálogos literarios" (Sánchez Noriega, 2000, 123). La palabra teatral en un filme tiene una intensidad sostenida, huella de su origen, que habitualmente los adaptadores se ven obligados a rebajar para adaptarse con mayor flexibilidad a su propio medio. A pesar de esto, en la mayoría de los casos, como afirma Richard Manvell, "The plays are allowed to retain the virtues of their theatricality, especially their dialogue and its interpretation" (Manvell, 1979, 37).

Por otra parte, como cuarto aspecto divergente entre cine y teatro, las convenciones teatrales para construir el relato también determinan ciertas distinciones interesantes entre ambos medios, que se reflejan en las adaptaciones. Por un lado, dado que la construcción de los personajes en la representación teatral depende casi exclusivamente de lo que digan o se diga de ellos, los diálogos al inicio de las obras, a menudo contienen narraciones de episodios pasados, o estas narraciones se intercalan en el transcurso de la representación para dar presencia a sucesos que tuvieron lugar en otro espacio u otro tiempo. Por su parte, el cine cuenta con formas muy económicas de narrar

visualmente el pasado o sucesos más o menos simultáneos en otro espacio y también cuenta con medios muy poderosos de caracterización. Puede establecer fácilmente relaciones entre los personajes y la escenografía –los elementos del ambiente que los definen–, utilizar para la caracterización no sólo el lenguaje corporal sino también la expresividad facial, o los planos detalle de objetos en los que un personaje se fija, sugiriendo lo que puede estar en su mente, etc.

Otra característica que distingue cine y teatro la describe Henry Bacon en su libro *Continuity and Transformation*, cuando destaca los diferentes ritmos narrativos de ambos medios, en concreto, subrayando el efecto de la división de la acción en actos, habitual en el teatro:

Whatever the period and style... a good dramatist will try to end every act so that it appears to be the ending of a line of action and yet wets appetite for what is yet to come. Performances in the cinema are seldom punctuated by intervals, so the dramatic line does not have to be cut into separate units... Also in cinema, a fairly rapid alteration of scenes (not to speak of images) is expected, and this can be achieved only laboriously on the stage. Furthermore, the construction of individual scenes tends to differ. In a "well-made play" scenes follow fairly rigidly the pattern crisis/climax/resolution, whereas in classical film... old lines of action are brought to at least temporary closure, after which other lines of action are started or developed before the scene ends... Thus the story in a film evolves more flexibly and contributes more to the overall sense of life-likeness as compared to the dramatically loaded and condensed scenes and acts of a theatrical piece (Bacon, 1994, 1.2).

Por último, la recepción por parte de los espectadores es también diferente en aspectos significativos. La relación que establece el espectador con los actores/personajes es directa en el caso del teatro, mediada en el caso del cine, pero la percepción a través de las imágenes en el cine apela a las emociones y facilita la identificación fluida, como estableció Metz en *El significante imaginario*. La imagen, simultáneamente presente y ausente, y las condiciones de la recepción, en la oscuridad de la sala, facilitan una forma de identificación especular que es específica del medio cinematográfico (Metz, Christian. Ver referencias bibliográficas).

EL DIÁLOGO EN LA ADAPTACIÓN DE *¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?* [ALBEE (1962), NICHOLS (1967)]

En el caso de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* el diálogo destaca por poner en práctica la dialéctica del conflicto con una extraordinaria habilidad para el cinismo, la agresión verbal y la interpretación psicológica. Cuando la obra se estrenó en 1962 tuvo gran resonancia por su audacia, pues su lenguaje era mucho más crudo de lo habitual en la escena norteamericana. Fue un éxito de público y obtuvo los premios New York Drama Critics Award, y Tony Award de ese año, y, aunque fue votada como premio Pulitzer, éste le fue negado a causa de "su lenguaje explícito, su uso de temas tabú y una recepción controvertida por parte del público"². También la versión cinematográfica, dirigida por Mike Nichols en 1966, rompía moldes en cuanto al uso de un vocabulario soez en un contexto de pareja, lo que era muy poco habitual en el cine de ese momento. La cuestión del lenguaje fue uno de los obstáculos a la producción del filme, que sin embargo ganaría a su vez el Oscar a la mejor película.

A pesar de esto, la principal relevancia del guión de este filme, adaptado por Ernest Lehman, no estriba en lo anecdótico de la violencia verbal que exhibe, sino en la habilidad para utilizar la enorme frustración de los personajes y su capacidad de desplegar crueldad verbal, para poner en evidencia la hipocresía de la opresiva microsociedad de supuesta élite social en la que viven –en el campus de una pequeña universidad estatal, simbólicamente denominada New Carthage– y junto con ella el complejo drama psicológico de un matrimonio de mediana edad. Las huellas de los sueños rotos y los conflictos de poder han destruido moralmente a la pareja protagonista –un profesor de historia casado con la hija del rector del centro–, que se sostienen mutuamente recurriendo a una dramática combinación de realidad y ficción, y también por medio, o quizás a pesar, de "juegos" verbales en los que se agreden mutuamente. En el curso de la obra, estos "juegos" conmueven, en parte por lo asombroso de su despiadada osadía y en parte por su calidad intelectual y su capacidad de profundización psicológica: "Their Communications system is to a great degree dependent on verbal imagination and a lust for verbal control" (Malkin, 1992, 162). Trasladados al medio cinematográfico, los diálogos de Albee (con pequeñas modificaciones que, en su mayor parte, son omisiones) fluyen de una forma inesperada, pronunciados por dos grandes

actores –Elisabeth Taylor y Richard Burton– a través de una puesta en escena que intenta, y muchas veces consigue, eliminar la rigidez y el estatismo del espacio teatral. Como es sabido, la obra tiene lugar en una única localización, el salón de la casa de los protagonistas, sin embargo Mike Nichols utiliza la casa entera, incluido el jardín, y una breve salida de los cuatro personajes en coche para dirigirse a un bar de carretera. Por otra parte, como no podría ser de otra manera, la focalización visual alterna entre interna y externa para filmar a los personajes de formas que muestran al espectador sus reacciones, aportan cambios de ritmo y variedad, para evitar el estatismo. En este sentido se observa la preocupación común a la mayor parte de los adaptadores de teatro al cine de huir de la rigidez del teatro filmado, buscando métodos cinematográficos de expresión.

El drama de Albee tiene lugar al finalizar una fiesta en la que los cuatro personajes han bebido abundantemente y continúan haciéndolo hasta la caída del telón. El alcohol dificulta la claridad de mente de los personajes y simultáneamente fomenta una desinhibición imprescindible para la verosimilitud de la historia. Así, el autor integra en el texto una serie de malentendidos, combinados con agudeza y sarcasmo para crear diálogos cercanos al absurdo.

George: ¿Dónde está mi amor? Dónde está Martha?

Nick: Creo que está haciendo café. Se marea muy fácilmente.

George: ¿Martha? No, ésa no se marea nunca, salvo las temporadas que pasa en el sanatorio.

Nick [*en voz baja*]: No, no; me refería a mi mujer. Se marea enseguida. Tu mujer es Martha.

George [*lamentándose*]: Sí, ya lo sé.

Nick [*afirmando un hecho*]: No creo que pase temporadas en un sanatorio.

George: ¿Tu mujer?

Nick: No, la tuya.

George: ¡Oh! La mía. [*Pausa*] No, no lo ha hecho. Yo lo haría..., quiero decir, si yo fuera ella lo haría,... pero como no lo soy, no lo hago. [*Pausa*] Me gustaría hacerlo... A veces aquí es imposible vivir.

Albee utiliza los convencionalismos del lenguaje como estrategia para descubrir la hipocresía de los usos y costumbres sociales –como en la famosa frase de George “Martha, enséñale dónde está el *eufemismo*”, como respuesta al

comentario de Honey sobre su deseo de “empolvase la nariz”. Ésta es una actitud pertinaz, mantenida por los protagonistas para cumplir con uno de los objetivos del texto, socavar la frágil seguridad que pueden proporcionar las mentiras con las que los personajes, y por extensión los seres humanos, protegemos nuestra débil imagen personal. En palabras de Paolucci:

The individual reaches out for recognition and in that effort is destroyed or paradoxically enlightened through the awareness of others to his predicament... The core story is an expandable and replaceable exemplar that forces us to translate the 'script' into our own emotional terms, educating us in the continuing catharsis of acceptance and rejection: the vulnerable exposed self and the compromise we assume in our public image (Paolucci en Roudané ed., 1993, 99).

Se ha comparado el lenguaje dramático de Albee con el de Pirandello e incluso con Ionesco³, aunque también se le considera cercano al realismo de O'Neill y Strindberg. El sarcasmo, la ironía y una indefinición que confunde realidad y ficción y también juego con agresión son características esenciales del teatro de Albee⁴.

La adaptación de Nichols trata de trasladar el drama al cine con gran respeto por el diálogo pero simultáneamente adaptándolo con bastante solvencia al lenguaje audiovisual cinematográfico. Esto no siempre se puede afirmar de otras adaptaciones teatrales, como por ejemplo la versión de *Death of a Salesman*, bajo dirección de Volker Schlöndorff en 1985, mantiene gran parte del estatismo teatral y consigue muy poco realismo cinematográfico. La adaptación de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, en cambio, se enfrenta a las dificultades que ofrece el texto y propone soluciones realmente creativas, entre las que se encuentra el inicio del filme, con la entrada de los dos protagonistas en su casa, tras recorrer el campus de la Universidad en penumbra. Su breve pausa ante el vano de la puerta para acostumbrarse a la luz del interior, que acaban de encender, sirve como presentación de los personajes. Dos estrellas de Hollywood, sobradamente conocidas para el público, llenando el cuadro en plano medio, con sus fantásticas caracterizaciones, él portando sus gafas de pusilánime y aburrido profesor; ella, con el cigarrillo colgando de los labios, un tanto descarada y vulgar, pero aún atractiva.

Una de las mayores dificultades que presenta esta obra para su adaptación es su extraordinaria verbosidad. Los personajes se interrumpen, se solapan, gritan, canturrean, sus voces se superponen, y en ocasiones, emiten largos parlamentos, todo ello, prácticamente sin descanso. Por este motivo, el cambio más obvio que tiene lugar con la adaptación es la eliminación de fragmentos de texto, aunque en su mayor parte eran líneas de pequeña importancia para el desarrollo de la acción. Y es que gran parte de la técnica de Albee se basa en el uso de la narración oral de pequeñas historias sobre el pasado de los personajes. Son relatos que desvelan detalles sobre la vida familiar que, en palabras de McCarthy "...have a capacity to damage the participants in the telling" (McCarthy, 1987, 61). La narración oral es una técnica, hasta cierto punto, más propia del teatro que del cine. La obra evidencia cómo las historias pueden ser manipuladas al narrarlas, de hecho, los hechos en sí no son en este caso tan importantes como la forma en que se cuentan. Pues los significados que adquieren los relatos en el drama dependen profundamente de ello.

El largo parlamento de George en el segundo acto de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* ilustra este punto. Él y su invitado, Nick, se han quedado solos tras el primer clímax de tensión entre los protagonistas de la obra, que, en la obra teatral, tiene lugar al finalizar el primer acto. En el filme, los dos hombres salen al jardín y entablan una conversación en tono intimista, que funciona en el filme como un anticlímax, pues la acción no se interrumpe; pero cuya función no es de mero alivio o descanso sino que tendrá gran importancia para la acción posterior. En el curso de este diálogo los dos hombres se hacen confidencias y el espectador recibe información acerca del pasado de ambos matrimonios. En su largo parlamento, George relata un episodio de su juventud sobre un compañero que habría matado de modo fortuito primero a su madre, al disparársele accidentalmente un arma, y después a su padre, en un accidente de tráfico. Este relato se produce tras una sorprendente –por lo ingenua– revelación de Nick, sobre el embarazo histórico de Honey, que precipitó su matrimonio. Estas confidencias consiguen apaciguar la tensión que permanece entre los dos hombres, dos extraños en definitiva, al comienzo de la escena. La solemnidad del relato es indicativa del impacto del suceso en la personalidad de George, y por ese motivo es equiparable a la confidencia hecha por Nick sobre el embarazo histórico de su esposa

y otros datos íntimos sobre su padre y, en cierta medida, vergonzosos, sobre su familia.

El filme nos muestra a George sentado en el suelo al pie de un árbol en un plano medio; pero, a medida que avanza su historia, la cámara hace un lento zoom, casi imperceptible como movimiento⁵ de cámara, para situar al actor en primer plano en el momento climático de su historia. Este primer plano tiene una enorme dificultad de interpretación y Richard Burton lo resuelve con brillantez. El zoom contribuye a aportar cierto dinamismo a un plano por lo demás muy estático, pero lo hace con gran contención y subrayando el momento en que la historia adquiere más dramatismo.

En una secuencia posterior, que comienza en el coche en el que George y Martha llevan a sus invitados de vuelta a su casa y culmina en un bar de carretera, Martha desvela que la historia del muchacho que mataba a sus padres era, en realidad, parte de una novela escrita por George que hubo de enfrentarse a la oposición de su suegro y ridiculiza a su marido por ello. Mientras George, deseperado, intenta hacer callar a Martha, Nick, se da cuenta de la coincidencia de las dos historias y participa con placer en la hilarante ridiculización. Abochornado, George se vengará de Nick relatando también abiertamente ante Honey y Martha la confidencia de Nick sobre el embarazo histórico de su esposa.

Consideremos pues que el relato oral de sucesos no es una técnica muy cinematográfica, sino más propia del teatro. El *flashback* en imágenes, narrado por una voz en *off* o no, es una de las técnicas más habituales para intercalar digresiones narrativas de este tipo en el cine. Sin embargo, para el monólogo de George, Mike Nichols prefiere el relato del actor a pesar de que corre el riesgo de ralentizar su puesta en escena. La decisión de Nichols está, sin embargo, bien fundamentada: la representación de este relato por medio de imágenes aportaría al suceso una entidad que probablemente no tiene. Cualquier cosa narrada por medio de imágenes en el cine adquiere de manera inmediata estatus de suceso real o al menos, concreto. "No hay imagen sino de lo concreto", dice Jean Mitry en su tratado sobre estética y psicología del cine,

Lo real es siempre verdadero, aunque su "objetividad" sea totalmente relativa. Las relaciones entre las cosas reales,

las consecuencias que de ellas se extraigan son exactas o inexactas, pero no podrían ser contradictorias a menos que se revelasen como absurdas.... Por el hecho de instaurar el drama en lo real concreto, las imágenes otorgan a este drama un cierto carácter de realidad, una verdad *a priori* (Mitry, 1989, 97).

En *New Vocabularies in Film Semiotics*, Robert Stam subraya que el espectador por lo general asume que un episodio narrado en imágenes es cierto, pues así está establecido por convención y que violar ese principio es poco habitual en el cine. Stam discute varios enfoques sobre la posibilidad de que un personaje "mienta" verbalmente o con imágenes, como hace Eve en *Pánico en Escena* (Hitchcock, 1950) (Stam, 1992, 101). Evidentemente existen formas de narrar con imágenes, a modo de *flashback*, sucesos irreales, sueños, relatos falsos, etc.⁶ Pero en ese caso, las imágenes bien son verdaderas, o han de revelarse falsas. Sería muy complejo, y desde luego estaría muy lejos de las intenciones del director y productores de esta obra, comunicar mediante imágenes una deliberada ambigüedad sobre la veracidad de los hechos narrados por los protagonistas en escena.

La imprecisión sobre si los sucesos que los personajes relatan son o no reales, es uno de los pilares en los que descansa la clave de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, pues las mismas historias son contadas de nuevo transformadas, de manera que las expectativas, las interpretaciones y la identificación del espectador cambian. Así cuando Martha expone el origen y la reacción que provocó la historia del joven que mató a sus padres y la vergüenza que conllevó para George, la solemnidad con la que éste se la contaba a Nick ha de reinterpretarse.

Martha: Y ¿quieres saber lo mejor? ¿Quieres saber lo que el gran George le dijo a Papá?

George: ¡NO! ¡NO! ¡NO!

Nick: Un momento...

Martha: Pero Papá, ja, ja, ja...pero Señor.... ¿que esto no es una novela? [*Simulando la voz de George*]

George [*Avanzando hacia ella*]: ¡No quiero que lo digas!

Nick [*Dándose cuenta del peligro*]: Eh.

Martha: ¿Que no lo diga? No te acerques [*se separa de él un poco,...utiliza de nuevo la voz de George*] Noooo, esta historia es real...¡Esto me pasó...A MÍ!

George: ¡TE MATARÉ! [*La agarra por el cuello*].

Si el episodio contado por George hubiera sido narrado en forma de *flashback* en imágenes tendría que haberse definido con claridad si el suceso es real o imaginado, así como si George era el protagonista o un mero espectador, lo que destruiría su efecto dentro de la historia. La mezcla de realidad y ficción, junto con el uso que los personajes hacen de la ficción para resolver sus conflictos psicológicos y emocionales es uno de los principales temas de la obra. La capacidad de la narración de episodios imaginados para "crear" ilusión de realidad tiene su máxima manifestación en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* en lo referente al hijo que George y Martha han imaginado y de cuya existencia hablan como si fuera plenamente real. Al igual que el hijo ha existido de manera "verbal" su muerte será ejecutada, como apunta Jeanette Malkin, "Within the world of the play, this death-through-pronouncement must be accepted as a *real* and effective act" (Malkin, 1992, 183).

La pervivencia del diálogo y sus relatos orales, en esta adaptación es por tanto esencial para trasladar su significado. En muchas otras ocasiones, los adaptadores consideran que también lo es por el valor literario del diálogo, como ocurre en la mayor parte de las adaptaciones de Shakespeare. No es extraño, sin embargo, que, separados los actores/personajes de su público, el diálogo cinematográfico que proviene de un texto dramático adolezca de cierto lustre literario en versiones adaptadas, que denuncian su pertenencia a otro medio artístico. En estos casos, el diálogo teatral puede verse como un lastre para la narración cinematográfica pero quizá ha de considerarse un mal menor, siempre que se consiga una puesta en escena que mantenga el interés y el ritmo propios de un filme.

LA PUESTA EN ESCENA EN LA ADAPTACIÓN DE *CLOSER* (PATRICK MARBER, 1992) (MIKE NICHOLS, 2004)

El teatro constituye un sistema semiótico y su máxima realización tiene lugar durante la representación en el escenario. La lectura del texto en forma de obra literaria no deja de ser una sustitución de la experiencia de la mimesis dramática y requiere, como lo hace la novela, del uso de la imaginación del lector para recrear en su mente las imágenes de la ambientación y los sonidos (incluyendo la modulación de la voz y otras características). La puesta en escena teatral constituye una forma de transformar

el texto puramente verbal en relato representado, que lo acerca a la experiencia de los sucesos vividos. La puesta en escena teatral y la cinematográfica constituyen dos formas de construir relato mediante mimesis, acercándolo cada una con los medios que le son propios, a la experiencia de los espectadores en la vida real.

El cine consigue la recreación realista no sólo de los ambientes o localizaciones, sino de fenómenos atmosféricos y de los grandes sucesos, como una batalla, un terremoto o una estampida. En el cine el mar es el mar, en el teatro es una cortina pintada –o nada concreto, tan sólo un espacio abstracto. Pere Gimferrer afirmaba que la realidad escénica ha de ser “una realidad estilizada” para que pueda concebirse como espectáculo (Gimferrer, 1999, 95). Uno de los primeros analistas de la adaptación de teatro al cine, Allardyce Nicoll, también subrayó que “The theatre rejoices in the artistic limitation in space” (Nicoll, 1936, 173), de la misma manera que ambos, el cine y el teatro, encuentran formas de representar el paso del tiempo y las acciones simultáneas. Hay un elemento en que la puesta en escena cinematográfica se distingue de la teatral y entra plenamente en el terreno de su propia especificidad creativa. Se trata de la capacidad del lenguaje cinematográfico para manejar el espacio de la historia y especialmente el del discurso para representar de forma fluida el punto de vista de los personajes y acercarse a la intimidad del rostro o al detalle de la acción o alejarse y mostrar amplios espacios a placer.

La escala de planos tiene una gran capacidad expresiva en el lenguaje cinematográfico. El director hace una elección expresa en la adopción de una distancia para filmar la acción, pues, como afirma Sánchez Noriega, “en toda elección de una distancia hay una realidad que se muestra y otra que se omite” (Sánchez Noriega, 2002, 29). El uso del primer plano se considera una técnica adecuada para penetrar en los sentimientos de los personajes “pues permite que el actor los muestre con una gestualidad delicada” (Sánchez Noriega, 2002, 30) y, cuando se produce en una dinámica de plano-contraplano, para expresar de manera dramática la relación existente entre ellos.

En la segunda secuencia de la adaptación de *Closer*, Dan (Jude Law) y Anna (Julia Roberts) se conocen y entablan una relación amorosa. Anna está en su estudio de fotografía tomando una foto-retrato para la portada del libro que

ha escrito Dan. La situación determina que exista cierta distancia entre ellos: en primer lugar porque acaban de conocerse, pero también puesto que la distancia es necesaria para encuadrar la fotografía. Tras un breve diálogo, los dos personajes se acercan y se besan. El contenido de la conversación es, no cabe duda, una de las claves para el cambio de la relación entre ellos: de ser dos desconocidos a llegar a una situación de intimidad. Este cambio supone también un acercamiento físico. La representación de ese progresivo acercamiento emocional y físico tiene una realización muy diferente en los dos medios, que ilustra sus diferentes concepciones del espacio. Si bien en el teatro el público percibe el espacio como un todo en el que los personajes se mueven y donde permanecen, a cierta distancia de él, en el cine la fragmentación en planos y el uso de las distancias focales para filmar a los actores más cerca o más lejos constituye para los espectadores una manera muy diferente de experimentar el espacio de la acción.

El dramaturgo, Patrick Marber, ejerció de director de escena en la primera representación de su obra en Cottesloe Auditorium, en Londres. En la introducción a la versión publicada del texto pide expresamente que la ambientación se reduzca al mínimo. Por añadidura, sus acotaciones para la puesta en escena son escuetas. En esta escena en concreto, se han introducido ciertos pequeños cambios para la adaptación cinematográfica, dirigida también por Mike Nichols, en 2004. Un breve diálogo al inicio de la escena se ha eliminado del filme. También se eliminó este fragmento de una producción dirigida por Marcelo Cosentino, con la traducción y adaptación a la escena argentina de Fernando Masllorens y Federico González del Pino representada en Buenos Aires en verano de 2008. Ese breve diálogo añade poco a la caracterización de ambos personajes; pero presumiblemente, fue eliminado a causa de la referencia cercana y explícita que hace a elementos del paisaje urbano de Londres. Dichas referencias pueden no ser pertinentes para los espectadores en un contexto cultural diferente (Argentina en el de la producción teatral traducida). Además de esto hay algunos ajustes en el texto, cambios de orden en el diálogo, dos frases se eliminan, algunas se ven reducidas y hay un breve añadido. Todos estos cambios, en los que participó el propio dramaturgo, ya que es autor del guión cinematográfico, se pueden considerar equivalentes a los que se podrían producir al realizar la producción, y en su caso la traducción-localización, para un montaje teatral. Por ejemplo, en el texto utilizado por

Cosentino en Buenos Aires, se cambió el nombre a uno de los personajes, Larry, por el de Leo. La diferencia es que en el caso de la adaptación cinematográfica de Nichols, la traducción se hace a otro medio narrativo y estético y los motivos de los cambios no obedecen tanto a causas de tipo cultural como de lenguaje cinematográfico.

Volvamos al estudio de fotografía de Anna. Desde la perspectiva del espectador teatral sobre el escenario hay dos figuras a tres o cuatro metros de distancia. Anna está tomando fotografías de Dan, que está sentado en un taburete elevado. Hay un intercambio de diálogo sobre el libro que Dan ha escrito. Su protagonista es Alice, una bailarina de strip-tease (Natalie Portman) a quien habíamos conocido en la primera escena. Según indican las acotaciones del texto teatral, en dos ocasiones Anna camina la distancia que la separa de Dan: la primera vez para medir la luz sobre el rostro y retocar un mechón de pelo; la segunda vez para besarle. La puesta en escena cinematográfica, también muestra estos acercamientos, pero además, juega con la escala de planos y sus efectos en el significado y la estética de la secuencia.

Mike Nichols utiliza una clara gradación de planos desde el momento en que presenta a los dos personajes en la escena. Primero se ven planos generales y medios en los que ambos personajes aparecen con focalización externa, mirados por la cámara. Progresivamente, la escala de planos disminuye hasta que se dan sendos primeros planos, esta vez con focalización interna, el espectador mira al personaje "a través de los ojos" de su interlocutor. Este modo de filmación aumenta la fuerza de identificación entre espectador y personaje, así como la intensidad narrativa del diálogo. Esta manera de filmar comunica el impacto de las palabras, pues Anna pregunta directamente a Dan sobre su libro: "¿Qué opina ella [Alice] de que le robes su vida?" La relación que se establece entre los personajes oscila entre la frialdad y la cercanía, marcada por el tono de las palabras que Anna dirige a Dan: desde breves instrucciones: "Vale", "Ponte de pie", a críticas más o menos directas sobre su forma de comportarse, al pedirle que no fume si no es necesario, o sobre la postura que adopta al posar: "No te recuestes", "No arquees las cejas, te hace parecer pretencioso". En cierto modo, las bruscas intervenciones de Anna son su forma de manejar la conversación y mantener el control imponiendo cierta distancia. A veces llega a ser dura y fría, como cuando dice: "Tu eres un trabajo", y a

la insinuación de que le gustó su libro contesta: "Sí, pero podría pasar sin él". Intercalados entre estos comentarios fríos, Anna deja entrever una fisura en su coraza que da a entender a Dan que realmente se siente atraída por él. La escena se convierte en un delicado juego de seducción, en el que ambos personajes tejen una red con la que cautivar al otro. Incluso la frialdad de Anna puede verse alternativamente como una manifestación sincera o como parte de una estrategia.

El diálogo expresa el juego de seducción utilizando las palabras, el tono en que se dicen y, desde luego, el lenguaje gestual global de los actores. Sobre un escenario, las palabras pueden cautivar al público con referencias sutiles a la sexualidad y las provocaciones que ambos personajes se lanzan. La puesta en escena cinematográfica recoge este juego dándole énfasis por medio del lenguaje audiovisual. En términos visuales estas oscilaciones de frialdad y cercanía entre los dos personajes se traducen en aumentos progresivos y bruscas reducciones de la longitud focal del objetivo, en la dinámica de plano-contraplano. Los planos cada vez más cercanos, que acercan el rostro de los personajes al público, se interrumpen repentinamente ante una frase cortante del guión, para volver a planos generales desde los que se inicia de nuevo un acercamiento progresivo. Esto sucede tres veces. De manera que en el punto en que ambos personajes llegan al momento climático de su cercanía y se besan, el plano y el contraplano muestran alternativamente los primeros planos de los personajes con focalización interna –el espectador "mira" a través de los ojos del personaje– y con este intercambio:

Dan: ¿Sueles ir a los acuarios?

Anna: Siempre que puedo.

Dan: Buen sitio para hacerse con "extraños" ¿no?

Anna: *Fotografiar* extraños.

Silencio.

Dan (*con dulzura*): Ven aquí.

La dirección de Mike Nichols maneja nuestra interpretación de las imágenes y de los diálogos subrayando el sentido de lo que sucede. En este momento se introduce un corte y el encuadre cambia a un plano general, que muestra la distancia real existente entre los dos personajes: las dos figuras, que se nos antojaban próximas en virtud del primer plano que las encuadraba, están aún separadas por unos 3 ó 4 metros y con la cámara foto-

gráfica entre ellos. Este repentino plano general resulta sorprendente en parte porque hace al espectador nuevamente consciente del espacio real reconstruido a partir de los fragmentos que ofrece cada plano (Bordwell, 1985, 111). Y también porque rompe la ilusión del espectador de encontrarse en el mismo espacio que la acción de la película (Paech y Paech, 2002, 271), pues recupera la focalización externa. Este extraordinario montaje deja en evidencia la duplicidad del valor de espacio en el lenguaje cinematográfico. Las miradas y las palabras acercan a los personajes emocionalmente entre ellos y con el público, pero sus cuerpos están en realidad físicamente bastante lejos el uno del otro. Los diferentes planos de los personajes nos permiten reconstruir mentalmente el espacio de la historia, el estudio de Anna, y también interpretar la forma en que los personajes reaccionan a lo que sucede en virtud de sus primeros planos, el espacio del discurso. Tras ese plano general, Anna salva la mitad de la distancia entre ella y Dan, él recorre el último metro y medio y la imagen recupera el primer plano para mostrar en cercanía el momento de mayor intimidad con que finaliza el juego de la seducción.

Además de su dimensión física –la acción ha de tener lugar en un espacio y éste inevitablemente ha de mostrarse en la imagen–, el espacio en el cine tiene una dimensión expresiva y estética, e incluso simbólica, que la representación en el espacio teatral no tiene. Algunos medios teatrales, como la iluminación, permiten aislar una parte del cuerpo de los personajes, puede haber trucos para mostrarles solos en un espacio inmenso pero nunca puede acercarse al espectador para explorar el rostro. Todo el cuerpo del actor interviene en la comunicación no verbal teatral, mientras que en el cine gran parte de la expresividad está en el rostro. La dinámica de plano-contraplano es uno de los

elementos más específicamente característicos del lenguaje dramático cinematográfico.

La adaptación cinematográfica de obras de teatro hace accesible para una mayor cantidad de público la posibilidad de ver una versión representada de la obra, por contraposición a leer el drama escrito. Las características del sistema semiótico teatral de la obra representada se pierden en una lectura del texto y aunque ver una película tampoco es, como hemos visto, lo mismo que ver una obra de teatro, sí supone la oportunidad de recibir sensorialmente la obra, verla en su forma de expresión plástica, experimentar las dimensiones paralingüísticas, cinéticas y auditivas del texto y participar de forma directa en el juego de la identificación. Evidentemente, existen grandes similitudes entre estas dos formas de expresión, y es fácil comprobar que se influyen mutuamente⁷, pero al destacar sus diferencias podemos descubrir parte de las características esenciales del teatro en comparación con los recursos narrativos del cine. Una parte importante de estas diferencias tiene que ver con su forma de recepción: la inmediatez de la emoción dramática creada por los actores en el escenario en presencia del público, comparada con la identificación fluida del público cinematográfico mientras siguen el relato de la manera prevista por el director. También al observar las soluciones propuestas por los directores en cada caso podemos comprobar que, eventualmente, cualquier adaptación a otro medio implica una lectura e interpretación personal. Esta interpretación también la hacen, no cabe duda, el director de escena y los actores en cada nueva producción de teatro; sin embargo, para ellos el texto queda abierto, lo que no sucede en el caso del filme terminado. Una obra de teatro permanece disponible para nuevas lecturas, modernizaciones, o cambios de énfasis en el futuro, con diferentes repartos y para públicos distintos.

NOTAS

1 Se han desarrollado recursos teatrales para intentar superar esas limitaciones: escenarios con varios niveles, trucos de iluminación, pantallas donde es posible proyectar imágenes, voces en *off*, etc.; sin embargo, nunca llegan a la variedad ni tienen la

flexibilidad y fluidez de espacios de la que es capaz el cine. Y, en cualquier caso, el uso de recursos de este tipo depende en gran medida de las costumbres y gustos de cada época. Hoy en día tienden a utilizarse con austeridad.

2 <http://www.gradesaver.com/classic-notes/titles/woolf/about.html>

Recibido: 26 de noviembre de 2008

Aceptado: 28 de enero de 2009

- 3 Paolucci en Roudané ed., (1993, 89 y ss).
- 4 McCarthy, 1987, 59-60.
- 5 El zoom recibe también el nombre de "travelling óptico", pues, aunque no se trata verdaderamente de un movimiento de cámara, su efecto es similar a un travelling hacia delante.
- 6 Para que un relato en imágenes represente sueños o episodios imaginados ha de haber ciertas marcas visuales, en forma de fundidos, de luces tamizadas, etc., o de montaje. Pero en ese caso, no hay ambigüedad, una digresión narrada ha de ser interpretada bien como un episodio real o como irreal por el espectador.
- 7 Ver, por ejemplo, el amplio estudio de M.^a Teresa García-Abad al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Aston, Elaine y Savona, George (2002): *Theatre as sign-system. A Semiotics of text and performance*, London and New York, Routledge.
- Bacon, Henry (1994): *Continuity and Transformation. The influence of literature and drama on cinema as a process of cultural continuity and renewal*, Helsinki, Annales Academiae Scientiarum Fennicae 73.
- Bazin, André (1958): *¿Qué es el cine?*, 1990. Madrid, Ediciones Rialp.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Brooks, Peter (1994): *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba Editorial.
- García-Abad García, M.^a Teresa (2005): *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Gimferrer, Pere (1999): *Cine y Literatura*, Barcelona: Seix Barral.
- Malkin, Jeannette (1992): *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Manvell, Roger (1979): *Theatre and Film. A comparative study of the two forms of dramatic art, and of the problems of adaptation of stage plays into films*, Cranbury and London, Associated University Press.
- McCarthy, Gerry (1987): *Edward Albee, Modern Dramatists*. Houndmills, Basingstoke and London, Macmillan.
- Metz, Christian (1977): *The imaginary signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Trad. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. Bloomington, Indiana University Press.
- Mitry, Jean (1989): *Estética y Psicología del Cine, Vol 1. Las Estructuras*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Nicoll, Allardyce (1936): *Film and Theatre*, 1972, New York, Arno Press.
- Paech, Anne y Paech Joachim (2002): *Genete en el Cine*, Madrid, Cátedra. Colección Signo e Imagen.
- Paolucci, Anne: "Albee on the Precipitous Heights (Two arms are not enough!)", en Roudané ed. (1993), *Public Issues/Private Tensions. Contemporary American Drama*. New York: AMS Press.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la Adaptación*, Barcelona, B. Aires, México, Paidós Comunicación.
- (2002): *Historia del Cine: Teoría y Géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.
- Stam, Robert (1992): *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and beyond*, London and New York, Routledge.
- Seger, Linda (1992): *The Art of Adaptation. Turning Fact and Fiction into Film*, New York, Henry Holt.
- Sontag, Susan (1992): "Film and Theatre", en Mast et al., *Film Theory and Criticism*, 4th edition. Oxford and New York, Oxford University Press.
- Zatlin, Phyllis (2005): *Theatrical translation and film adaptation. A practitioner's view*, Clevedon, Multilingual Matters LTD.

FILMOGRAFÍA

- The Closer* (Dir. Mike Nichols, 2004).
- Who's afraid of Virginia Woolf?* (Dir. Mike Nichols, 1966).