

# NOTAS SOBRE LAS CATEGORÍAS DE ESPACIO TEATRAL Y

**José Antonio Pérez Bowie**  
Universidad de Salamanca\*

Arthur Miller, al reflexionar sobre el estreno de la versión cinematográfica de su drama *La muerte de un viajante* (Lazslo Benedek, 1952), mostraba su insatisfacción por el resultado del traslado de su texto a la pantalla y cifraba sus reproches fundamentalmente en el hecho de que los recuerdos de Willy Loman perdían toda su tensión dramática al ubicarlos el filme en lugares que, en la representación escénica, tan solo existían en su imaginación. Para Miller esa tensión derivaba ante todo de la sensación de horror que provoca contemplar a un hombre que pierde la conciencia de su entorno más inmediato hasta el punto de entablar conversaciones con personas inexistentes.

En la pantalla dicha sensación desaparece cuando el contexto suplanta al mundo imaginado del que en el escenario daban cuenta las palabras y que, por tanto, no exigía ninguna mutación. El terror del personaje surge —dice Miller— de su conciencia de tiempo y espacio, que nunca perdió del todo. Y añade:

No necesité de esta experiencia para aprender que la pantalla está mucho más apegada que el escenario al tiempo y al espacio, si no más, porque su énfasis principal se concentra en la imagen visual, la cual, por muy rápidamente que cambie ante nuestros ojos, ha de desplazar a su predecesora, mientras que la escena descrita en palabras cambia de forma instantánea; y (...) una idea previa puede mantenerse viva a través de la imagen que la sucede. El cine tiende a eliminar todo rastro de lo anterior, y de ahí que se corra constantemente el riesgo de transformar lo dramático en narrativo<sup>1</sup>.

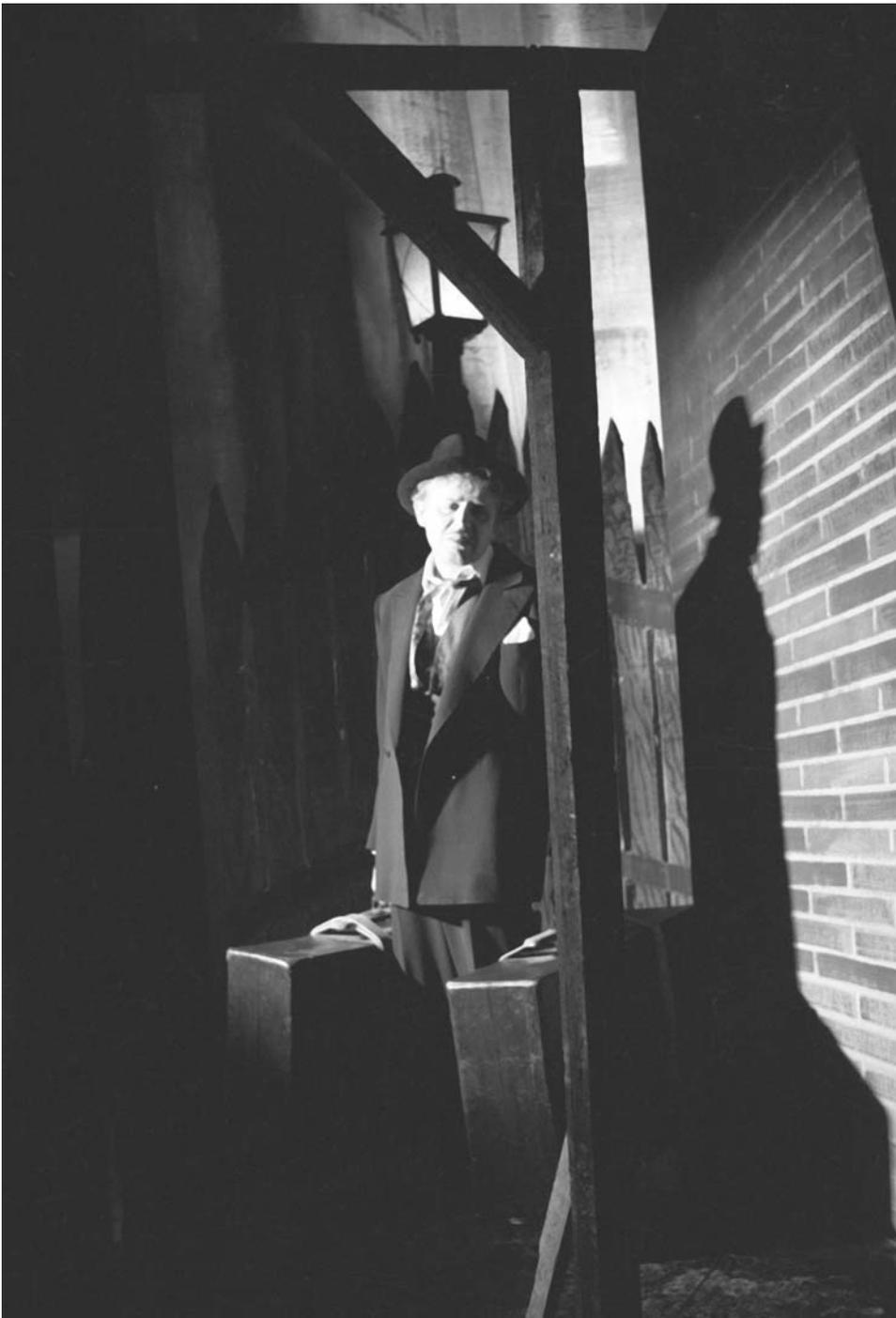
Concluye comentando cómo la tensión entre el ahora y el después se perdía incluso en aquellas secuencias en que se conservaban los escenarios reales de la confrontación imaginaria de Willy, debido a que la frecuente filmación de los actores en primeros planos eliminaba la conciencia de su entorno.

Miller está apuntando en esas páginas a una de las diferencias sustanciales entre el lenguaje escénico y el cinematográfico: la vocación naturalista que este último ha cultivado, salvo contadas excepciones desde sus orígenes, trae a menudo como consecuencia la pérdida de la dimensión «mágica» que envuelve al universo escénico y que ha de atribuirse, como comenta Miller, al poder evocador de las palabras, el cual determina la supremacía de lo sugerido sobre lo mostrado. Por ello, el «pacto de credulidad» que suscribe todo espectador a la hora de sentarse delante de un escenario es mucho más exigente que el del espectador

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto HUM2004-02103, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>1</sup> Arthur Miller: «Introduction to the *Collected Plays*», en *Textos sobre teatro norteamericano* (IV), León: Universidad de León, Taller de Estudios Norteamericanos, 2000, pp. 71-143.

# ESPACIO CINEMATOGRAFICO



---

En el teatro la imaginación  
llena el espacio, mientras  
que la pantalla de cine  
representa el todo.

---

*Muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Dirigida por José Tamayo. Teatro Español, 1959.

© Oyenes

---

En el teatro, frente al *continuum* de imágenes «brutas», el espectador lleva a cabo sus propias elecciones.

---

cinematográfico y le obliga a un ejercicio de imaginación mucho más potente. A ese pacto alude Peter Brook cuando se refiere al déficit de realidad que implica el teatro frente al cine, lo cual exige una mayor dosis de credulidad por parte de sus espectadores, quienes no tendrán dificultades para construir la «realidad» a partir de meras insinuaciones; ello permite a Brook afirmar que «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 la imagen esté relacionado de una manera lógica y coherente. El vacío del teatro permite que la imaginación rellene los huecos»<sup>2</sup>.

Ese pacto ficcional suscrito por el espectador de teatro se sustenta sobre un fuerte sistema de convenciones con el que aquel tiene que contar para admitir como «realidad» lo que se le ofrece sobre el escenario. André Bazin, por su parte, en un trabajo ya clásico sobre las relaciones entre cine y teatro, se encargaba de subrayarlo al afirmar que «si existe un realismo teatral lo es siempre con relación a un sistema de convenciones (...) absolutamente rigurosas, por lo que el “trozo de vida” no existe en el teatro»<sup>3</sup>. Ello le lleva a concluir que, de modo paradójico, la ilusión del cine deriva de su mayor «realismo» frente a esa fuerte convencionalidad que rige en el espectáculo teatral: este no se confunde jamás con la naturaleza, mientras que en el cine la realidad y la pantalla forman un *continuum* que no exige ningún esfuerzo a la voluntad del espectador para aceptar la ilusión cinemática y propiciar los mecanismos identificativos<sup>4</sup>.

Esa radical diferencia entre los universos que ambos medios presentan y entre las actitudes que ante los mismos adoptan sus respectivos espectadores puede ser explicada, como se ha hecho desde una metodología de análisis semiótico, apelando a las características enunciativas de cada uno de ellos. Así, para André Helbo, lo defini-

torio del espectáculo teatral frente al cinematográfico es la existencia de un doble proceso enunciativo, el cual permite al espectador deslindar con nitidez, y sin confundirlos en ningún momento, entre el universo representado y el acto de representación mediante el que se pone de pie dicho universo; la serie de convenciones sobre las que se articula la representación y que subrayan la teatralidad se encargan de señalar la existencia de una frontera entre el lugar interior (el universo diegético) y su periferia, entre el campo escénico y el fuera de campo<sup>5</sup>. De ahí que se haya definido el éxito de la comunicación teatral como resultado de un delicado equilibrio entre ilusión y denegación (Ubersfeld), y la actitud del espectador pueda ser explicada, como hizo Ortega y Gasset, a partir de la fórmula «como si», mediante la que ponía de manifiesto la resistencia de aquel a dejarse atrapar completamente por la ficción escénica.

Por el contrario —afirma Helbo—, en el discurso fílmico, no puede hablarse de esa doble enunciación, pues lo que lo caracteriza, salvo excepciones, es la tendencia implícita a borrar al enunciativo y privilegiar el relato eligiendo el efecto-verdad («enmascara el cartón piedra para insertarlo en la verosimilitud») y procurando que la imitación sea perfecta, que se inscriba «en una relación de conformidad con lo real», según la expresión de Bazin.

En consecuencia, el trabajo de recepción de la imagen es muy diferente en cada caso: en el teatro, frente al *continuum* de imágenes «brutas», el espectador lleva a cabo sus propias elecciones y construye a partir de ellas un relato verbalizado extrayendo las visiones y asociándolas en una composición, en un montaje que puede ser diferente del fijado por el director de escena; la función de este es más bien una función de guía, destinada a orientar la mirada del espectador y atraer su atención y cons-

<sup>2</sup> *La puerta abierta*. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Alba Editorial, 1994, p. 38.

<sup>3</sup> «Teatro y cine», publicado en 1951, recogido en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, pp. 151-202; la cita en p. 166. A continuación añadía: «O, por lo menos, el solo hecho de colocarlo sobre la escena lo separa justamente de la vida para hacer de él un fenómeno in vitro, que todavía participa plenamente de la naturaleza pero que está ya profundamente modificado por las condiciones de observación».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>5</sup> Parfraseo resumiéndolas las ideas que expone Helbo en su libro *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris: Armand Colin, 1997, especialmente el capítulo 2, «Image scénique, image filmique. Procès d'une rencontre».

truir cuadros para que la imagen-actuación se convierta en un cuadro perceptivo (indirecto), más que visual (directo). Por el contrario, en el caso del cine la competencia espectacular es mucho menos importante, dado que se tiende a borrar cualquier marca autorreflexiva que ponga en evidencia el proceso de construcción de la diégesis: el espectador no se enfrenta a un flujo de imágenes en bruto, sino a imágenes ya encuadradas y tratadas sobre la que construye un flujo narrativo articulado sobre procesos cognitivos y reglas diegéticas inducidas. Puede decirse, con Helbo, que mientras que en el teatro coexisten el universo dramático y el de la representación y el espectador es consciente de la presencia simultánea de ambos, en el cine, en cambio, la «institución espectacularizante» está ausente u ocupa un lugar secundario, ya que cede el lugar a la «institución ficcionalizante». El espectador tiende a creer que se encuentra ante unos hechos «dados», en lugar de ante hechos «construidos».

Estas diferencias entre los procesos enunciativos de ambos medios afectan de manera significativa a la concepción de sus respectivos espacios. El cine tiende a privilegiar un espacio realista, con pretensiones totalizadoras, que el espectador entiende sin dificultad como prolongación de su propio mundo; por el contrario, el espacio teatral, aun en la puesta en escena más fiel a los presupuestos del naturalismo, se concibe con carácter reductor, como una selección parcial de la realidad.

No obstante, la pretensión del cine de ofrecer una visión globalizadora de la realidad solo resulta posible gracias a la fragmentación a que somete el espacio. Lo entenderemos mejor si pensamos que el espacio teatral y el cinematográfico comparan la importancia que adquiere el «fuera de cuadro» («espacio latente» en la terminología escénica), ese más allá de lo mostrado, que puede ser sugerido (a través de signos auditivos) o mencionado. No obstante, mientras que el espacio teatral latente permanecerá siempre inasequible para el

espectador, el espacio «fuera de cuadro» cinematográfico puede convertirse en espacio mostrado en el momento en que la cámara se desplace y amplíe el campo de visión del espectador. Eso le permitirá a Bazin afirmar que «el concepto de lugar dramático no solo le es extraño [al cine], sino que es esencialmente contradictorio con la noción de pantalla»<sup>6</sup>; por el contrario, el pacto de credulidad suscrito por el espectador de teatro permite a este imaginar sin dificultad, como prolongación del universo diegético contenido en los pocos metros cuadrados del escenario, todos los espacios fuera de la zona iluminada del mismo, olvidándose de que allí se albergan la tramoya y la utilería requeridas por la representación, además de los técnicos que la están haciendo posible.

La fragmentación del espacio cinematográfico determina que el espectador esté inmerso en la diégesis en cuanto que es poseedor de una mirada interna a la misma. Basándose en ello, Bazin se refiere equivocadamente a la mayor libertad de este espectador con relación al del teatro, cuando la mirada del espectador cinematográfico es una mirada inducida y, por tanto, carente de libertad. Al contrario, el espectador de teatro no ve nunca exactamente lo que el director de escena pone delante de sus ojos, pues, como señala François Jost, la fabricación de la mirada en el teatro es producto de un trabajo perceptivo del espectador en todos los momentos de la representación. No obstante, advierte que el director de escena pueda actuar sobre la dirección de la mirada del espectador mediante procedimientos de ostensión diversos (iluminación brutal, desplazamientos bruscos del actor, apariciones, etc.), con lo que resulta cuestionable la distinción entre cine y teatro a partir de la oposición entre visión directa y visión inducida, y obliga a abordarla en función de la existencia de diversos grados de inmersión perceptiva<sup>7</sup>.

Convendría mencionar también las diferencias que separan a ambos medios en lo que a la «producción» del espacio se refiere. En el teatro, salvo las excepciones de la

---

Las diferencias entre ambos espacios se ponen especialmente de manifiesto en el trasvase de textos teatrales a la pantalla.

---

<sup>6</sup> Op. cit., p. 183. Como comenta Virginia Guarinos, «en el cine no es necesario imaginar el espacio contiguo porque no existe la necesidad de contar lo que no se puede ver: la cámara llega a todos los espacios que le interesa mostrar» (*Teatro y cine*, Sevilla: Padilla Libros, 1996, p. 76).

<sup>7</sup> «Théâtre et cinéma classiques français. Du théâtre a l'image», conferencia en el encuentro sobre *Cine y teatro clásico* en julio de 2000, Festival de Almagro (copia cedida por el autor).

---

---

En el cine contemporáneo se observan cada vez con mayor frecuencia intentos de romper con las servidumbres naturalistas en el tratamiento del espacio.

---

---

escenografía decididamente naturalista, el espacio es creado por la acción; puede decirse que es el resultado de la misma, al igual que en la novela es el resultado de la narración. En cambio, en el cine, el espacio existe de modo previo al inicio de la narración, hasta el punto de que resulta factible afirmar que esta es una consecuencia de aquel: la narración es inseparable de la temporalidad, y la temporalidad cinematográfica es el resultado de una sucesión de espacios. André Gaudreault y François Jost lo explican claramente cuando afirman que «el fotograma es anterior a la sucesión de fotogramas» y que, en consecuencia, «el espacio no está *en el devenir* más que cuando se opera el paso entre un primer fotograma (que *ya* es espacio) y un segundo (que, a su vez, también es *ya* espacio)». Por ello se puede decir que en un relato fílmico el espacio «está casi constantemente *representado*» y las informaciones relativas a las coordenadas espaciales, sea cual sea el encuadre elegido, aparecen por todas partes. La acción, pues, resulta difícilmente abstraíble del cuadro espacial en que se desarrolla cada uno de los acontecimientos constitutivos de la trama<sup>8</sup>.

Las diferencias entre ambos espacios se ponen especialmente de manifiesto en el trasvase de textos teatrales a la pantalla. Puede decirse que la solución más habitual que adopta el cine es la recreación naturalista del espacio escénico: llevar a la pantalla un texto escénico parece exigir de modo necesario lo que se conoce en la jerga al uso como su «aireamiento», es decir, la ampliación de espacio clausurado de la escena mediante la recurrencia a escenarios exteriores; a ello se añade la eliminación de cualquier signo de artificiosidad que pueda recordar las convenciones que operan sobre el escenario para dotar al espacio de la diégesis de una dimensión realista que el espectador pueda entender como prolongación de su propio mundo. En definitiva, se apela al verismo documental frente al simbolismo consustancial al teatro.

No obstante, en el cine contemporáneo se observan cada vez con mayor frecuencia intentos de romper con las servidumbres naturalistas en el tratamiento del espacio y concebir este como producto de la construcción de la enunciación observadora. Puede citarse como ejemplo el caso de *Hélas pour moi* (1993), de Jean-Luc Godard, filme en el que la superficie de la imagen deja de funcionar como lugar de la ficción fílmica y se convierte en la metáfora de un espacio escénico, mientras que en la diégesis y en las connotaciones teatrales no hay referencias a lo teatral. Godard encuadra un personaje, después los personajes entran, desfilan y salen de la pantalla como en un escenario; en otros momentos los personajes permanecen inmóviles en una situación de miniescenarios. De ese modo, como señala Helbo, rompe la iconicidad de la representación, su naturalización y deja como único anclaje de la enunciación el lugar del sujeto observador (la voz *off* que reúne a narrador y espectador)<sup>9</sup>.

Otra opción en la misma línea es la puesta en relieve de la teatralidad mediante un tratamiento desrealizador que recuerde al espectador que la diégesis en la que se lo sumerge es producto de una representación. Se trata de una enfatización consciente y deliberada de las marcas definidoras de lo teatral, como la artificiosidad de la escenografía, la interpretación desmesurada de los actores, la explicitación del acto de enunciación, etc. Óscar Cornago ha llamado la atención sobre esta tendencia de varios realizadores actuales subrayando cómo tales estrategias están dictadas por el deseo de superar la crisis de credibilidad sufrida por la retórica hollywoodense (la famosa transparencia enunciativa del cine clásico) y la inflación de imágenes que padece la sociedad actual; se trata, en definitiva, de un intento «de recuperar la condición de realidad perdida del medio cinematográfico, la debilitada credibilidad de las imágenes en una sociedad de la imagen»<sup>10</sup>. Los ejemplos citables serían numerosos, desde el último

---

<sup>8</sup> *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1995, pp. 88-91.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>10</sup> «Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad», en J. Romera Castillo (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, pp. 549-559.

Fellini a Peter Greenaway, Daniel Huillet o Jean Marie Straub, en cuyos filmes encontramos una exacerbación de la teatralidad, de la puesta en escena fílmica a partir de homenajes a la ópera, al cabaré o al gran guiñol. En todos ellos se lleva a cabo una denuncia de la falsedad de las historias representadas, expuestas como procesos de montajes de un espectáculo, frente a la realidad performativa de su acto de construcción escénica y fílmica<sup>11</sup>.

Mencionaré, por último, la influencia inversa, la del cine sobre el teatro, perceptible en las mutaciones que desde la aparición de aquel ha experimentado el espacio escénico. Aunque algunas de tales mutaciones son anteriores a la aparición del séptimo arte y atribuibles a la incorporación a la escena de la luz eléctrica (decisiva en la crisis del modelo naturalista), a partir de los años 20 resulta innegable la influencia que los medios expresivos del cine ejercerán sobre el teatro, no solo en el ámbito de la escenografía, sino también en términos de escritura.

Respecto de esta última, el teatro descubre, simultáneamente con otras artes contemporáneas, el montaje cinematográfico y su filosofía de valorar las estrategias formales sobre los contenidos que estas producen, los cuales son, al fin y al cabo, su consecuencia; la batalla contra las imposiciones de la mimesis naturalista encuentra un sólido apoyo en las teorías del montaje y en su principio de que la función del arte no era tanto la imitación de la realidad como la de reproducir con sus propios medios el funcionamiento de esa realidad. La formulación brechtiana de un teatro épico es, sin lugar a dudas, una de las primeras consecuencias.

Por lo que se refiere a la influencia del cine sobre la nueva concepción del espacio escénico, baste citar la utilización de fragmentos filmados en la escena que llevan a

cabo Piscator en Alemania en montajes o Meyerhold en Rusia. De igual modo, Eisenstein, Vertov, Pudovkin o Kulechov, quienes simultanearon la realización cinematográfica con la dirección de escena, investigaban sobre la aplicación en el teatro de procedimientos como el gran primer plano o la sobreimpresión; a la vez, en otros países de Europa varios directores de escena utilizan la luz para vehicular una concepción de la imagen inspirada en el cine<sup>12</sup>.

Puede decirse que la frontera entre ambos medios es cada vez más permeable, pues como apunta Helbo, la gente del teatro tiende a tener en cuenta los nuevos hábitos perceptivos, cognitivos y epistemológicos de unos espectadores formados en el cine y en la televisión. La experiencia de tales espectadores, acostumbrados a la fragmentariedad y a la pluralidad que proporciona el *zapping* incita a los responsables de los montajes teatrales a construir un sentido para cada signo: así, son frecuentes la utilización de los efectos del ralenti, las inserciones de *flashbacks* del pasado, de fragmentos de conversación, de informaciones radiofónicas, de desplazamientos bruscos de los actores, etc. (Helbo, 36-38). La recurrencia a todas estas estrategias de indudable procedencia cinematográfica hace que se difuminen notablemente las fronteras entre representación y relato, herencia de la distinción aristotélica entre mimesis y diégesis, que se ha utilizado a menudo para delimitar los territorios de lo teatral y lo cinematográfico. Como apunta Jost, hoy en día resulta arriesgado definir lo teatral a partir de la ausencia absoluta de cualquier instancia mediadora, porque el hecho de «poner ante los ojos» implica que la materia dramática ha debido sufrir un proceso de selección, primero en la composición del texto y luego en la elaboración de la puesta en escena (Jost, 1999). ■

---

---

Puede decirse que la frontera entre ambos medios es cada vez más permeable, pues la gente del teatro tiende a tener en cuenta los nuevos hábitos perceptivos...

---

---

<sup>11</sup> De esa «teatralidad» premeditada y concebida como alternativa al naturalismo dominante en las pantallas comerciales, se pueden encontrar manifestaciones en épocas anteriores de la historia del cine; piénsese, por ejemplo, en algunos filmes del expresionismo alemán (*El gabinete del doctor Caligari*, *Nosferatu*), aunque en tal caso, como señala Virginia Guarinos, la reacción antinaturalista no se canalizó a través del lenguaje de cámara o el montaje, sino exclusivamente mediante el desquiciamiento escenográfico de la puesta en escena prefilmica (op. cit., pp. 20-21).

<sup>12</sup> Pero no hay que olvidar tampoco el proceso de teatralización que experimenta el cine tras la llegada del sonoro y las novedades técnicas que permiten una mayor movilidad de la cámara (la grúa) y una mayor profundidad del campo visual (los objetivos de gran angular): ello se traduce en la sustitución del montaje corto y sincopado, con un gran número de planos, por el montaje «largo» basado en el uso del plano secuencia, que implica un tratamiento distinto del espacio escénico; se trata ahora de un espacio previamente existente, que la cámara va recorriendo en el transcurso de la acción, en lugar del espacio fragmentado que el espectador debía reconstruir con la ayuda de su imaginación a partir de los elementos discontinuos que se le mostraban. Ello permite un protagonismo más efectivo de la palabra y una atención especial a la psicología de los personajes, que ofrecen un perfil distinto de la producción hollywoodense de los años 50 y de la que son muestras antológicas filmes como *La Loba* y *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler), *Eva al desnudo* (Joseph Mankiewicz) o *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet).