



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Salas Murillo, Bértold
Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine
ESCENA. Revista de las artes, vol. 76, núm. 2, 2017, -Junio, pp. 10-27
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561161209003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine

Bértold Salas Murillo



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine

Bértold Salas Murillo
Universidad Laval, Canadá
bertold.salas-murillo.1@ulaval.ca

Recibido: 28 de setiembre del 2016 **Aprobado:** 28 octubre de 2016

Resumen

El presente artículo trata la relación entre el teatro y el cine, en particular del vínculo que se establece cuando una sustancia narrativa, una *fabula*, concebida para su materialización sobre la escena, es llevada a la pantalla. Efectuamos el examen desde lo que se llama el “eje de pertinencia intermedial”, esto es que consideramos que lo sensible determina lo inteligible y que las condiciones materiales se encuentran en el centro de todo análisis. De ello se desprende que la diferencia mediática resulta determinante en la generación de sentido. Nuestra discusión es de orden teórico, sin que por ello se renuncie a los ejemplos puntuales, principalmente provenientes de la cinematografía. La exposición se desarrolla en dos momentos: la primera parte se dedica a la noción de adaptación y al abordaje intermedial del fenómeno, la trans-escritura; la segunda se consagra a la relación entre el teatro y el cine, y a los rasgos a tomar en cuenta al analizar los procesos adaptativos.

Palabras clave: teatro; cine; trans-escritura; adaptación; intermedialidad

Abstract:

In this article we address the relationship between theatre and cinema, dealing in particular with the link that is established when a narrative substance, a *fabula* –conceived for its materialization on stage– is taken to the screen. We conduct the study from the “intermedial pertinence axis”, that is, we consider that sensorial determines intelligibility, and that material conditions are at the core of every analysis. From that we understand that media difference is critical in the creation of sense. Our discussion is

carried out mostly at the theoretical level, yet we provide specific examples from cinematography. Our argument is developed in two parts: the first one deals with the notion of adaptation and the intermedial approach of the phenomenon, i.e. the *transécriture*; and the second one devotes itself to the relationship between theatre and cinema, and the features that should be taken into account when examining the adaptive processes.

Palabras clave: theater; cinema; trans-writing; adaptation; intermediality

Pasajes intermediáticos

El presente artículo recoge una serie de reflexiones que se inscriben en el debate en torno a las transferencias de formas y contenidos culturales, en este caso las que se dan entre los medios teatral y cinematográfico, más precisamente, en lo que se conoce como la adaptación, es decir, la transposición de una *fábula*¹ (un conjunto de formas y contenidos narrativos) de un soporte a otro.

Este tipo de transferencias comenzó con la misma cultura, puesto que incluso en la operación de grabar los cantos de un aedo sobre un pergamino había una operación adaptativa: lo que antes se expresaba sobre un soporte oral y según un sistema lingüístico, se fijaba ahora sobre un nuevo soporte y de acuerdo a un código que, si bien aproximado, no era el mismo del de la primera forma de enunciación. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX –con la explosión de la producción gráfica– y, en particular, del siglo XX –la radio, el cine, la televisión, el vídeo, los juegos de vídeo, el internet– que estas transferencias se multiplicaron. En la actualidad, no hay producción cultural que no dé cuenta de una operación de mestizaje y de remediación (o *remediation*, según el término acuñado por Bolter y Grusin, 1999).

En el caso de los medios teatral y cinematográfico, la adaptación consiste en la materialización en la pantalla de los componentes de una fábula que fue concebida para el espacio escénico. Podría aventurarse que este vínculo comenzó con el nacimiento mismo del cine, puesto que la primera presentación pública del cinematógrafo contó entre su público a Georges Méliès, un ilusionista y hombre de teatro que se apropió de la invención de los hermanos Lumière y repitió frente a una cámara las historias y los trucos que antes había desarrollado sobre las tablas. El caso de Méliès es el más célebre, pero no el único: en su primera década, el medio cinematográfico estuvo ligado íntimamente al teatro, puesto que de allí venía una buena parte de los cineastas, actores, historias y los procedimientos que se emplearon en el naciente medio.

Hay que subrayar la pertinencia de nuestras reflexiones: la discusión en torno a la adaptación se consagra generalmente al vínculo entre la literatura y el cine. En este debate, la comprensión del teatro se reduce a la de un texto, el dramático, cuyos elementos (intriga, diálogos) son susceptibles de ser llevados al medio cinematográfico como lo serían los componentes

¹ Por supuesto, la fábula puede recorrer el camino inverso: ser concebida para la pantalla y adaptada para su representación sobre las tablas; es el caso de piezas como *Pluie d'été à Hiroshima* (2006), en el que el director teatral Éric Vigner combinaba dos textos de Marguerite Duras: *La Pluie d'été* (novela de 1990) e *Hiroshima mon amour* (guion para el filme homónimo de Alain Resnais) y los incorporaba a una puesta en escena que evocaba la materialización cinematográfica del segundo texto (Prédal, 2013, p. 237).

equivalentes de una novela. De esta manera, se ignora la naturaleza performativa y espectacular del medio, elementos que constituyen precisamente parte del núcleo de nuestra aproximación.

Precisemos el alcance de nuestras reflexiones. En primer lugar, estas se realizan desde la cinematografía, es decir, que la mayor parte de los ejemplos corresponden a creaciones filmicas, cuyas historias provienen del teatro o se relacionan en alguna manera con este. En segundo término, estos ejemplos (todas obras de ficción) condicionaron el tipo de material escénico involucrado: las reflexiones se circunscriben a la ficción teatral y excluye otras expresiones escénicas, como la ópera, el ballet o la performance, de las que también existen adaptaciones cinematográficas, pero cuyo abordaje supera las pretensiones de este artículo. Finalmente, el objetivo de este artículo es brindar herramientas para el análisis, es decir, para la apreciación de las piezas fílmicas que culminan un proceso de trans-escritura. Esto no excluye, sin embargo, que puedan interesar además a quienes emprendan la práctica de la adaptación.

Sobre la adaptación

En el estudio de la adaptación cinematográfica, es recomendable renunciar al purismo mediático que lleva al menosprecio de esta práctica desde las trincheras de la literatura, los cómics, el teatro o el mismo cine. Actitudes como el logocentrismo (entendido aquí como la reducción de todo análisis al lenguaje y al texto), el comparatismo jerárquico (suponer que una práctica o medio tiene algún ascendiente sobre los otros), o la defensa de la identidad mediática (el desconocimiento del mestizaje inherente a las prácticas mediáticas), no contribuyen a la comprensión del fenómeno.

Además, existe más de una manera de entender el concepto “adaptación”. La más habitual –y que nosotros empleamos– es la que describe la materialización o “reencarnación” de una fábula en un medio diferente del que le servía originalmente de soporte (Groensteen, 1999, p. 275). Sin embargo, una definición menos frecuente es la que reconoce una adaptación en cualquier adecuación de las formas y los contenidos narrativos a un nuevo contexto de recepción; esto incluye las transposiciones mediáticas, pero también la actualización de un argumento dentro de un mismo medio, como es el *remake* de un filme europeo en la industria estadounidense, así como la transposición entre medios semejantes (una serie de televisión que retoma el argumento de un filme). Sin desconocer esta segunda acepción –que se presta para un análisis colmado de sutilezas–, este artículo se concentra en la primera manera de entender la práctica adaptativa, esa que conlleva una *transmediatización*, el paso de un conjunto de contenidos y formas de un soporte a otro. Dicha transmediatización supone a su vez una *transemiotización*, es decir, la modificación del régimen semiótico, la apropiación de la fábula por parte de un nuevo sistema de signos, dado que el cambio de medio exige la mudanza de significantes.

De forma evidente, el análisis de la práctica adaptativa reconoce el vínculo entre dos obras que comparten un cierto número de propiedades (entre las que puede contarse el título), pero que se distinguen por su ubicación en el tiempo (una precede a la otra) y por los modos de transmisión en los que se ofrecen (esto es, el medio). Como apunta Peña-Ardid sobre el vínculo entre literatura y cine, esta relación genética y temporal ha derivado en toda una corriente del comparatismo que se centra en la búsqueda de influencias y relaciones causales (1992, p. 15). Al respecto, Gaudreault y Marion lamentan que la adaptación se asocie generalmente a una lógica identitaria en la que aquello que importa es lo que se perpetúa y prolonga (2006, p. 14). De acuerdo con esta lógica identitaria, la segunda obra “representa” o “restituye” la primera, de lo que se desprende que los medios son “traducibles los unos en los otros o, al menos, que lo esencial de una obra puede pasar de un medio al otro (e, inversamente, que eso que no pasa no podría ser esencial)” (Asselin, 2000, p. 54). Lo “esencial” de una obra sería entonces su “contenido”, el cual es independiente de la forma que toma o la materia utilizada.

Dentro de esta perspectiva identitaria, que no compartimos, el concepto que consideramos más nocivo es el de “fidelidad”, el cual se opone a cualquier posibilidad de concebir el paso de un medio a otro como una “apropiación”, y se convierte “en policía secreta de las transposiciones, al arrogarse el derecho de custodiar el origen” (Wolf, 2001, p. 79). Hay que señalar que esta lógica puede reconocer el rasgo material de la palabra “adaptación”, en tanto adecuación de formatos o de volúmenes; sin embargo, el asunto se plantea entonces “en términos de que el formato de origen –literatura– ‘quepa’ en el otro formato –cine–: que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro” (Wolf, 2001, p. 15). Ese “caber” exige que la obra original (Wolf habla de literatura, nosotros de teatro) renuncie a su especificidad mediática y se devalúe estéticamente, de allí que confirme el comparatismo jerárquico. La adaptación sería, para quienes acuerpan esta perspectiva, una depreciación de la primera obra, considerada la “original”.

Una perspectiva distinta es la que examina las implicaciones del cambio del sistema significativo durante la mudanza del soporte y la adecuación a un nuevo medio. Pero esto supone reconocer cuánto hay de diferencia en una práctica cuyo signo más reconocible suele ser el de la identidad y la repetición. Recurramos a un ejemplo: desde una perspectiva de identidades y jerarquías, cuando se reconoce una obra en tanto que adaptación (un filme como *Macbeth* [1971], de Roman Polanski, a partir de la pieza de William Shakespeare), lo primero que se destaca es cómo consigue “repetir” la obra original, no la distancia que toma respecto a ella. En caso de que haya una distancia, esta es sancionada por una mirada de índole institucional. En nuestro caso, las instituciones implicadas son la teatral, en primer lugar, y la literaria, por la frecuente subordinación, también institucional, de la puesta en escena al texto. Siguiendo a McLuhan, Cisneros reclama que esta mirada

Narrative priority neutralizes the medium as a field of action, a middle ground, obscuring the degree to which it participates in the formulation of a story, or the degree to which we read it as much as we do the content it is purported to communicate [neutraliza el medio en tanto que campo de acción, en tanto que centro o entorno, disimulando hasta qué punto este participa en la formulación de un relato, o hasta qué punto “leemos” el medio mismo mientras leemos el contenido que pretende comunicarnos] (2003, p. 116).

Como apunta Peña-Ardid, el paso de una fábula a un nuevo sistema semiótico no puede reducirse –y agregamos: tampoco puede hacerlo su análisis crítico– a la traslación del universo semántico; por el contrario, debe tomar en cuenta los componentes pragmáticos, los efectos que busca en quienes han de recibir la obra (1992, p. 28). El meollo de nuestras reflexiones es que el cambio de medio obliga a una diferencia, que no debe ser soslayada, sino que es un espacio fecundo para la creación y el análisis. En esta diferencia ocurre la apropiación inherente a toda práctica adaptativa. Dicha apropiación comienza siempre con un ejercicio de “lectura”, con la interacción entre un texto (literario, escénico, audiovisual) y un lector o espectador: un creador “lee” (ve, escucha) una obra, la interpreta y se apropia de ella, para generar una nueva obra que es ofrecida en un soporte distinto al de la primera obra, para un nuevo contexto de recepción. La independencia y amplitud de esta apropiación es la que no suele ser aceptada por los defensores de la fidelidad.

La trans-escritura, noción intermedial

De acuerdo con Cisneros, las aproximaciones a la adaptación que giran exclusivamente en torno al texto olvidan la lección de McLuhan, quien postuló que

los medios, las técnicas y las prácticas son dinámicas y materiales, circulan de la misma manera que los relatos, y portan implicaciones políticas e ideológicas. Ni el narrador ni lo narrativo existen independientemente del medio, ni pueden ser utilizados como una base de connotación trascendente para comprender el paisaje cultural” (2003, p. 116).

Es aquí que aparece la intermedialidad, una perspectiva teórica que examina las circunstancias materiales que subyacen las prácticas significativas y hacen posibles los intercambios mediáticos.

En español, la palabra “medio” nos lleva a significados que son distintos, aunque complementarios: un medio es aquello que permite la transmisión, que “hace pasar”, por medio de la activación de un soporte (Villeneuve, 2000, p. 8). Un medio es también un contexto, un entorno. Un medio es, finalmente, una institución que permite las transacciones comunicativas². En cualquiera de sus acepciones, el medio tiene por vocación paradójica el desaparecer

² En francés encontramos una polisemia semejante: médium es aquello que “hace pasar”, como también puede ser un entorno (sinónimo de *milieu*) o una institución de comunicación (el *média*).

detrás del mensaje que transmite: el mejor desempeño mediático es aquel que no se percibe. La investigación intermedial, sin embargo, procura descubrir los trazos de la actividad mediática, develar las huellas de la actividad humana y los sedimentos materiales que hay detrás de los mensajes. Por ello privilegia asuntos como los efectos de inmediatez (esto es, el ocultamiento del medio), las fabricaciones de presencia (la generación de sentido en el receptor) y los modos de resistencia (los rasgos del soporte que dificultan el ocultamiento del medio).

La intermedialidad hace parte de un cambio epistemológico. Explica Mariniello que la “revelación de la técnica como acontecimiento permite repensar el lenguaje, la escritura, la danza, el teatro, la escultura, la pintura, cualquier otro medio, fuera del ‘gran relato’ moderno de la representación” (2009, p. 81). La apuesta no es exclusiva de la investigación intermedial: numerosas corrientes de pensamiento contemporáneas han cuestionado el logocentrismo y desplazado el centro del análisis de la textualidad a la materialidad. Como estas, la intermedialidad “lleva el análisis fuera del campo lingüístico y literario (intermedialidad y no intertextualidad, por ejemplo) e invita a pensar la mediación, la tecnología, la materia”. (Mariniello, 2009, p. 75). En el caso de la investigación artística, la intermedialidad busca identificar el papel que juegan la materia y el contexto sociohistórico en la configuración de las creaciones. Cuando se dirige a la práctica adaptativa reconoce, a nivel material, la diferencia del soporte y del sistema semiótico, y a nivel sociohistórico, el cambio en las circunstancias de recepción.

Gaudreault emplea el término “trans-escritura” (en francés, *transécriture*) antes que el más conocido de adaptación. En primer lugar, porque considera que este resulta más abstracto y permite distanciarse de sus rasgos fidelistas. En segundo lugar, porque la trans-escritura entraña una diferencia sutil respecto a la adaptación: no se trata de un simple procedimiento (que sería el de tomar una fábula y hacerla “entrar” en otro medio), sino de un proceso complejo, un hacer: el acto de transcribir, es decir de inscribir nuevamente, en este caso en la pantalla, aquello que antes estuvo inscrito sobre la escena (Gaudreault, 1999, p. 268). La trans-escritura subraya los rasgos procesual y necesariamente diferencial de la práctica adaptativa. Asimismo, la noción de inscripción pone el acento en el rol del soporte en cada materialización de la fábula.

La trans-escritura no puede ocurrir sin que el núcleo semiótico de la fábula se vea modificado: el pasaje de un medio a otro exige la reconfiguración de los contenidos semánticos, las categorías temporales, las instancias enunciativas y los componentes pragmáticos que permiten la actividad comunicativa (Gaudreault y Marion, 2006, p. 15). De acuerdo con Tcheuyap, al poner en primer plano los cambios en el vehículo semiótico y no los contenidos semánticos, la trans-escritura destruye el mito de la fidelidad, pues este se sustenta precisamente en la vigilancia de lo semántico (2001, p. 91).

Gaudreault y Marion retoman un término de la narratología formalista, el “syuzhet”, para identificar la instancia en la que la fábula se encarna en el soporte expresivo. El *syuzhet*

resultaría del encuentro de un productor con una opacidad que es inherente al soporte escogido, el espacio intermediario entre las virtualidades de la fábula y del medio (1999, p. 46). En el proceso trans-escritural, un segundo creador (o puede que el mismo) pretende una nueva “syuzhetización” para la fábula, es decir, inscribirla en un nuevo soporte, buscando repetir o variar los efectos de la primera creación, concebida en el seno de otros medios y contextos.

Para nuestro caso de análisis, el proceso trans-escritural incluye diferentes etapas de transformación y “traducción”; las principales son la mutación de la propuesta teatral en un guion cinematográfico (la puesta en términos cinematográficos del texto escénico) y la interpretación de este último por parte del director, el encargado de fotografía o los actores (la puesta en lenguaje audiovisual del guion). En cualquiera de sus etapas, la trans-escritura involucra operaciones de refracción, sutiles variaciones entre aquello que se dio en el medio de partida (en nuestro caso, el teatro) y lo que es posible en el medio de llegada (el cine): las historias y procedimientos escénicos son imitados o sustituidos por otros a fin de conseguir resultados equivalentes, o generar otros nuevos.

Durante este desplazamiento, la fábula choca necesariamente con potencialidades y restricciones de información y figuración que están ligadas a la configuración intrínseca del nuevo medio. Para quien participa en el proceso, guionista o director, la trans-escritura exige trabajar no solamente la configuración de la fábula, sino la del medio, explorando las diferentes maneras de combinar, restringir o multiplicar los materiales de expresión (el ritmo, el movimiento, la gestualidad, la música, la palabra, la imagen, la escritura) y ponerlos a funcionar de acuerdo a las circunstancias de expresión y de recepción. Es aquí que cobra importancia el concepto de *medialidad*, que describe la capacidad del medio de comunicar lo representado (Gaudreault y Marion, 2004, p. 66). Dicha capacidad está determinada por las posibilidades, las configuraciones semióticas internas que convoca y los dispositivos comunicacionales y relacionales que pone a funcionar. Cada medio induce una organización diferente del discurso, situación que no puede dejar intacto su contenido. Durante el proceso trans-escritural, el substrato narrativo debe encontrar en la configuración mediática los elementos en que encarnarse.

Gaudreault y Marion emplean los neologismos *adaptogenia* (*adaptogénie*) y *mediagenia* (*médiagénie*) para describir la apertura de una obra a la trans-escritura. Como explicamos, toda forma de representación exige una suerte de negociación con el soporte y el sistema de expresión escogidos (es decir, la opacidad del medio). Mientras más intensa es esta opacidad más mediagénico es el relato y menos autónoma es su fábula; su paso a un nuevo medio exigirá, por tanto, una importante transformación. Por el contrario, un relato altamente adaptogénico es aquel cuya fábula posee la suficiente vocación transmédica como para migrar a otro medio sin perder la mayor parte de sus propiedades (Gaudreault y Marion, 2006, p. 18).

Gaudreault y Marion sugieren cinco parámetros para el análisis del proceso trans-escritural (1999, p. 18 y ss.). El primero es el de la intensidad adaptativa, que se vincula a las mencionadas adaptogenia y mediagenia de las obras implicadas: una obra teatral altamente mediagénica exigirá un intenso trabajo trans-escritural, por ejemplo. El segundo es la amplitud adaptativa, que involucra el objeto de la adaptación: si esta incumbe solamente la intriga incorpora además componentes expresivos y formales. Un tercer parámetro es el volumen adaptativo, el cual se interesa por los recursos o procedimientos ligados al medio de partida que son retomados en el medio de llegada (vestuario, trucaje). La intencionalidad es el cuarto parámetro, y examina los que serían los motivos detrás del proceso trans-escritural (ocultar la primera obra o mostrarla, desarrollar una *mise en abyme*). Finalmente, el quinto parámetro es la orientación mediática, puesto que una adaptación puede ser vectorizada en dos sentidos opuestos: hacia el medio de llegada (un filme sin rasgos que muestren el origen teatral de su fábula) o hacia el medio de partida (uno que recuerda el origen teatral).

Una falsa amistad

En un par de textos ya clásicos, *Pour un cinéma impur* y *Cinéma et théâtre*, Bazin duda de la semejanza entre el teatro y el cine, y consideraba que esta es una “falsa amistad” que se sustenta en similitudes ilusorias (2013, p. 82). En efecto, la coincidencia en cuanto a la materia primera de ambos medios, el cuerpo humano en acto, representando personajes, ha propiciado la transposición torpe de las fábulas del teatro al cine.

También tuvo que ver que el cine recurriera al teatro desde sus orígenes: al mismo tiempo que tomaba de la fotografía su sustancia expresiva y de la novela decimonónica la ubicuidad espacial y temporal del punto de vista, del teatro emulaba su condición espectacular (Peña-Ardid, 1992, p. 54). El vínculo no se quedó en las intrigas: el teatro brindó la mayor parte de los procedimientos de representación (las categorías espacio-temporales, la escenografía, la actuación, el trucaje, la organización de la secuencia) que caracterizaron el cine hasta la segunda década del siglo XX. Al respecto, Gimferrer señala que dos formas de concebir el cine se opusieron en estos primeros años del medio: una que hoy reconocemos cercana al teatro (Méliès) y otra que bebía de la literatura (D. W. Griffith) (1999, p. 13). Es en este segundo decenio cuando, con la consolidación de lo que se conoce como el Modo de Representación Institucional, el cine comienza a “independizarse” narrativamente del teatro.

Las transferencias se han dado en los dos sentidos: no solamente el cine se ha nutrido del teatro, sino que este ha tomado numerosos elementos del cine, en una relación dialéctica en la que participan igualmente creadores y espectadores. En primer lugar, la aparición del cine suscitó una reacción del medio teatral, que definió su identidad alrededor de aquello que el cine no podía ofrecer: la presencia (Larrue, 2008). Por otra parte, el cine vino a enriquecer

los recursos narrativos del teatro, por ejemplo, en la fragmentación de las escenas imitando el montaje cinematográfico, o el empleo de una iluminación que enfatiza rostros y objetos, a la manera de los planos fílmicos. Las pantallas se incorporaron definitivamente a la escena con la llegada del video. De esta manera, numerosas creaciones escénicas poseen desarrollos que evocan claramente los modos del cine.

La trans-escritura al medio cinematográfico de una fábula concebida para el teatro puede tomar diferentes formas. Según Vanoye (1996, p. 148 y s.), una primera manera de adaptación es el simple registro de una representación escénica, en el que el trabajo de adaptación opera esencialmente en la definición de la mirada (los planos, el montaje, la distancia del espectador respecto a la acción). De una mayor complejidad es la adaptación en la que se filma una puesta en escena pero, a través del montaje, se rebasa el espacio escénico, expandiendo la diégesis y convirtiendo al espectador de la adaptación en un espectador cinematográfico cuya mirada se posa en detalles o recorres paisajes. Esto supone una apropiación más amplia por parte del medio cinematográfico de las convenciones del medio teatral. Una tercera opción es la adaptación del texto, es decir la elaboración de una secuencia de acciones que tienen por base la pieza dramática, pero que no solamente amplían la diégesis, sino las formas y contenidos narrativos, sirviéndose de los recursos cinematográficos para la representación de la espacio-temporalidad. Esta operación supone “airear” el texto dramático: mostrar situaciones que apenas son mencionadas en la obra teatral (por ejemplo, las batallas) o rodar en exteriores, como ocurre en filmes épicos que tienen como base tragedias de Shakespeare, como *Julius Caesar* (1953), de Joseph L. Mankiewicz, *Ran* (1985) de Akira Kurosawa, a partir de *El rey Lear*, *Macbeth* (2015) de Justin Kurzel. Finalmente, la trans-escritura puede partir de escenas clave o de personajes de una creación escénica para elaborar una fábula distinta, como hicieron los guionistas de *Casablanca* (1943), de Michael Curtiz. El problema de la tipología propuesta por Vanoye es que sitúa la intriga como eje del proceso trans-escritural que soslaya el sistema semiótico, las características iconográficas, las convenciones representativas y el rol espectacular, es decir una serie de rasgos que pueden resultar tan importantes como el texto en numerosos casos de adaptación. No considera una adaptación de gran amplitud, según los parámetros de Gaudreault y Marion.

Entre las “similitudes ilusorias” del teatro y el cine se encuentran, además del empleo de actores y de diálogo para la descripción de personajes y acciones, la iconicidad. Ambos medios dependen del sentido de la vista: se ofrecen en tanto imagen a los espectadores, el uno en tres dimensiones, el otro en dos. Es acá que terminan las similitudes: en el cine, la fábula cuenta con recursos como el punto de vista y los desplazamientos en espacio y tiempo. En tanto forma narrativa, el cine está más cerca de la novela que del teatro. Una fábula que se ha materializado en una novela, siempre que esta sea de corte realista, es más adaptogénica, es decir que tiene

mayores posibilidades de conservar sus principales propiedades en su paso al medio cinematográfico, que otra que se encarnó inicialmente sobre la escena. Así lo han descubierto numerosos creadores escénicos, como Sacha Guitry (1885-1957) o Robert Lepage (1957), cuando llevaron sus obras a la pantalla.

El proceso trans-escritural exige tomar en cuenta los espacios de correspondencia; estos funcionan de manera diferente si el teatro es concebido alrededor de un texto impreso o de una práctica escénica. Ubersfeld señala que la oposición texto-representación es una contradicción dialéctica inherente al arte teatral (1978, p. 15). El texto dramático da cuenta solamente de dos cosas: el diálogo y las apostillas (indicaciones en cuanto a la actuación y la puesta en escena). Como tal, podría tener alguna equivalencia con el guion cinematográfico, pero no con el filme. Sobre ello: no es infrecuente que un guionista o un realizador emprenda el proceso adaptativo de una pieza escénica sin haber asistido nunca a su representación; esto quiere decir que no cuenta con imágenes de orden escénico que encarnen la fábula y precedan su propia concepción del relato.

Como señala Gaudreault, el teatro en tanto texto impreso es un relato escritural, mientras que en tanto representación es más una práctica de mostración (*mimesis*) que de narración (*diégesis*) (1999, p. 72). El cine, por su parte, es mostración como el teatro, pero es, además, narración, dadas la existencia del punto de vista y el empleo del montaje para la segmentación de la historia. De allí su proximidad a la novela. Nos encontramos frente a configuraciones mediáticas distintas: podría decirse que sobre la escena no hay propiamente un narrador, sino un mostrador, responsable de modular las diferentes manifestaciones del lenguaje escénico, mientras que en el cine sí hay un narrador a la manera de la literatura. En el relato fílmico, como en el literario, el agente organizador se sirve de la cámara para cumplir la función de intermediario entre lo contado y el receptor. Esta intermediación funciona de manera diferente en el teatro: se trata más bien de una instancia plural (el director, los actores e incluso los técnicos de iluminación), que depende de la actividad de la mirada del espectador y que participa en una narración que está en perpetua construcción, puesto que en cada sesión la representación es nueva, el texto dramático puede ser el mismo, pero el texto espectacular no necesariamente.

Un clásico de la teoría cinematográfica, Jean Mitry, diferenciaba entre ambos medios a partir del rol del diálogo: en el teatro, el diálogo asegura la continuidad y crea la diégesis, mientras que en el cine la continuidad está asegurada por el montaje y la interacción entre lo visual y lo verbal (en Vanoye, 1996, p. 168). Esta distinción no se sostiene hoy en día, el llamado teatro postdramático apenas recurre a los diálogos para construir la teatralidad y, en general, el teatro contemporáneo no reposa exclusivamente en el texto, o este es concebido más bien como un texto escénico o espectacular. Esto quiere decir que el texto se “escribe” directamente sobre

la escena y es posible que los objetos y dispositivos técnicos y tecnológicos posean la misma importancia que los actores, que las distintas disciplinas se reúnan sobre la escena (ópera, danza, pintura), que el video constituya un pilar de la teatralidad, que la historia sea producto de una creación colectiva y recurra a la improvisación, así como que el público tenga una participación. Este teatro resulta más mediagénico: su adaptación es menos sencilla para el cine que la de una obra convencional, de por sí sometida al imperio del texto³.

En el cambio de un sistema semiótico a otro, el proceso trans-escritural debe escoger entre conservar o no los rastros de teatralidad en el nuevo medio. El lugar común, criticado por autores como Wolf, es el de asociar lo teatral al simple empleo del diálogo (2001, p. 54)⁴, cuando también puede aludir a otros elementos, como el estilo de la actuación o el empleo de los decorados, tal como vemos en el filme *Dogville* (2003), de Lars von Trier. Es decir que el término refiere tanto a la representación del medio, como a los modos de lo representado. Vanoye menciona *Macbeth* (1948), de Orson Welles, en el que la teatralidad de la fábula es subrayada por medios cinematográficos, “multiplicando los lugares y los decorados en una segmentación muy fragmentada de la acción y del tiempo, pero reintroduciendo el teatro por medio del texto, del trabajo de los actores, de la filmación no realista de decorados, ‘naturales’ (1996, p. 149). Se trata entonces de un sistema semiótico, vinculado al medio teatral, que ve algunos de sus elementos reproducidos en otro medio; el cine, en un mestizaje que, a su vez, suscita una operación reflexiva en los espectadores. Este tipo de filmes hacen al público “consciente de su rol de espectador, lo confrontan y le imponen una distancia física y psicológica” (Bissonnette, 2008, p. 5). La teatralidad puede ser evocada directamente, a través de un relato en *mise en abyme* en el que los personajes participan de una creación teatral, como ocurre en los filmes: *Opening Night* (1977), de John Cassavetes, *L'amour par terre* (1984) y *La bande des quatre* (1989), de Jacques Rivette, o *Looking for Richard* (1996), de Al Pacino.

En el cine, el efecto de teatralidad tiene un efecto semejante a la ruptura de la cuarta pared –un procedimiento tanto del teatro como del cine–, en el que los personajes se dirigen directamente al público, rompiendo así la ilusión de realidad. Esto nos permite retomar uno de los rasgos que distingue las instituciones teatral y cinematográfica: la naturaleza de sus convenciones.

³ La dificultad es la misma que padece el medio cinematográfico cuando emprende la trans-escritura de una creación literaria que no coincide con el esquema de la novela realista, como lo han demostrado las fallidas adaptaciones fílmicas de novelas tan mediagénicas como las de James Joyce, Franz Kafka y Marcel Proust.

⁴ Se suele denominar teatrales a los filmes rodados en estudio. En efecto, su puesta en escena recuerda la del teatro: los diálogos son fundamentales para movilizar la historia, el espacio es cerrado, los decorados que no son muy diferentes de los del teatro de inspiración realista, la iluminación es artificial y no suele haber sonido ambiente. Es por ello que cuando pretende distinguirse del teatro, el cine sale a los exteriores.

Doce décadas de relatos han acostumbrado al espectador cinematográfico promedio al realismo de la imagen y a la verosimilitud de la historia. El cine del Modo de Representación Institucional es un medio altamente transparente: se esconde detrás de la historia que nos presenta; un conjunto de pactos sostiene este realismo, sin ser explicitados, incluso. la inserción de la fantasía está mediada por procedimientos que la presentan como verosímil dentro del relato en cuestión. El universo teatral suele reconocerse, por lo contrario, como “convencional”, el artificio y la fantasía son partes constitutivas de la práctica escénica y la participación de la actividad imaginaria del espectador es algo con lo que cuentan los artistas escénicos. Frente al realismo cinematográfico, el teatro se ofrece como imaginación y especialmente como experiencia (garantizada por la copresencia de actores y público). Por supuesto, existen corrientes teatrales con pretensiones realistas, naturalistas o documentales, pero incluso estos se rigen por convenciones diferentes a las del cine.

Como parte del pacto tácito que el actor y el público tienen en el teatro, se encuentra que los espectadores aceptarán generalmente las identidades múltiples del primero (de manera que un actor puede interpretar diferentes personajes, incluso en una misma escena, como ocurre en los solos), el empleo del cuerpo por entero como recurso expresivo y que la diégesis incluya aquello que el actor describa, de manera que, sus palabras o gestos brindarán las imágenes que el espectador ha de evocar e incorporar al relato. Para que un actor teatral multiplique sus identidades bastan unos cuantos trazos de maquillaje, un cambio de vestuario, o incluso la simple modificación del tono de la voz y los gestos. El contrato suele ser otro en el cine: el actor no se disfraza, se transforma (maquillaje, vestuario, incluso efectos especiales) y no suele representar varios personajes –salvo excepciones– si el actor se disfraza a mitad del relato, es un personaje que se disfraza, no otro personaje.

Quien se encargue de la trans-escritura al medio cinematográfico de una creación escénica ha de tomar en cuenta estas diferencias: en ocasiones, el cine permitirá brindar imagen a aquello que apenas puede ser evocado sobre la escena (ya mencionamos el caso de las batallas en las tragedias de Shakespeare); en otras oportunidades, en cambio, deberá suprimir ciertos pasajes (los malabarismos, el uso de objetos), o multiplicar el número de actores (en lugar de uno solo interpretando diferentes papeles), a fin de ajustar la fábula a las expectativas de la nueva comunidad de recepción⁵.

Las tensiones entre narratividad y espectáculo son diferentes para el espectador teatral y el fílmico. El espacio teatral (y específicamente el teatro a la italiana) y cinematográfico

⁵ Filmes como el díptico *Smoking/No Smoking* (1993), de Alain Resnais, vanguardista adaptación de *Intimate Exchanges* (1982), de Alan Ayckbourn, o *La face cachée de la lune* (*La cara oscura de la luna*, 2003), de Robert Lepage, se arriesgan a emplear un solo actor para desempeñar diferentes papeles, jugando con la ambigüedad y la carga metafórica que esta decisión entraña.

suelen compartir algunos rasgos arquitecturales, como son los rectángulos de la escena y la pantalla, pero las dos dimensiones de la pantalla contrastan con la contigüidad y la continuidad espaciales de la escena y el público. Las diferencias continúan en el nivel de la percepción, dado el contraste entre la presencia física real que impone el teatro frente a las sombras de la pantalla. El medio cinematográfico somete los elementos de otros medios a su medialidad: la producción y la recepción se dan en tiempos diferidos; el espectador se encuentra frente a una pantalla de dos dimensiones que pretende encerrar distintos volúmenes, espacios y tiempos. Por el contrario, en el teatro se da la consciencia recíproca de la presencia del espectador y del actor. El espectador comparte un entorno con lo mostrado, el teatro, así como con aquello que hace posibles la mostración y el relato que de ella se desprende: los actores, la escenografía, los dispositivos tecnológicos, en ocasiones “incluso” la producción del sonido y de la música.

El empleo del espacio es bastante distinto en el teatro y en el cine. En el teatro a la italiana, que es probablemente la disposición más difundida en los teatros occidentales, el espacio es un “marco”, un receptáculo que contiene el drama y a los personajes, pero no un elemento de la composición. El espacio fílmico, por el contrario, “está comprometido en la acción, en el argumento: es un elemento constitutivo del drama” (Peña-Ardid, 1992, p. 60). Sobre las tablas, los actores están dentro o fuera de la escena; si están adentro, el público podrá percibir su ubicación con respecto al decorado o a otros personajes. Salir de escena supone, generalmente, salir de la historia, a menos que sostenga su presencia a través del sonido. En el cine, en cambio, el espacio es una abstracción que se construye a través del montaje, descompuesto a través de la selección del encuadre y del montaje; de esta manera, un personaje puede ser parte de la diégesis, incluso cuando está fuera del cuadro. Nuevamente, es pertinente destacar que el teatro contemporáneo ha cuestionado esta concepción del espacio: actores y espectadores se pueden encontrar, el dispositivo escénico y la iluminación pueden imitar la focalización del lenguaje audiovisual.

Para concluir, la actuación es diferente en el teatro y el cine. Por un lado, en el teatro es continua y suele sostenerse por la energía de la réplica (verbal o gestual), frente a un público que está allí durante todo el espectáculo, mientras que en el cine es discontinua, de acuerdo con la actividad de la cámara y de la edición. Por otro lado, sobre la escena, el actor debe trabajar la voz y los gestos para que sean percibidos por un público que puede estar a varias decenas de metros, lo cual propicia el énfasis e incluso la exageración; en el cine, en cambio, la actuación, si bien extremadamente codificada, se suele fingir realista⁶.

⁶ De acuerdo con Bazin, este es uno de los problemas de las adaptaciones fílmicas de las grandes obras teatrales, como las de Racine, Shakespeare o Molière, los diálogos poseen cierta falsedad, porque su sonoridad fue concebida para la arquitectura de la sala, nunca para la intimidad de la pantalla (Bazin, 2013, p. 161).

Conclusión

La noción de trans-escritura invita a incorporar la materialidad del soporte y la institucionalidad del medio en la comprensión de la práctica de la adaptación. Asuntos como la verosimilitud, la actuación, la temporalidad, la espacialidad y la corporalidad son centrales en el análisis de este proceso y de sus resultados. También, como recalcamos, el distinguir entre el teatro como texto y el teatro como espectáculo. Esto nos devuelve a los parámetros sugeridos por Gaudreault y Marion: la amplitud y el volumen de la adaptación, es decir, si esta involucra solamente la intriga u otros elementos escénicos; la intencionalidad de la adaptación: esconder el origen teatral de la fábula o más bien reflexionar en torno a la teatralidad y la representación en una suerte de *mise en abyme*.

La trans-escritura entraña una operación de apropiación: el paso de un medio a otro, de un sistema semiótico a otro, supone un esfuerzo imaginativo y de forcejeo con el nuevo soporte que obliga a una re-imaginación de aquello que antes fue puesto en escena. Por ello es tan importante concebir la trans-escritura como proceso que tiene mucho de búsqueda.

Además, la atención que brinda la investigación intermedial a la recepción recuerda una vertiente de los estudios de la adaptación –entre los que se cuentan Gimferrer y Wolf en el caso de la literatura y el cine–, que superan la discusión que se reduce a la fidelidad argumental, y se abocan a la fidelidad de los efectos, es decir, los elementos pragmáticos de las creaciones escénicas y fílmicas. Esto es, finalmente, lo que hace una buena parte de los guionistas y realizadores que emprenden la tarea de trans-escribir una fábula de procedencia teatral: concebir una creación que consiga efectos narrativos equivalentes a los que logró la versión escénica.

La trans-escritura del teatro al cine nos ofrece no pocos ejemplos interesantes. El inglés Lawrence Olivier dirigió e interpretó numerosas obras de William Shakespeare, y en tres ocasiones repitió la experiencia en el cine: *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) y *Richard III* (1955). El estadounidense Elia Kazan también alternó el teatro y el cine, y llevó al medio cinematográfico obras que ya antes había puesto en escena, como *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*, 1951), en la que no solamente retomó el texto de Tennessee Williams, sino la mayor parte del reparto. El japonés Akira Kurosawa llevó al período feudal y de samuráis las tragedias de Shakespeare, *Macbeth* en *Kumonosu-jô* (*Trono de sangre*, 1957) y *El rey Lear* en *Ran* (1985) pero, como apunta Helbo, el tratamiento de los personajes y su inscripción en la fábula en el primero de los filmes tiene menos de Shakespeare que de teatro nô, forma escénica tradicional del Japón (Helbo, 1997, p. 11).

La trans-escritura de las propias obras (también llamada autoadaptación) es doblemente interesante: por un lado, muestra a creadores polivalentes que deben “syuzhetizar” sus fábulas

dos veces, y en la operación descubren las diferencias mediáticas; por el otro, se trata de creaciones frente a los que el argumento de la fidelidad pierde casi todo su peso. Entre los dramaturgos y directores que han llevado al cine sus propias creaciones el mencionado Sacha Guitry, director y actor en media docena de filmes a partir de sus propias creaciones escénicas (que también dirigió y actuó); Jean Cocteau, con *Les parents terribles* (*Los padres terribles*, 1948), a partir de una pieza estrenada en 1938; Tom Stoppard, quien retomaba el universo de *Hamlet* en *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (*Rosencrantz y Guildenstern están muertos*), estrenada como pieza teatral en 1966, y adaptada por el mismo dramaturgo en su único filme en 1990; el director y guionista Francis Veber, quien empleó al mismo actor en *Le diner de cons* (*La cena de los idiotas*), tanto en su versión teatral (1993), como en la fílmica (1998); y Robert Lepage, quien ha dirigido cuatro filmes a partir de sus propias creaciones escénicas, siendo *La cara oscura de la luna* la más conocida. Estos y otros casos de trans-escritura se prestan para el análisis. El presente artículo ha brindado algunas herramientas para emprenderlo.

Referencias

- Asselin, O. (2000). L'histoire ruinée, les maîtres trahis. De l'adaptation. *Protée*, 28(3), 53-64.
- Bazin, A. (2013, [1958]). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Éditions du Cerf.
- Bissonnette, Sylvie. (invierno, 2008). La théâtralité cinématographique engagée. *NOUVELLES VUES revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, (8). Recuperado de <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-8-theatre-et-cinema-penser-la-representation/>
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press.
- Cisneros, J. (2003). How to Watch the Story of Film Adaptation. Cortázar, Antonioni, Blow-Up. *Intermedialités*, (2)115-131.
- Gaudreault, A. (1999). *Du littéraire au filmique*. Paris: Armand Colin/Nota Bene.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (1999). Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermedialité. En André Gaudreault y Thierry Groensteen, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* (pp. 31-52). Québec: Éditions Nota Bene.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2004). Transécriture and Narrative Mediatitics. The Stakes of Intermediality. En Robert Stam y Alessandra Raengo, *A Companion to Literature and Film* (pp. 58-70). Oxford: Blackwell Publishing.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2006). Un art de l'emprunt. Les sources intermédiales de

- l'adaptation. En Carla Fratta (dir.), *Littérature et cinéma au Canada (1995-2005)* (pp. 13-29). Bologna: Edizioni Pendragon.
- Gimferrer, P. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Groensteen, T. (1999). Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée). En André Gaudreault y Thierry Groensteen, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* (273-277). Québec: Éditions Nota Bene / Centre National de la Bande Dessinée et de l'image.
- Helbo, A. (1997). *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Larrue, J.-M. (2008). Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive. En *Intermédialités*, (12), 13-29.
- Mariniello, Silvestra. (otoño, 2009). Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial. *Acta Poética*, 30(2), 60-85.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Prédal, R. (2013). *Quand le cinéma s'invite sur scène*. Paris: Cerf-Corlet.
- Tcheuyap, A. (2001). La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques. *Protée*, 29(3), 87-96.
- Ubersfeld, A. (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.
- Villeneuve, J. (2000). L'ordinateur de Chris Marker. Mélancolie et intermédialité. *Protée*, 28(3), 7-12.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. México: Paidós.