

# Teatro y cine

FERNANDO OJEA

Trama y Fondo

---

## Drama and Cinema

---

### Abstract

This intervention begins pointing out what essentially constitutes the apparition of art, its relationship with our existence and in particular with death. Then, it continues to deal with the characteristics of drama, situating it as one of the precursors of cinema. Finally, it analyses the relationship between them, its analogies and differences.

**Key words:** Death. Writing. Representation. Memory. Hope.

---

### Resumen

La presente intervención comienza señalando lo que esencialmente constituye la aparición del arte, su relación con la existencia que somos y en particular con la muerte. Continúa ocupándose de las características del teatro; sitúa a éste como uno de los antecedentes del cine, y, finalmente, analiza la relación entre ellos, sus analogías y sus diferencias.

**Palabras clave:** Muerte. Escritura. Representación. Memoria. Esperanza.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 23-29

---

Teatro es re-presentación. Re-presentar quiere originalmente decir: traer a la presencia lo ausente. Y es lo que todos hacemos a diario. En la vida cotidiana no hacemos sino emprender acciones para volver a traer, ante nosotros, lo que aparecería tras su resultado. Nos apresuramos en llegar a un encuentro para disfrutar de una conversación con los amigos, nos recojemos en algún lugar para hallar la reflexión propicia que buscábamos. Mediante cualquier actividad, pues, sujeta a unas reglas o protocolo pre-determinado, actuamos para que comparezca un estado de cosas cuya manifestación pretendemos alcanzar. El hombre es propiamente un actor. Re-presenta sin cesar el papel en cada caso para conquistar el objetivo a que se dirige.

Por otra parte, toda actuación ha de tener un escenario en el que desplegarse, y ese escenario es el mundo mismo en toda su amplitud y com-

plejidad. Ya en los albores de nuestra especie, cuando nos hallábamos ante un dominio enigmático y hostil, habríamos ensayado lo que más tarde se denominó animismo analógico; el procedimiento que, mediante una urgente imaginación, atribuye a los acontecimientos que no controlamos el sentido de una acción intencionada semejante a la nuestra. Ello nos habría permitido concebir divinidades, improvisar los ritos para convocarlas, y, acaso, alcanzar acuerdos con ellas sobre nuestro azaroso destino. La re-presentación o teatralidad que nos caracteriza exigía, entonces, un escenario altamente selectivo, donde la comparecencia de lo ritualmente invocado era lo más apremiante de nuestra existencia. ¿Y en qué consistiría eso? ¿Qué relación tendría con el teatro como el arte de toda representación?

Suele decirse que cuando hoy asistimos a un espectáculo teatral buscamos el ritmo acertado de la re-presentación, es decir, que los actores lleven a la mayor plenitud visual lo que se trata de hacer aparecer en escena. Pero ello trae consigo el afán de que se haga presente, con la misma excelencia de su brillo, el propio *final* de la obra. El término o la salida, el *exitus*. Y ¿cuál es él? Porque los que asistimos a la puesta en escena solemos estar pendientes de cómo termina su representación. Veamos. La obra, como texto gestual y articulación en la palabra, no es otra cosa que el desarrollo mismo de la acción humana. En consecuencia, el fin de esa obra ha de ser el inevitable fin de esa acción. Y ¿cuál es ese fin? No nos referimos ahora, a los alternativos fines, de variado alcance, que en el transcurso de sus vidas los personajes de manera contingente pudiesen alcanzar; sino al fin de caracterizarse, con todo el peso de su necesidad, el alcance último de nuestra propia acción humana. El hombre lo supo desde que apareció sobre la tierra. Todos lo saben. Nosotros lo sabemos. Ese fin es la muerte. Claro que ello supone el nacimiento y en consecuencia la vida, pero, por eso mismo, a la vez la muerte; ya que, todo cuanto ha comenzado, tras una determinada trayectoria ha de concluir. Y ello es lo que la obra busca hacer comparecer ante el público. No, desde ya, que lo haga como fallecimiento de los personajes, sino mediante la fulminante evidencia de que el camino de todo personaje sólo alcanza su último e inevitable destino en la muerte.

Esa estremecedora evidencia es la que nos es dado en los albores de nuestra especie. Puesto que  *vemos* comparecer la muerte. Y ¿cómo se ve?

Porque si morimos ya nada podríamos ver. ¿Cómo se ve, entonces? Viendo el cadáver del Otro. Este cadáver se presenta como lo que ahora es inerte, lo que ya ni siquiera es cuerpo, sólo un provocativo resto desorientador que se limita a ocupar un lugar en el espacio. Que ya no se mueve. Es decir, que ha sido abandonado (al parecer de modo irreversible) por el hálito, el ánimo, la fuerza o capacidad de todo dinamismo viviente. Pero en la sorpresa ante lo inerte vemos también, entonces, destacarse su opuesto, lo que no es inerte. Lo que antes se movía (y cómo) pero habiendo estado siempre *destinado* a morir. Y lo que no es in-erte es el arte, y con ello la acción humana que protagoniza y da forma a su propio trayecto de vida; trayecto cuyo último fin es, para cada instante de esa vida, la muerte. Es eso lo que todo arte, pretende detener y conservar, sabiendo que está aún más acá de la muerte que sin embargo le aguarda. Veamos enseguida de qué manera se conserva esa re-presentación, que concierne a nuestra propia naturaleza de seres vivos excepcionales.

El arte es un texto destinado a la memoria y así a su re-creadora lectura presente. Ese texto, como rigurosa inauguración del lenguaje humano, proviene de inscripciones (o escritura, en su sentido más amplio y original); ¿escritura de qué? De re-presentaciones, por inscriptas duraderas, con que comenzamos a organizar nuestra relación con lo Otro y con nosotros mismos a través del ejercicio de la imaginación. Es ello lo que mediante su trazo anticipador libera por vez primera el sentido sobre la tierra. Mediante esas inscripciones, por otra parte, nuestros más remotos antepasados habrían procedido de manera similar a la empleada por el niño al “figurarse” la existencia entorno, con objeto de estructurar su localización y dinamismo temporal y así poder controlar su relación con ella. La primera infancia de cada nacido se asemeja a la infancia misma del hombre sobre la tierra. En ambos casos comienzan las condiciones del arte. De lo no inerte. Y lo hace para escribir, desde la vida, la muerte.

La aparición de nuestra especie coincide, como es sabido, con la de los enterramientos, y estos constituyen un texto donde puede volver a leerse la pasada existencia ausente, así como advertir la supervivencia de la propia y volver a proyectarla en el porvenir. Y su re-lectura fue inicialmente posible mediante la primitiva inscripción de esas imágenes primarias con las que comenzábamos a poblar nuestro mundo. Sólo lo que llamamos “escritura” en un sentido restringido, proviene del traslado del lenguaje

oral a su perdurable fijación en signos visuales. Sin embargo, tras el moderno invento de esta escritura las sociedades, en su mayoría analfabetas, continuaban en cualquier caso re-leyendo; es decir, actualizando la memoria a través de frescos, diseños arquitectónicos, inscripciones de todo tipo, y, en fin, repetición incesante de ritos. Aún hoy, cuando se ha extendido hace tiempo la alfabetización universal y nos hallamos absorbidos en la incesante reproducción virtual de cualquier suceso, continuamos en nuestra vida privada llevando a cabo una serie de comportamientos rituales como apoyo y estímulo de las propias acciones, desde el estrechar las manos hasta otros innumerables gestos, muchos de los cuales realizamos en soledad.

Pero vayamos ya, así sea brevemente, al teatro. La tragedia griega –el ejemplo más acabado que de él nos entrega nuestra historia– no es sino un ritual en movimiento que articula la fuente de la acción para que los misterios del destino, implicados en el nacimiento y la muerte, se hagan visibles en escena y produzcan en los espectadores determinado efecto; efecto encaminado a alcanzar lo que nos sobrepasa a la vez que nos designa e implica. El teatro primigenio acoge como base, en sus ejecutores, las re-presentaciones rituales de antaño, las máscaras adoptadas por los oficiantes, la locura del cuerpo, el canto y la danza. Re-presentación invocante, destinada hacer aparecer lo que regularmente permanece ausente y que pretende emerger, ahora, en su inquietante resplandor.

El actor reproduce cada vez, de manera singular y única, determinadas aventuras de la acción humana, con su inicio, culminación y desenlace. El asistente a la obra sólo cuenta con los singulares momentos en que esta se pone en acto ante él. La intensidad teatral proviene del reclamo de reavivar, mediante ciertos personajes, el destino de su existencia y, por lo tanto, su irreductible pasión alimentando las vicisitudes de su acción. Y esa pasión es la que se re-crea en el silencio activo del espectador, en la estremecedora implicación en la obra como pedagogía incomparable de la propia vida. El actor, por su parte, mediante un desplazamiento prodigioso se pierde a sí mismo en la existencia de su personaje. Vive pues, por unos momentos, otra pasión que la suya; y lo hace mediante la actividad ritual de prodigarse escénicamente, de manera instantánea; actividad cuyo don, mediante los eventuales efectos de la representación del caso, se entrega a la memoria de la esperanza de todos.

El teatro es un esencial antecedente del cine. ¿Cuál sería la diferencia entre los recursos y la configuración expresiva de cada uno? En el teatro –y a diferencia del cine– el que contempla la obra lo hace desde una perspectiva invariable –aunque se altere ligeramente la situación ocupada, así como la simultánea percepción singular en cada uno–; mientras que en el desarrollo de un film –y esta es una ventaja esencial que tiene frente al teatro– esa perspectiva puede cambiar al antojo del director ante la inmovilidad del público, y conducir, así, a este último a imprevisibles desplazamientos que modificasen el sentido de la acción. A este libre desplazamiento local que tiene lugar en el cine se une, a la vez, un aplazamiento de carácter temporal; así, la expectativa del público se halla abierta a ser sorprendida por inesperadas rupturas del tiempo, frente a la representación teatral cuyo desarrollo resulta casi siempre estable y controlada su constancia de cara a los asistentes. Veámoslo mejor.

En el cine la escena de fondo no tiene porqué ser forzosamente fija, ese fondo puede alejarse, empequeñecerse y hasta desaparecer, acercándonos ahora al primer plano de una mano o de un rostro, siendo destacados entonces en una más singular expresividad.

Ahora bien, esto no se limita al simple alejar o aislar al público un trozo de lo representado (a lo que se referiría el mero desplazamiento espacial); en el cine puede también irrumpir un cambio temporal que deja abruptamente suspendido, así fuese unos segundos, el resto de la escena, imprimiendo a ésta un nuevo sentido.

En esta mutua relación de espacio y tiempo del cine –es decir, de desplazamiento y aplazamiento de su relato– así como el primero puede prevalecer sobre el segundo, suele ocurrir en cambio a la inversa: es cuando el tiempo mismo protagoniza el sentido de la escena; la lenta continuidad de su desarrollo o el dinamismo de la ruptura, gozan ahora de plena libertad, libres de la sujeción de su presencia viva a que se ve sometida la representación teatral.

De esta manera, parece que el singular tratamiento de espacio y tiempo determina las características del cine y lo diferencian de toda otra representación escénica. En este sentido, como la responsabilidad y en definitiva el protagonismo en ello corresponde al director, hablamos de él

cuando nos referimos a determinada película, y no, como en el teatro, en el que para identificar una obra solemos referirnos al actor que interpreta al personaje principal.

Permítasenos preguntarnos, ahora, cuándo y porqué una obra de cine es considerada, más allá de una “buena” película, un original del género. Original, y ello clásica, suele denominarse a la obra que perdura en el tiempo, es decir, en la memoria de los hombres que vuelven a acudir a ella para re-crearla en su inagotable sentido. La condición general es que la acción humana representada alcance algo que esencialmente nos concierne (y que por ello nos afecte de manera decisiva: es decir, nos atraviese y trascienda). Esta condición de la obra comprenderá entonces dos momentos: el primero es el mostrar, desde las variadas dimensiones de su exhibición, la dimensión incomparable de la subjetividad inscrita en ella, es decir, su irreductible singularidad –el no ser como ninguna otra. Pero, a la vez, esta singularidad se alzarán con un carácter modélico que permitirá, a cada uno de nosotros, identificarse con ella. Si lo representado sólo se experimentase como un relato de episodios interesantes que no afectasen, sin embargo, al latido más profundo de la propia subjetividad, nos hallaríamos con otra construcción distinta. Este segundo momento de lo clásico –su ser modélico– hace que en la asistencia a la obra ella siempre nos desborde: nos ponga de manifiesto una dimensión que sobrepasa, desde lo más íntimo, nuestra propia existencia. No sólo una dimensión cuyo sentido último no podamos descifrar, sino, además, que incomprensiblemente permanece aguardándonos siempre más allá de nosotros. Es esto lo que se llama misterio. El misterio es el secreto que, sin abandonar su condición de tal, se pone de manifiesto.

Señalo, para terminar, un hecho significativo: el cine es hoy el arte que ha cobrado mayor difusión. Aunque parezca sorprendente, es análogo en esto al fenómeno de la tragedia griega –al menos refiriéndonos al de los cerca de ochenta años de su esplendor en Atenas. Ello, desde ya, es sólo una analogía, puesto que las características del público de la tragedia eran esencialmente distintas a las del público actual de la globalización.

Al hilo de esto, hay que señalar también que una de las características del cine, como arte, es hoy su relación con la tecnología; la innovación en el registro y conservación de las imágenes narrativas parecen exigirlo

cada vez más; se diría, incluso, que la relación del cine con la tecnología no es sólo externa (como lo ha sido de algún modo en la pintura y en la escultura) sino interna.

En ese sentido, y dada la masificación del consumo y el indefinido afán de apropiación que caracteriza nuestra cada vez más homogénea población global, el cine goza de una mayor libertad; y, con ella, de una apertura más rica de posibilidades para que el hombre pueda reconocerse a sí mismo bajo las pseudo-ideologías en que se soporta el pensamiento de hoy, la desorientada apelación a retóricas políticas carentes de consistencia, la cada vez más extendida renuncia a lo imprevisible –a cambio de una calculada seguridad ajena a todo asomo de lo nuevo– y, en fin, la insospechada falta de sentido del propio habitar la tierra. El cine puede provocarnos, así, bajo la indefinida oferta global que hoy nos adormece, a despertar ante el estallido de la escena sin otro destino que el de recuperarnos del vano sueño en que vivimos, asomándonos, en cambio, a la lúcida vigilia con que se sostiene el destino de vivir y de morir.