

INFLUENCIAS TEATRALES EN EL CINE PRIMITIVO FRANCÉS

A propósito de *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (1908)*

RAFAEL DE ESPAÑA RENEDO

Para hablar de las influencias teatrales en la formación de la estética cinematográfica debemos comenzar por analizar, aunque sea de forma somera e inevitablemente esquemática, las características diferenciales de ambos medios de expresión artística. La principal de estas diferencias puede parecer algo evidente pero no puede olvidarse: es la *cronológica*. El teatro nació hace milenios, mientras que el cine apenas tiene un siglo de existencia y, además, de 1895 a 1905 ha recorrido prácticamente toda su trayectoria vital: nacimiento, adolescencia, madurez (para algunos el cine se halla en franca agonía actualmente, pero eso es otra cuestión...). En el teatro,¹ las transformaciones formales y temáticas han tenido lugar de una forma mucho más pausada. Precisamente ha sido en el siglo XX cuando se ha asistido a un período de importantes innovaciones en la concepción del arte escénico, representadas por los hallazgos de personalidades como Mejerchol'd, Reinhardt o Piscator, y resulta extremadamente ilustrativo constatar como estas nuevas orientaciones aparecen al mismo tiempo que se

desarrolla el arte cinematográfico: no parece arriesgado, pues, afirmar que el cine ha influido tanto en el teatro como a la inversa, o quizá más. Pero esto sería en épocas posteriores; en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial ha de reconocerse, de un modo global, una indudable sumisión del cine hacia el teatro. El alejamiento de la estética teatral lo realiza el cine en el momento en que explora a fondo aquello que, hoy como ayer, constituye la diferencia esencial entre teatro y cine: la noción de MONTAJE, concepto absolutamente cinematográfico que, si ha aparecido en el arte escénico, ha sido en tiempos recientes y casi siempre a imitación del cine.

En el teatro las unidades dramáticas son el acto y el cuadro. Un acto y un cuadro están rígidamente sometidos a una unicidad de acción, tiempo y espacio, y no permiten al espectador más que un ángulo de visión (la siempre ausente «cuarta pared»);² actores-vistos de cuerpo entero se desplazan dentro de las dimensiones del escenario. En el cine la unidad dramática es la secuencia, de duración variabi-

1. Puntualicemos que, al hablar de «teatro», nos referiremos básicamente al *arte escénico*, es decir, no a la obra teatral en su sentido literario, sino de «puesta en escena».

2. Nos estamos refiriendo, como es lógico, al espacio escénico a la italiana, el único admitido en 1900. Los conceptos que enunciamos no son válidos para los decorados circulares o múltiples de épocas más recientes.

lísima y fruto de la ordenación de un conjunto de planos; esta ordenación no está obligada a seguir las leyes de la cronología ni de la lógica ni a apoyarse en la palabra o gestos del actor —el plano de un rostro totalmente inexpresivo puede sugerirnos dolor si se asocia con el plano de un niño muerto, lujuria si se junta al de una mujer desnuda, etc—,³ y ofrece al espectador una clara multiplicidad de ángulos de visión. En resumen, lo que busca la secuencia es transmitir emociones, representar visualmente sentimientos de una forma que le es absolutamente propia y que en el teatro requiere una compleja expresión corporal por parte del actor o una elaborada base literaria. Y esto nos lleva a señalar otra diferenciación cine-teatro: éste último, hasta hace bien poco, daba mucha más importancia al soporte literario que a la puesta en escena, mientras que el cine prescindió durante treinta años de la palabra hablada;⁴ aunque esta situación fuera más producto de un problema técnico que artístico, lo cierto es que, a finales de los años veinte, el cine había desarrollado una estética que le permitía expresar cualquier sentimiento sin recurrir a la voz humana. Y cuando la técnica permitió la aparición del film sonoro, muchas voces críticas se alzaron contra lo que entendían como una «teatralización» del séptimo arte.

A mi modesto entender, las películas de los primeros años del siglo han de someterse a una clasificación que puede considerarse más teórica que real pero que per-

mite definir con bastante claridad la evolución de la estética cinematográfica. Me refiero a la distinción entre *films de estudio* y *films de exteriores*. A unos y a otros los diferencian tanto la aproximación temática como iconográfica: el film de exteriores adoptará una clara vocación documental, una plasmación de la realidad «tal cual», incluso cuando trate historias de argumento,⁵ mientras que el film de estudio desde el principio demostrará una voluntad de reconstrucción artificial de la realidad. La estética del film de estudio quedará rápidamente asimilada a la estética teatral: decorados de tela pintada en *trompe l'oeil*, concepto del fotograma como *palcoscenico* del que los actores, siempre de cara al espectador, procurarán no salirse.

El film de exteriores evolucionará con cierta rapidez de la estética de «fotografía animada» de los films Lumière (1895) a los hallazgos temporales-espaciales que aparecen en el film de Edwin S. Porter *The Life of an American Fireman (Salvamento en un incendio, 1903)* y que son la base del montaje cinematográfico propiamente dicho.⁶ Otro punto a considerar es que los hallazgos narrativos se desarrollarán fundamentalmente en Estados Unidos, mientras que en Francia lo que predominará será la influencia teatral. Un ejemplo característico de ello lo tenemos en la obra de Georges Méliès: sus primeros films utilizan trucos ópticos con la casi exclusiva finalidad de realzar lo que en realidad no es más que el registro en celu-

3. Es lo que se conoce como «experimento Kulesov», ya que fue definido de modo práctico por el gran realizador Lev Vladimirovic Kulesov en 1918. Vid. al respecto SCHMULEVITCH, Eric: «Lev Koulechov», en *Anthologie du Cinéma*, tomo VIII, fascículo 77, p. 354 (París, Editions L'Avant-Scène Cinéma, 1977).

4. En realidad, como hasta hace bien poco la letra impresa era lo único que nos quedaba de una obra dramática, esta preponderancia es disculpable...

5. El único film de ficción del primer programa Lumière, el célebre *L'arroseur arrosé (El regador regado, 1895)*, tiene un innegable tono de *candid camera*; sabemos que es una escena preparada, pero su espontaneidad no desentona lo más mínimo con la salida de las obreras o la llegada del tren.

6. En realidad, el film de Porter combina planos de exteriores con otros rodados en estudio; la gestación del lenguaje cinematográfico en los primeros años del siglo es una cuestión tan fascinante como compleja y, por supuesto, no puede despacharse en unas breves líneas. Una buena aproximación al tema la podemos encontrar en el número 29, invierno 1979, de *Les Cahiers de la Cinémathèque*, titulado «Le cinéma des premiers temps (1900-1906)».

loide de las escenas de magia que se podían ver en el teatro Robert-Houdin. Pero aunque Méliès siempre conservará esa iconografía de *tableau vivant*, su *Voyage dans la Lune (Viaje a la luna, 1902)* presenta ya algunas soluciones que son específicas del cine; por ejemplo, la escena de la construcción del cohete ofrece planos tanto del interior como del exterior de la fábrica, esbozando lo que será el sentido espacial filmico, y por otra parte el endiablado ritmo de la narración es invariable en un escenario.⁷

Esta constante teatral del cine primitivo francés tiene su más definida cristalización en la fundación en 1908 de la «Film d'Art», productora cinematográfica patrocinada por un trust financiero, ya bastante medido en asuntos cinematográficos, cuyo presidente era Paul Lafitte. La gestación de «Film d'art» mezcla elementos artísticos y sociológicos, quizá más de éstos últimos. Los promotores de la empresa parten del siguiente razonamiento: el público que acude a las salas cinematográficas está formado en su mayor parte por las clases populares, mientras que, para los intelectuales y las gentes de posición (o con pretensiones de serlo), el teatro es el único espectáculo digno de ellos; por ello, si se quiere llevar a las clases pudientes al cine, la mejor solución ha de ser que autores, actores y directores teatrales de reconocida solvencia participen en la confección de las películas. Es decir, lo que se propone Lafitte es al mismo tiempo una empresa artística —«Ennoblecér» el cine a base de grandes nombres de la escena— y comercial —ampliar el público de las salas cinematográficas—: como podemos ver, ya desde el principio del cine, arte y negocios van íntimamente unidos.⁸

El primer programa «Film d'Art» se presenta en la Sala Charras de París el 17 de noviembre de 1908. El plato fuerte lo forma *L'assassinat du duc de Guise*⁹ (*El asesinato del duque de Guisa*), reconstrucción del famoso incidente histórico ocurrido en 1588, en el cual los guardias del Rey de Francia Enrique III dieron muerte al molestísimo pretendiente al trono Enrique de Guisa en el Castillo de Blois, y que ya había sido llevado al cine con anterioridad en cintas de menores pretensiones.¹⁰ Todos los que participan en la obra son hombres de teatro de probada categoría: el guión lo firma el académico Henri Lavedan, la puesta en escena André Calmettes, la música de acompañamiento es de Saint-Saëns nada menos, y en el reparto encontramos los nombres de Gabrielle Robinne, Charles LeBargy —el gran LeBargy, que por cierto figura como co-realizador también— y Albert Lambert.

El trabajo de Henri Lavedan resume bastante hábilmente los hechos en algo más de 300 metros de celuloide, con un sentido narrativo muy aceptable para 1908 (apenas hay letreros que «expliquen» las imágenes, por ejemplo), si bien las reminiscencias teatrales son fuertes. Hay una clara sujeción a la regla de las tres unidades, base del teatro clásico francés: toda la acción se desarrolla en menos de un día —el viernes 23 de diciembre de 1588— y en ningún momento se desplaza fuera del área del Castillo de Blois. Vamos a describir la intriga, estructurada en seis cuadros.

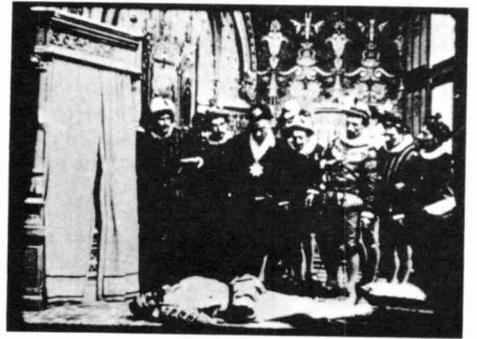
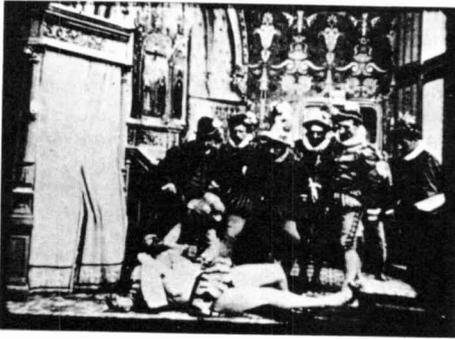
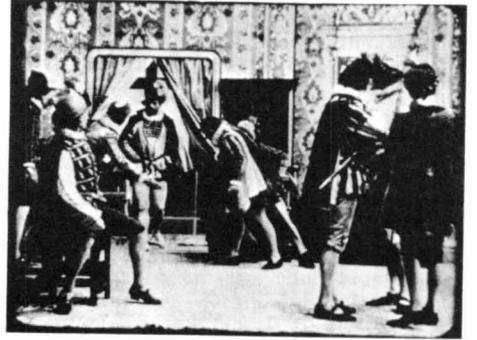
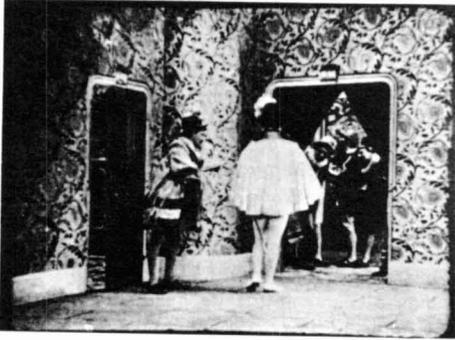
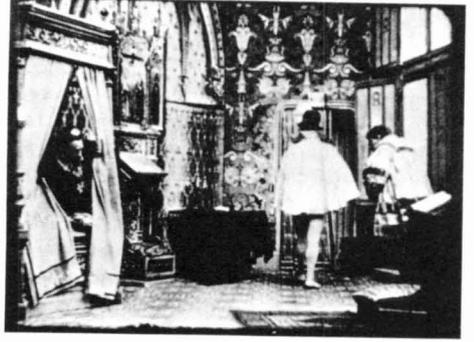
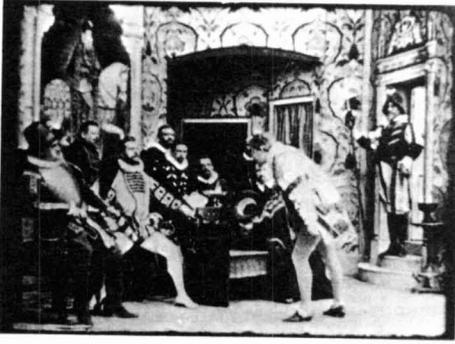
1. Habitaciones de la Marquesa de Noirmontiers. La marquesa (Robinne), avisada por un paje de que se trama un complot contra el Duque (Lambert),

7. Sobre Méliès existe una abundante bibliografía; el estudio más reciente es el de JENN, Pierre: *Georges Méliès Cinéaste* (París, Albatros, 1984).

8. Sobre la creación de «Film d'Art» vid. SADOUL, Georges: *Histoire générale du cinéma*, tomo 2, «Les pionniers du cinéma», pp. 497-512 (París, Denoël, 1973) (1.ª ed. 1948).

9. A título de curiosidad debemos constatar que en la portada de las copias que se conservan se lee *LA MORT du duc de Guise*.

10. Tanto la versión Lumière (1897) como la Pathé (1902) son *tableaux vivants* de meteórica duración limitados al momento del acuchillamiento.



intenta disuadirlo de acudir a la reunión a la que le ha conyocado el Rey, pero el duque se toma a broma las amenazas y sale hacia la Sala del Consejo.

2. Dormitorio de Enrique III (Le Bargy). Organización del atentado: el rey hace jurar a sus guardias que cumplirán lo previsto hasta el final.

3. Sala del Consejo. Entra el duque, departe con los presentes hasta que entra el secretario del rey para comunicarle que éste le espera. Con gesto de desconfianza, el duque abandona la sala.

4. El duque es conducido hasta el Cabinet Vieux. En esta sala los guardias del rey se echan sobre él, lo agarran con fuerza y lo arrastran hasta la habitación del rey, donde lo ultiman a puñaladas.

5. Habitación del rey. Enrique III sale de detrás de las cortinas donde se había escondido para presenciar el hecho. Acercándose al cadáver pronuncia la inevitable frase que aparece en todos los manuales de Historia franceses: «Il est plus grand mort que vivant». Tras cortar un mechón de pelo, ordena a sus hombres que hagan desaparecer el cuerpo.

6. Sala del Cuerpo de Guardia. Los sicarios del rey echan el cadáver a una gran chimenea. Entra en aquel momento la marquesa: al comprobar el triste final del duque, cae desmayada.

Una vez expuesto el argumento, vamos a intentar dilucidar la parte de teatro y la parte de cine que hay en esta obra. Como era de prever teniendo en cuenta las intenciones de los creadores del «Film d'Art», los elementos teatrales son predominantes: el carácter pomposo del tema se ve reforzado por una interpretación enfática que, pese a todo —y como han señalado muy bien SADOUL y PAOLELLA—,¹¹ ofrece un grado de realismo muy superior a los histrionismos habituales en el cine de la época y que aparecen definidos a la perfección en los films de Méliès. Abundantes convencionalismos teatrales son visibles a lo largo de todo el film: el paje del primer cuadro lo interpreta una mujer (Berthe Bovy); la reconstrucción escenográfica del Castillo de Blois se realiza a base de telones pintados, en la tradición teatral vigente en aquellos años (y que en realidad, como ya hemos apuntado antes, fue adoptada por el cine hasta bien entrada la segunda década del siglo);¹² en la última escena vemos arder

11. SADOUL, *Op. cit.*, p. 509; PAOLELLA, Roberto, *Historia del cine mudo* (Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1967) (ed. ital. 1956), p. 72.

12. Los decorados del film, son obra de Emile Bertin, conocido escenógrafo teatral que curiosamente, será el diseñador de los primeros decorados «corpóreos» del cine francés. Sobre Bertin, y los telones pintados en general, *vid.* BARSACQ, Léon: *Le décor de films* (París, Seghers, 1970), pp. 11-23 et passim.



SECUENCIA DEL ASESINATO

FORMADA POR PLANOS DEL CUADRO 3 (FINAL), CUADRO 4 (TOTALIDAD) Y CUADRO 5 (PRINCIPIO).

En el salón del Consejo, el duque es advertido de que el Rey quiere verle (1). El duque atraviesa la habitación del monarca (2) —nótese como éste lo espía tras la cortina de su lecho—, pasa por la antesala (3), de la que se ve un ángulo con dos puertas enfrentadas en 90°, y entra en el Cabinet (4).

Los guardias se abalanzan sobre él (5), lo arrastran hacia la habitación del rey (6) donde le dan muerte (7). El rey sale de su escondrijo y contempla el cadáver de su enemigo: «Il est plus grand...» (8).

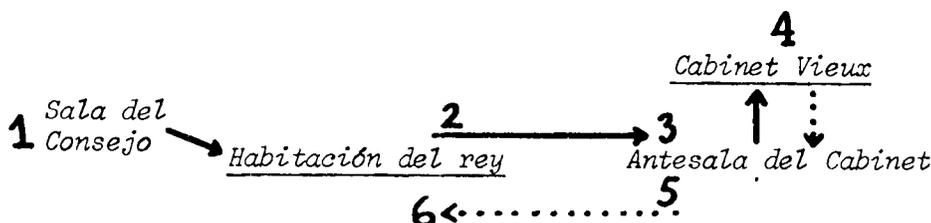
Destaquemos de entre estas imágenes el perfecto *raccord* que supone el «juego de puertas» que tiene lugar entre 1 y 4.

el fuego de la chimenea pero sin ningún indicio de cuerpo humano en su interior. Todo ello reforzado por el hecho —habitual en 1908, todo hay que decirlo— de que la acción aparece siempre filmada en plano general fijo, con los movimientos de los actores drásticamente limitados a las dimensiones del encuadre.

Pero el film presenta algunos hallazgos puramente filmicos que quizá no han sido nunca apreciados en su valor, y que aparecen centrados en la escena del apuñalamiento, que incluye los cuadros 4 y 5. Vamos a describir toda esta escena con cierto detalle. Cuando en el cuadro 3 el duque sale del Salón del Consejo, lo hace por la derecha del encuadre (según la perspectiva del espectador). En el plano siguiente pasa por la habitación del rey (donde éste permanece escondido tras las cortinas de la cama): entra por la izquierda y sale por una puerta situada al fondo a la derecha. Igual dirección sigue en el plano siguiente (antesala del Cabinet Vieux), en que el duque sale de la habitación del rey y entra en el Cabinet, haciendo un ángulo de 90° para pasar de una puerta a otra, situadas en la pared de la izquierda y del fondo respectivamente.

Interior del Cabinet: entra el duque (puerta ubicada a la izquierda de la pared del fondo), da unos pasos por el recinto, mira con recelo a los abundantes esbirros que en él se encuentran e inicia un movimiento de salida, pero los guardias se echan sobre él. El duque intenta defenderse, pero sus enemigos, superiores en número, lo agarran con fuerza y lo arrastran fuera por la misma puerta por donde entró. Pasan de nuevo por la antesala, en gran confusión, y penetran en la habitación del rey —repetiendo el itinerario que acababa de realizar el duque— y allí lo acribillan a puñaladas. Caído en el suelo, uno de los agresores le da el golpe de gracia. Viendo el trabajo concluido, el rey sale de su escondite.

Toda esta escena-itinerario consta en total de seis planos. El centro de la escena es el plano 4 (Cabinet); los tres anteriores los llamaremos de «ida» (Sala del Consejo-habitación del rey-antesala), y los dos últimos de «vuelta» (pues repiten los decorados anteriores: antesala-habitación del rey). Podemos esquematizarla en el diagrama siguiente, en el que el trazo continuo señala la «ida» y el discontinuo la «vuelta»:



Para completar la explicación adjuntamos una selección de fotogramas que ilustran los escenarios y movimientos que hemos intentado explicar en el texto. Toda esta escena, con sus cuidadísimos *raccords*, evidencia un dinamismo narrativo muy por encima de las concepciones del momento. El recorrido que hace el infortunado duque por las salas del castillo de Blois refleja un sentido espacial de la narración que ya no es una burda traspo-

sición de la estética escénica. Y de este modo, una película que se suele despachar en casi todas las Historias del Cine como teatro filmado, como una especie de «anti-cine», demuestra poseer una idea, aunque sea involuntaria, de lo que es el montaje cinematográfico.

Rafael de España Renedo
Llicenciat en Història de l'Art
i Doctor en Medicina (U.B.)

NOTA: La descripción del film se ha realizado a través del visionado en moviola, complementado con el guión publicado en el número 334, noviembre 1984, de la revista L'avant-scène Cinéma.

NOTA DE LA REDACCIÓ

En l'article de Frederic Vilà «La instrumentalització del monument medieval a la Catalunya vuitcentista» del n° 11 de D'ART hem recollit i esmenat les següents errades:

- pàg. 219 — La fotografia superior — fig. 1 — hauria de ser la de la pàg. 227 (ara fig. 7).
— la fotografia inferior — fig. 2 — hauria de ser la inferior de la pàg. 225 (ara fig. 6).
- pàg. 221 — la fotografia — fig. 3 — hauria de ser la superior de la pàg. 225 (ara fig. 5).
- pàg. 225 — la fotografia superior — fig. 5 — hauria de ser la de la pàg. 221 (ara fig. 3).
— la fotografia inferior — fig. 6 — hauria de ser la inferior de la pàg. 219 (ara fig. 2).
- pàg. 227 — la fotografia — fig. 7 — hauria de ser la superior de la pàg. 219 (ara fig. 1).