



ESCENOGRAFÍAS “TEATRALES” ALTERNATIVAS AL CANON ESCENOGRÁFICO DEL M.R.I. EN EL CINE MODERNO Y POSMODERNO. ENTRE LA RECREACIÓN Y LA METAFICCIÓN

*“THEATRETICAL FILM” SETS, AN ALTERNATIVE TO THE M.R.I. SCENOGRAPHIC
CANON IN MODERNIST AND POSTMODERNIST CINEMA.
BETWEEN RECREATION AND METAFICTION*

José Javier Hernández
Universidad Camilo José Cela

Carlos Tejada García
Universidad Rey Juan Carlos

DOI: 10.5281/zenodo.8182995

.....
Recibido: (17 05 2023)

Aceptado: (20 06 2023)

Publicado (31 06 2023)
.....

Cómo citar este artículo

Hernández, José Javier; Tejada García, Carlos. (2023). Escenografías teatrales alternativas al canon escenográfico del M.R.I. en el cine moderno y posmoderno. Entre la recreación y la metaficción.

ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales., (23), 13-29

Recuperado a partir de <https://revistaasri.com/article/view/5862>

Resumen

Más allá del canon escenográfico que el teórico de cine Noël Burch definió como Modo de Representación Institucional (M.R.I.) y por la que transitan la mayoría de las escenografías naturalistas concebidas a lo largo de la historia del cine, comienzan a surgir, a partir de la década de los 40, propuestas tan audaces como radicales que rompen los modelos clásicos de la representación institucionalizada que transgreden los límites de la dimensión espacial y que se analizan en el presente artículo con el objetivo de trazar una aproximación intertextual e intermedial a estas concepciones escenográficas considerando, al mismo tiempo, los trasvases que se producen entre el teatro, la pintura o el cine.

Palabras clave

Intertextualidad; escenografías; cine-teatro; pintura-cine; iconografía

Abstract

Beyond the scenographic canon that the film theorist Noël Burch defined as the Institutional mode of representation (I.M.R.), and through which most of the naturalist scenographies conceived throughout the history of cinema pass, bold and radical proposals began to emerge from the 1940s onwards that broke with the classic models of institutionalised representation that transgress the limits of the spatial dimension and which are analysed in this article with the aim of tracing an intertextual and intermediate approach to these scenographic conceptions, while at the same time considering the transfers that occur between theatre, painting and film

Keywords

intertextually, theatrical sets; cinematic theatricality; pictorial pictures; iconography

1. Introducción y metodología

En un filme la escenografía desempeña una función muy relevante y de gran proyección significativa, bastante más de lo que comúnmente suele reconocérsele. Por ello apostamos por este término, conceptualmente más amplio que otros como sets, decorados o escenarios, que aluden a una condición subsidiaria de la dirección artística en el conjunto de una película. Ciertamente la escenografía se constituye a partir de decorados y/o localizaciones naturales, pero se conforma a la vez como dimensión significativa vinculada a los resortes plásticos de una película -la fotografía, el vestuario, los efectos especiales...-, aunque también a otras articulaciones narrativas, dramáticas o enunciativas. Si se concibe con plena conciencia por sus artífices, una escenografía actúa como instancia expresiva y significativa de primer orden, con vocación de transformarse en factor vertebrador de un filme. De esta manera, superando los límites del decorado, la escenografía se percibe para el receptor como una instancia textual de indudable calado en la puesta en forma cinematográfica, un elemento que apunta hacia los territorios significantes del espacio fílmico. No podemos hablar, en consecuencia, de escenografía desvinculada de los avances técnicos y lingüísticos del devenir cinematográfico, así como del contexto de la industria que lo hace posible. La ubicuidad y movilidad de la cámara, por ejemplo, llegó vinculada al desarrollo de los decorados tridimensionales de considerables dimensiones -*films kolossal* como *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Intolerancia* (*Intolerance*, D. W. Griffith, 1916), etc.-; y ese es uno solo entre múltiples ejemplos de una historia de interacciones que definen los diferentes modelos de escenografía cinematográfica.

Ese concepto de escenografía fílmica *sensu lato* que ya hemos definido en otros textos (Hernández, 2020,

p. 189; Tejada y Hernández, 2022, p. 1504), podría acercarse a lo que algunos autores han definido en el cine como puesta en escena, término globalizador al que Rodríguez Tranche (2015) reconoce un origen teatral y al que Gibs (2002, p. 5) se refiere con el galicismo *mise-en-scène* como el concurso de buena parte de los dispositivos de la representación fílmica:

Mise-en-scène therefore takes an understanding of the semiotics of the image and allows it to change through time and movement of film. Everything in shot, from the props, set and costumes to the actors, lighting and the decisions regarding the frame itself, how the scene is shot, how the camera moves and how the scene is edited is considered important and significant. Even though the significant of the set and the space it creates is often considered as an expressive element in analyses which with draw upon *mise-en-scène* to form a methodology, it is always considered in relation to the actors.

Una vez definido el término escenografía fílmica en su amplio campo semántico, que incluye los dispositivos técnicos cinematográficos (la operatividad de la cámara especialmente), restringiremos el ámbito de estudio a aquellas propuestas que se salen del canon escenográfico, asociado al Modo de Representación Institucional definido por Burch (1987). ¿Cuáles son los estilemas fundamentales de ese orden canónico de las escenografías M.R.I.? Responden, sin duda, a dos coordenadas fundamentales: funcionalidad y verosimilitud naturalista; la primera al servicio de la narración causal-teleológica mientras que la segunda remite al foto-realismo conformador del modelo. Dicha lógica narrativo-escenográfica ha imperado desde Griffith hasta la actualidad con las mutaciones inevitables que han deparado los cambios tecnológicos, de producción y, como no podía ser de otro modo, los estéticos. Aquí nos vamos a ocupar, partiendo de la modernidad cinematográfica que comenzó tras la II Guerra Mundial hasta hoy, de ciertas escenografías comúnmente denominadas “teatrales”. Estas se sitúan en los márgenes del modelo dominante, incluso lo transgreden cuando desvelan la tramoya, poniendo en evidencia autoconscientemente el “ilusionismo clausurado” que caracteriza las escenografías M.R.I. De la existencia de un modelo institucionalizado no se deduce que este constituya la esencia escenográfica del cine, como parece desprenderse de ciertas reflexiones basadas en el esencialismo fotorrealista (Bazin, 1975) o en las singularidades enunciativas del cine frente al teatro (Helbo, 1997). No podemos confundir un modo de representación o un modelo escenográfico con la naturaleza del séptimo arte.

Este medio de expresión audiovisual ha pasado por muchas etapas con cambiantes modelos dominantes; no debemos olvidar que en la segunda fase del Modo de Representación Primitivo (tras la alborada Lumière) se impusieron los modos de representación que remitían a la pintura, la magia y especialmente al teatro como marcos mentales y fuentes de inspiración. Méliès, en su vertiente popular, y el *film d'art* y derivados, en la vertiente “cultura”, promovían escenografías fundamentadas en el *tableau vivant* que estuvieron vigentes hasta la arrolladora emergencia del M.R.I. a mediados de la segunda década del siglo XX. En aquellos cuadros escénicos el relato cinematográfico, más que en la voz narrativa que guía el flujo de imágenes suturadas, se apoyaba en esa dimensión espacial de la escenografía que permite el acceso al universo representado y que algunos reclaman para el teatro (Jansen, 1984).

Esa singularidad “teatral” de la escenografía fílmica de determinadas cintas, promovidas a la contra en pleno dominio del modelo institucionalizado, será el campo de este estudio, inevitablemente parcial pero que pretendemos sea representativo, de esta tendencia poco frecuentada por los estudios de cine. Nos vamos a centrar en algunos hitos representativos de este “cine teatralizado” (Guarinos, 1996), situados en distintos momentos de esta historia de disidencias más o menos radicales respecto al canon

escenográfico en general y escenográfico en particular. Timothy Corrigan (1981), lanzó el término *cinematic theatricality*, aplicado al estudio de la dimensión operística y teatral de las películas de Werner Schroeter, y luego fue desarrollado en el ámbito anglosajón para indagar en esta dimensión en el cine, preferentemente *queer*, de otros cineastas (Sirmons, 2022). Es un término al que, añadiendo una teatralidad espacial aplicable al concepto amplio de escenografía que aquí manejamos, puede sernos muy operativo. Lo asumiremos, pues, en castellano como “teatralidad fílmica”.

Dejaremos al lado la vanguardia que, por su propia definición, se posiciona frente a las reglas canonizadas del M.R.I., aunque a la vez que, en la dimensión narrativa, es en la escenográfica donde se producen las rupturas más palmarias con el fotorrealismo (cine abstracto y cubista), con la sutura espaciotemporal propiciada por el *raccord* (dadá y surrealismo) o con el naturalismo verosímil en una escenografía marcadamente plástica (caligarismo). Tampoco vamos a hablar de ciertos rasgos de “teatralidad” que se aprecian en las escenografías de determinados filmes que jalonan la amplísima trayectoria de los sucesivos modelos institucionalizados.

Los largometrajes que analizamos aquí también asumen mayoritariamente rasgos del modelo institucional, sobre todo en su dimensión narrativa, si bien se distancian con mayor o menor radicalidad del canon escenográfico, entrando en algunos casos en el territorio *avant-garde*. Focalizaremos en determinados ejemplos del cine moderno y posmoderno que hayan sido menos estudiados o sobre los que vamos a proponer un punto de vista personal. Hemos escogido ejemplos representativos, cuando no paradigmáticos, de esta radical peculiaridad “teatral fílmica” que ha recorrido el séptimo arte desde la irrupción de la modernidad que supuso *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).

Recurriremos para ello al análisis de escenografías y puesta en escena, teniendo presentes las enseñanzas actualizadas de la hermenéutica textual (considerando también la dimensión iconográfica e iconológica) y lo que nos aportan la historia del arte o del teatro como disciplinas auxiliares en algunos casos. Como no podía ser de otra manera, es la nuestra una aproximación intertextual e intermedial a las escenografías fílmicas analizadas, en la que vamos a considerar los trasvases que se producen entre el teatro, la pintura o el cine para hacer posibles unos resultados singulares. Esta perspectiva, característica de la estética posmoderna y asentada en la academia de las humanidades y las ciencias sociales, ha alcanzado gran predicamento en el ámbito hispánico (Pérez Bowie, 2004) y también entre los hispanistas. De esa forma la literariedad, teatralidad y filmicidad se entienden como elementos predispuestos al cruce y la interacción estéticos, como bien demuestra Trecca (2019) al estudiar tres de nuestros clásicos más relevantes (*Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote de la Mancha* y Valle-Inclán).

2. Escenografías alternativas en el cine moderno

Como hemos adelantado, pondremos el foco en películas posteriores a la revolución que en 1941 supuso *Ciudadano Kane*, dando lugar al nacimiento de lo que no pocos autores han convenido en llamar “cine moderno”. En ese abordaje de aquellas propuestas alternativas al canon escenográfico M.R.I., empezaremos por la osadía de un hombre de las tablas que se acercó al cine como actor, pero también como adaptador a la pantalla de obras teatrales. Laurence Olivier como cineasta aportó interesantes ideas que, provenientes de los escenarios, incidieron en el celuloide; no de manera subsidiaria, sino intentando adaptar a las peculiaridades del “polisistema de llegada” los planteamientos shakespearianos del “polisistema de partida”, en terminología de Even-Zohar (1979); es, en definitiva, una “reescritura”

(Guarinos, 1996) que va más allá del limitado concepto de adaptación. En 1944 este creador multifacético proveniente de la Royal Shakespeare Company sorprendió con el largometraje *Enrique V (The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France)*, una adaptación deliberadamente teatralizada de la célebre pieza del genio inglés. Se trataría, según la tipología establecida por Pardo García (2017, p. 422), de una utilización del teatro como autoconsciente fílmico, puesto que la obra de Shakespeare alcanza un papel principal e identificador con el desarrollo de la película, visibilizando el “aparato enunciativo”.

En el ámbito de la escenografía, que es el que aquí nos focaliza, este largometraje ha sido analizado con lucidez por Dragomirescu (2007) poniendo de relieve las interacciones entre sus referentes estéticos coetáneos de los albores del siglo XV (manuscritos iluminados, iconografía, pintura, teatro medieval de la época), así como sus relevantes juegos de metaficción que enlazarían con los que hemos comentado en su construcción diegética. El filme comienza con una panorámica sobre una maqueta, con limitada pretensión realista, del entorno fluvial de The Globe en el año 1600 hasta que penetra en la octogonal *playhouse*. Vemos acomodarse al público a la vez que la cámara recorre ese set a escala real y finalmente aparece el maestro de ceremonias o *speaker* -Dragomirescu lo relaciona con el coro- que introduce el drama e invita a la audiencia a imaginar los escenarios (este ilusionismo acreditado en el teatro isabelino se puede hacer extensible a la audiencia cinematográfica más allá de la cuarta pared). La cámara transita por unos decorados deliberadamente teatrales, en una interpretación en clave teatral y con desplazamientos propios de ese medio en el escenario focalizado. Los sets para las escenas que se van sucediendo fueron construidos en los Denham Studios de Buckinghamshire, como los que representan la Corte francesa y los momentos previos a la batalla de Azincourt (25 de octubre de 1415), inspirados en las coloristas miniaturas francesas de *Très Riches Heures du Duc de Berry*, contemporáneas del convulso reinado del belicoso Enrique V (1382-1422). El vivo cromatismo del “gótico internacional” está asimilado por un magnífico tecnicolor que brilla en todo su esplendor tras la restauración digital de 2007; así mismo, el tanteo de las perspectivas divergentes del citado estilo tardomedieval se reproduce igualmente en los edificios de escenas como la de la negociación del rey invasor con una ciudad amurallada local o en la de la Corte del rey de Francia. Hay un arriesgado juego de inspiración en la plástica medieval que, pasado por lo cinematográfico, vuelve a remitir a esas estampas: «[space] is self-consciously artificial, static, and pictorial, [which leads the spectator] to treat the film as a series of stills, to return it to the medieval images that inspired it» (Tashiro, 1998, p. 117).

En medio de este esplendor escenográfico de “teatralidad pictorialista” o “pictorialismo teatral”, plenamente integrados ambos en el entramado de celuloide, se pasea el propio Duque de Berry, encarnado en uno de los personajes de ese entorno cortesano. Pero serán las escenas de la citada batalla de Azincourt donde el cine impere con la opción de su lenguaje más dinámico y narrativo, a la vez que se imponga la lógica de naturalismo verosímil que caracteriza una escenografía institucional, aquí sustentada en decorados naturales. Aquí la plástica medieval solo está presente, como reconoce Dragomirescu (2007), en la abundante iconografía que distingue sobre todo al atrezo de la caballería (pendones, gualdrapas, emblemas, escudos, etc.).

El largometraje termina con un epílogo simétrico al comentado preámbulo, situándonos de nuevo en The Globe, donde el mismo maestro de ceremonias/coro cierra el telón tras la última escena dándole el relevo del protagonismo a una cámara que deambula por el decorado de la *playhouse* mostrándonos al público, los músicos y el coro, a los atrecistas..., y culmina su periplo con una gran panorámica del Támesis y de Londres. De esta manera se inserta con credibilidad la representación teatral en el filme:

La forma más evidente de hacer que una representación teatral enmarcada en una película, que será nuestro objeto de estudio en este apartado, funcione como dispositivo de autoconciencia fílmica es que representación y película acaben identificándose. Una manera de conseguir tal identificación es hacer que la obra intercalada, aunque sea segunda (como acostumbra a denominarse por estar dentro de la obra primera que es su marco) no sea secundaria sino primaria en cuanto que centro de la película (Pardo, 2017, p. 422).

Asistimos así a una original película, no sobre la obra de Shakespeare, sino sobre el proceso de representación de dicha obra: “el *film* no es la obra *Enrique V*, sino la representación de esa obra, un *film* histórico sobre el teatro isabelino (...) al denunciar previamente con el cine el juego y las convenciones teatrales, en lugar de pretender disimularlas, ha suprimido la hipoteca del realismo que se oponía a la ilusión teatral” (Bazin, 2000, pp. 164-165). Comprobamos, de igual manera, que este dramaturgo metido a director cinematográfico ha sometido al espectador frente a la pantalla al juego de la “institución espectacularizante” del teatro, llevándolo más allá de la “institución ficcionalizante” del cine (Pérez Bowie, 2007, pp. 22-27).

Casi una década más tarde Olivier vuelve a ponerse tras las cámaras para dirigir una versión del *Ricardo III* (*Richard III*, 1955), también con un esmerado tinte color y en VistaVision. Los decorados son de nuevo bastante teatrales y hay momentos en los que los personajes -en lo equivalente a los apartes de la obra original- se dirigen al público rompiendo la sagrada “cuarta pared”. Una vez más, por la asunción de los resortes shakespearianos, se rompe con ese ilusionismo del M.R.I. Este ejercicio de desvelamiento de los mecanismos de la representación era familiar para los espectadores del Barroco, pero rompe con el principio de ocultamiento, condición necesaria para que se produzca esa transparencia ilusoria que distingue al cine institucionalizado. Este juego de *mise-en-abîme* -en la medida que es autoconsciente, como indicara Dallembach (1977)- será, empero, uno de los rasgos identitarios de determinadas vanguardias para atacar los fundamentos del cine institucional. Olivier no llega a tanto, se conforma con tomar el testigo de las reflexiones metateatrales del gran dramaturgo isabelino, convirtiéndolas en una metaficción cinematográfica que integra momentos dominados por el lenguaje teatral (las escenas de la *playhouse*) y el pictórico según la incipiente perspectiva *quattrocentista*, con guiños a las batallas de Paolo Uccello y a las citadas miniaturas borgoñonas, tal como hemos referido en *Enrique V*. Aquí esta interacción de medios de expresión enriquece la propuesta escenográfica final; todo un homenaje a las artes de la representación más importantes de Occidente.

Y si de *mise-en-abîme* se trata, es *La ronda* (*La Ronde*, Max Ophüls, 1950) el largometraje que más lejos llega en su desafío escenográfico, sin romper del todo con el marco institucionalizado, sobre todo en el orden narrativo. Existe cierta tradición en este sentido dentro del cine francés, como los guiños de Renoir -tímidos en *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, 1939), valientes en *La carroza de oro* (*La carrosse d'or*, 1952). En el largometraje de Ophüls se promueve una originalísima adaptación que va mucho más allá de su polisistema de partida: la pieza teatral *Reigen* (1897) de Arthur Schnitzler, autor que levantó ampollas en la Viena imperial por su franco tratamiento de la sexualidad (Freud aportaba en ese mismo espacio-tiempo los fundamentos científicos), y que plantea la obra como una sucesión de entrelazados encuentros amorosos. El filme promueve, por tanto, una genuina operación de “trasducción”, término utilizado por Lubomir Dolezel (1986) para designar procesos de transmisión dinámica -intertextualidad, transferencia intercultural, recepción crítica, parodia, tradición, readaptaciones...- de que pueden ser objeto las obras literarias. La película arranca presentando a un *raconteur* que se desvela desde el comienzo como un demiurgo, un trasunto de lo que en un análisis textual equivaldría al enunciador (“yo soy la encarnación

de vuestro deseo”, es su carta de presentación). Esta autoridad enunciativa, que no existe en la pieza de Schnitzler, ordena el mundo a su antojo: nos ubica en el espacio-tiempo, hace que se haga la luz, que canten los pájaros, que suene la música y manda dar vueltas al carrusel cantando “giran, giran mis personajes...”; como última maniobra de su desafío autoconsciente se inviste a sí mismo como “personaje” al ataviarse con ropa de época. Es entonces cuando se dirige como un director de escena a sus criaturas dramáticas; en primer lugar, a la prostituta, aparecida sobre un caballito del tiovivo, que le confunde con un potencial cliente y le concita al amor, a lo que él responde «yo no participo del juego, yo dirijo la ronda» para seguidamente ordenar a la joven colocarse en una esquina, su *topos* habitual. Y entonces termina su introito como empezó, dirigiéndose deliberadamente al espectador, esta vez saludando a cámara con la chistera mientras presenta el primer episodio que dramatizara el autor vienés: “La muchacha y el soldado”.

Este complejo artificio narrativo y enunciativo, a modo de preámbulo, se explica más bien por las categorías de metaficción que Pardo (2015, p. 62) reserva para

aquellas obras en las que la autoconciencia es protagonista o desempeña un papel determinante, y no porque tenga que estar presente de manera constante –por ser sistemática– sino porque es imprescindible para su interpretación –por ser sistémica–. ejercicio de ruptura de niveles diegéticos o metalepsis, de nuevo en los términos de Genette (2004).

De ahí que se pueda hablar aquí de metalepsis transgresiva.

Y de este desafío transgresor también participa la escenografía. Durante el preámbulo regido por el *raconteur*, los decorados se han puesto en evidencia como atrezo, manipulándose sus resortes lumínicos y sonoros según la voluntad del objetivado *metteur-en-scène*. Estamos ante un múltiple y amplio set deliberadamente evidenciado como tal, donde se aprecian los forillos que reproducen un espacio urbano de la Viena 1900 de Schnitzler, en el que se ha montado un escenario e incluso se ha improvisado un desvelado estudio cinematográfico (el demiurgo va recorriendo y nombrando los objetos de atrezo, como si quisiera otorgarles vida diegética, otorgando un indudable protagonismo final al carrusel¹). Ese mismo espacio escénico metacinematográfico² cerrará circularmente la cinta mediante un epílogo en el que el *raconteur* se vuelve a poner su atuendo contemporáneo y se despide del público con una reveladora sentencia ante la mirada atónita del último personaje (el Conde): «es la historia de todo el mundo y yo no diré más». Entre tanto, nos ha presentado, en una visión circular que engloba todas las perspectivas –así lo pone de manifiesto al principio–, cómo el sexo es realmente quien hace girar el mundo: ese era el mensaje que pretendía el dramaturgo austriaco y que aquí magistralmente se encarna en el tiovivo. También nos ha demostrado que la ficción puede fluir con pleno dinamismo en este territorio mixto entre el teatro y el cine a partir de una “traducción” originalísima. Ophüls volverá a demostrar algo parecido, esta vez a todo color, convirtiendo la pista de circo en un espacio de representación que catapultaba genuino cine en la inclasificable *Lola Montes* (*Lola Montés*, 1955).

El “reformismo manierista” (González Requena, 2006) había nacido tempranamente en los extrarradios de Hollywood (*Ciudadano Kane*). Pero entrada la década de 1950, con una industria norteamericana del

¹ El tiovivo es una metáfora que hace tangible en el decorado preambular que comentamos ese encadenamiento de encuentros amorosos que constituye la pieza teatral originaria. Es el demiurgo quien la hace girar y quien, en consecuencia, domina la narración.

² Metz (1973) definiría el metacine como el repliegue del texto sobre sí mismo en diversos grados.

cine arrumbada por una cadena de crisis, se tocó a rebato para la innovación en todos los frentes. Como pasara con los pintores manieristas del segundo cuarto del XVI, en el ecuador del XX destacados directores de las *majors* exploraron territorios formales hasta entonces vetados, poniendo a prueba incluso los dogmas del naturalismo verosímil en las escenografías. Y esto ocurrió no en extraños desvaríos autorales, sino en el corazón de los géneros populares³. El terreno estaba sembrado en las comedias musicales habladas: en la década de 1930 ya se habían trasladado juegos de representación provenientes de Broadway a los denominados *backstage films*⁴, que deparaban licencias escénicas que rompían con el naturalismo funcional dominante en la mayoría de los géneros.

Secundados por el inspirado productor de la MGM Arthur Freed, Vincent Minnelli y Stanley Donen fueron los cineastas impulsores, con sus equipos de dirección artística, de estos arriesgados tanteos escenográficos, donde lo teatral y lo pictórico volvieron a primer plano más allá del canon funcional-naturalista. *An American in Paris* (V. Minnelli, 1951) presenta una de las propuestas más interesantes en este sentido en la larga secuencia que ilustra la ensoñación del protagonista tras la momentánea pérdida de su amante, su “viaje psíquico” retrospectivo al París de los postimpreionistas. Preston Ames, Gleason y Willis reproducen una ciudad con decorados deliberadamente teatrales -no se renuncia a los cartones o telones pintados- y con numerosos guiños pictorialistas, sobre todo cuando se reproducen los ambientes capitalinos pintados por Toulouse Lautrec. Aquí domina la paleta pastel de este pintor -en el marco de arriesgados reencuadres que introducen la cámara en las improvisadas diégesis pictóricas- que contrasta con los del comienzo y el final de la secuencia onírica (propiciada por un dibujo del eje Tuileries-Concorde), cuando campan los colores de la tricolor francesa definidos por las luces, pero también por el atrezzo y el vestuario. En este segundo nivel diegético - los musicales operan, según Feuer (1992) con diégesis múltiple- están permitidas todas las licencias no aptas en ese primer nivel (el de la trama sometido a las leyes de la verosimilitud naturalista). Por eso, en esa dimensión onírica los personajes osan incluso mirar a cámara, rompiendo el encantamiento de la cuarta pared, fundamento del dispositivo espectacular del M.R.I., como hemos dicho. La narración tradicional se suspende para dejar paso a un flujo coreográfico conducido por una cámara que sigue con alegre versatilidad las evoluciones de los pasos danzarines de los personajes a través de decorados más próximos a la estilización teatral de Broadway que al naturalismo escenográfico de Hollywood. Aunque fuera de la égida de Freed, si hay una película donde ese flujo específico de la “narración musical” se impone de manera incuestionable es en *Ha nacido una estrella* (*A Star is born*, George Cukor, 1954), donde la teatralidad del musical se adueña de buena parte de las secuencias ensoñadas que rememoran la trayectoria de ascenso y caída de la estrella Norman Maine. En todos estos largometrajes el *scope* será determinante (ese formato hace lucir mejor los juegos de líneas en fuga, escorzos y composiciones en diagonal), como el propio uso intencionado del color, pues contribuyen al lucimiento de esta proyección predominantemente escenográfica.

Tras los experimentos “manieristas” se profundizará en la Modernidad a través de los Nuevos Cines en múltiples ámbitos geográficos. La *Nouvelle Vague* descubriría los espacios *pop* (también Richard Lester en Inglaterra), los “nemoespacios” o “espacios de la memoria” -*El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière*

³ Ese cambio se aborda en el epígrafe “Estética de la modernidad cinematográfica” (Hernández, 2006, pp. 74-79).

⁴ He aquí algunos ejemplos relevantes: *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929), *Damas del teatro* (*Stage Door*, Gregory La Cava, 1937), *Los hijos de la farándula* (*Babes in Arms*, Busby Berkeley, 1939), *Chicos de Broadway* (*Babes on Broadway*, Busby Berkeley, 1941), *La Calle 42* (*42th Street*, Lloyd Bacon, 1933).

à *Marienbad*, Alain Resnais, 1961) de filiación proustiana-, los territorios temáticos que habían permanecido ocultos (los secretos de alcoba), etc. Se seguía quizá la intuición de ese Juan Bautista del nuevo cine que fue Robert Bresson, el descubridor de las potencialidades del “espacio-tiempo filmico” y, escudado en esa pureza cinematográfica, vehemente fustigador del “cine teatral”. Habría muchas propuestas interesantes que abordar en esta heterogénea floración de la prodigiosa década y sus ecos, muchos provenientes de los vates del “cine de autor” de la época. Por ejemplo, la intensidad escénica de algunas películas de ese hombre de teatro que es Ingmar Bergman, heredera de la apuesta basada en la “palabra-texto” (Chion, 1990) y en la situación escénica –ya presagiadas por el maestro Dreyer en cintas como *Ordet* (*La palabra*) (*Ordet*, 1955)⁵ y *Gertrud* (1964)-; austeridad nórdica que contrasta con la profusión mediterránea de las escenografías estilizadamente surreales y teatralizadas de Federico Fellini desde *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli Spiriti*, 1965), potenciadas en *Satyricon* (1969) o *Il Casanova de Federico Fellini* (1976), la peculiar *mise-en-abîme* de algunos filmes de Angelopoulos⁶ o con la “mirada performativa” en clave ibérica de Carlos Saura en *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986) y sus siguientes filmes musicales (Saumell, 2005; Verger y Saumell, 2009; Camarero, 2017). Y, sin salir de nuestra península, la apuesta conscientemente teatral, no solo en la concepción escenográfica, de Manoel de Oliveira en títulos como *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de perdición* (*Amor de perdição*, 1979), *Francisca* (1981). Esto se aprecia muy especialmente en los juegos metaficticios de *El zapato de raso* (*Le soulier de satin*, Manoel de Oliveira, 1985), a partir de una obra teatral autoconsciente que analiza Cintra (2015, p. 29) como ejemplo de una apuesta por convertir en espacio filmico lo que proviene de las tablas:

...nunca podría ser suyo el gesto de intentar manipular la mirada del espectador, a quien siempre está llamando a la responsabilidad. Su proceso más frecuente es la creación por distintos caminos de un efecto de extrañeza en el espectador para que la realidad fijada en la imagen sea mejor aprehendida o más nos dé cuenta de su propia verdad (...) El juego de Oliveira con el tiempo real no tiene las reglas del teatro, sino que subvierte las del cine (...) Los procesos que utiliza incluyen el teatro como una de las formas que tienen los hombres de representarse a sí mismos, y recuerdan muchas veces los del teatro, pero no hacen que su cine se vuelva teatro sino que sea más cine.

3. Escenografías alternativas en el cine posmoderno

Sería, una vez más, inabarcable glosar los “desacatos” a la ortodoxia escenográfica en el vasto periodo que ya incluimos en la posmodernidad y que llega hasta nuestros días. Ese discurso (que había irrumpido en la arquitectura y la filosofía en un principio) va a propiciar en el cine una consciencia de la intermedialidad y de la intertextualidad que se ajustan a esa “estética posmoderna”. Las tempranas manifestaciones filmicas que aquí nos van a interesar, por la originalidad de sus propuestas escenográficas dentro de la nueva estética, surgirán en las postrimerías de las rupturas autorales (los estertores del cine moderno), en el marco de una Europa inmersa en la crisis, no solo económica, de la década de 1970. Se

⁵ Cfr. Olea (2019).

⁶ Muy apreciable en *O Thyasos/El viaje de los comediantes* (Theo Angelopoulos, 1975), cuyos efectos de puesta en abismo y teatralización han sido analizados por Gómez Tarín (2004).

alumbran, por tanto, como cinema no menos crítico que oscilaba entre el ocaso de lo autoral y la inminente expansión de una cultura de masas posmoderna dominada por el Neo Hollywood.

Empezaremos los análisis con una figura que proviene de la modernidad de la *Nouvelle Vague*. Eric Rohmer, cineasta con plena conciencia de las exploraciones del espacio fílmico -había firmado un magnífico ensayo sobre el *Nosferatu* de Murnau que posteriormente fue recopilado (Rohmer, 1991)-, capaz de aventurarse en las interacciones con la pintura prerromántica -*La marquesa de O (Die Marquise von O...*, 1976) y autor de uno de los retos más atrevidos en la traducción fílmica de un texto literario medieval. Nos estamos refiriendo a *Perceval el Galés (Perceval le Gallois*, 1978), inspirada en el célebre relato de Chrétien de Troyes *Perceval ou le Conte du Graal (c. 1181)*, para algunos el origen de la novela de caballerías. El director francés pretendió afrontarla recreando el espacio medieval que se deriva del original, según él mismo declaró en una entrevista en el momento del estreno⁷. Opta para ello por reconstruir en estudio espacios trapezoidales rematados en semicírculos en sus lados menores, como los tímpanos de una iglesia; desde el primer momento es consciente de la imposibilidad de tal desafío: “on ne peut pas arriver à une reconstitution du Moyen Âge, parce que le cinéma d’une part n’est pas la peinture, mais la photographie” (Blon y Venault, 1979, p. 9). Ciertamente, el séptimo arte no puede sustraerse a sus orígenes vinculados al fotorrealismo, hijo a su vez de la cámara oscura y de la perspectiva del Renacimiento.

Aun así, en esta cinta se propone una traducción de ese universo medieval del polisistema de partida con esas “limitaciones” euclidianas del séptimo arte: “En somme, on remarque la recherche d’un équivalent de l’image médiévale: absence ou diminution de la perspective des prises de vue, couleurs saturées (bleu azur, rouge, vert clair, or), décors sous forme de mansions, comme dans le théâtre des mystères” (Dragomirescu, 2008). La escenografía desplegada no es coetánea al texto de Troyes, puesto que no tenemos constancia de cómo era el teatro de la era románica, sino de las representaciones escénicas bajomedievales, complementadas por Rohmer con las recreaciones de miniaturas y determinados retablos del mismo periodo. Miniaturas del Gótico Internacional que se aprecian en los castillos, retablos pictóricos también de ese estilo ojival que inspiran, por ejemplo, las significativas escenas que reviven la Pasión de Cristo, de nuevo conducidas narrativamente por los cantos del coro. Rohmer logra entroncar, empero, con la época románica a través de la elección de escenarios semicirculares, como los ábsides y tímpanos de los templos de la época. El espacio circular que constituye el escenario principal rodeado de *mansions* debe, en cambio, más al teatro moderno. De hecho, se trata de un *set* nada cinematográfico, pues solo se puede reproducir/percibir de manera fragmentada (en esto Rohmer cree que entronca con las representaciones del medievo). El director y el operador Néstor Almendros, en connivencia con el equipo de dirección de arte, intentaron acentuar con una fotografía difusa la planitud del espacio medieval y de su cromatismo (se eliminaron las sombras), pero, pero las inercias tridimensionales del fotorrealismo eran inevitables, operando las fugas y sombras a favor de ese espacio euclidiano. Por otro lado, el cineasta galo se permitía ciertas anacrónicas licencias, “renacentistas” por más señas, con los telones pintados que recuerdan dibujos del urbanismo albertiano. Hay, empero, en el filme una decidida opción por romper con las escenografías institucionales, no deteniéndose ante lo teatral, como demuestra la opción de rodar

⁷ «La référence de base est celle de *l’art roman*. Rohmer déclare avoir cherché à «évoquer l’espace roman» caractérisé par «ce côté fermé, circulaire, complètement rond (...) Rohmer le décrit comme un trapèze aux angles arrondis et le compare à un tympan d’église» (Rohmer, 1978).

en un decorado que responde a esas características, los atrezos artificiosos que afectan incluso a los árboles, el uso de cicloramas, etc.

Todo ello se acompasa con la voluntad de aproximar narrativamente el relato fílmico a la fábula medieval, gracias al uso del verso, del coro cantando en las transiciones entre escenas, etc. Igualmente, la gestualidad de los actores intenta asimilar los códigos de la Edad Media registrados en las artes plásticas. Se contribuye de esta manera a generar ese complejo universo de época en el que las operaciones de traducción se han puesto en marcha mezclando soluciones de estética medieval con otros anacronismos que no desmerecen del reto y de los singulares resultados. De hecho, una vez superado el primer extrañamiento, el espectador tiene la posibilidad de entrar en ese retrospectivo juego diegético con especial fruición. Otros desafíos al canon naturalista serán protagonizados por el díscolo director en otras películas, abundando en ciertos juegos pictorialistas en la ya citada *La marquesa de O* o en *La inglesa y el duque* (*L'Anglaise et le Duc*, 2001), en la que se sirve con bastante originalidad de la tecnología digital para convertir determinadas estampas pictóricas contemporáneas a la Revolución francesa de 1789 en el ámbito escenográfico principal donde se incrustan los personajes para transitar por allí.

Un año antes del filme de Rohmer, otro *outsider* también alumbrado en el cine de autor y relacionado con Francia, formalizaba una de las aproximaciones más insólitas a la figura del dictador más célebre de la Historia. *Hitler, ein film aus Deutschland* (Hans Jürgen Syberberg, 1977) es una apuesta decididamente teatral y operística⁸ en un cineasta que ya había realizado tanteos en este sentido; lo es tanto que se desarrolla principalmente en un escenario donde se monta una puesta en escena con un atrezzo muy teatral (objetos, figuras recortadas de resonancias caligaristas, gabinete de curiosidades, maniqués, muñecos y marionetas, efectos de bruma y lumínicos...) y complementada por proyecciones sobre una gran pantalla donde desfilan cuadros, grabados, fotos, fotogramas, decorados dibujados... acompañados con la música de Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner y Mahler. Todo ese despliegue intermedial fue posible gracias a la colaboración especial de Henry Langlois, entonces director de la Cinémathèque Française, quien puso a disposición de su amigo alemán toda la parafernalia de decorados que habían sido utilizados para un film titulado *Der Film - Die Musik der Zukunft* y promovido por la citada institución. La nueva apuesta cinematográfica de Syberberg, que metaboliza esos decorados previos, se divide en cuatro partes muy significativas: “El Grial” (culto a la personalidad del Führer en la propaganda nazi), “Un sueño alemán” (las raíces del nazismo en la cultura germana), “El fin de un cuento de invierno” (ideología que sustenta el Holocausto y el particular punto de vista de Himmler) y “Nosotros, chicos del infierno” (André Heller hablándole a un muñeco de Hitler sobre cómo ha destruido espiritualmente a Alemania y otras sátiras finales).

Esas partes se completan en un reto escenográfico multimedia que claramente se sale del naturalismo verosímil y funcional del M.R.I. para enlazar con la “obra de arte total” wagneriana y con esa tradición vanguardista germana (Bertold Brecht) que se complace en evidenciar los mecanismos de la representación. Syberberg no se detiene ante el predominio del *gestus* -eliminación de la intriga en beneficio de la actitud corporal del actor-, ante esos “elementos distorsionadores” que exhibe sin pudor institucional, ante el uso de símbolos (la niña que encarna a Alemania y su muñeco a la democracia), o la deliberada interpelación actoral a los espectadores con sus miradas a cámara. El escenario teatral/operístico es el marco referencial que capitaliza la mayoría de los encuadres, si bien en algún

⁸ En esa apuesta operística no nos resistimos a citar las apuestas del no menos inclasificable Werner Schroeter (Grundman, 2018).

momento la cámara ausculta determinadas partes de la escenografía intermedial, pues estamos ante una propuesta filmica.

También sintoniza con esa tradición *avant-garde* del teatro germano *Querelle* (1982), el largometraje póstumo de Rainer Wender Fassbinder, en cierto modo un testamento en el que el célebre director puso algo de los sentimientos que le invadían en sus atribulados últimos días en este mundo. Y sorprende esto porque el punto de partida es la novela *Querelle de Brest* (1947) de Jean Genet, un autor que debe su fama principalmente a su teatro. Su potencial adaptación a las pantallas venía de antes, pues el productor Dieter Scidor había ofrecido el proyecto a Bertolucci, Sam Peckinpah y al citado Schroeter. Fassbinder lo aceptó quizá porque, como hemos dicho, esa obra tocaba algo en su convulso interior. Convirtió el polisistema novelesco de partida en otro de llegada, aunque cinematográfico, bastante teatral en lo escenográfico; todas las escenas están rodadas en estudio, se disponen unos decorados del ambiente portuario de Brest con profusión de forillos, con paisajes sustituidos por cicloramas y con una iluminación que adquiere un protagonismo indudable. Esa tradición germana que juega expresivamente con la luz escénica -originada en los ensayos de Max Reinhardt en el Deutsche Theater (Hernández, 2020, p. 187), que luego asumió el cine de Weimar y finalmente a Hollywood-, renace aquí con fuerza. El cineasta germano consigue así, controlando todos los resortes escénicos artificiales, un ambiente crepuscular con predominio de tonos dorados de otoñada que ilustran esa “bajada a los infiernos” que también parece ser la del autor (el film adquiere una dimensión de reflexión desengañada, de vitalismo frustrado que parece identificarse con los postreros días de Fassbinder⁹). Este largometraje es heredero, por tanto, de ese brillante legado estético de la Alemania de entreguerras aplicando al cine, en su vertiente expresionista y realista (*kammerspielfilm*), los avances que previamente se habían ensayado en las tablas. Aquí Fassbinder sabe adaptarlos sin romper con las claves del melodrama manierista que había asumido tras su conversión a la fórmula de Douglas Sirk a comienzos de los setenta y que aquí aplica a un discurso *queer* que ya estaba en el texto de partida. Tras su entrevista con aquel célebre director emigrado a Hollywood, Fassbinder se haría menos críptico sin renunciar a su osadía innovadora; en *Querelle* consigue ambas cosas: llegar al público y proponer un universo original *queer* con una iconografía deliberada (la iconografía, recordemos, es parte sustancial del concepto ampliado de escenografía aquí defendido) que ha devenido recurrente del imaginario *gay* contemporáneo.

En esta cinta de Rainer Werner Fassbinder se palpa el agotamiento de una modernidad en sus esfuerzos por cambiar la representación cinematográfica para transformar el mundo y la irrupción de una era posmoderna, más lúdica, más pactista, menos atormentada, más consciente de la identidad sexual, y quizá más cínica. En ese caldo de cultivo, como ya ocurre aquí, se sucederán los juegos apropiacionistas con el legado cultural: un “baúl de los recuerdos” para saquear. De hecho, la apropiación, intertextualidad y el palimpsesto constituirán las estrategias más ligadas a esa poética posmoderna. Y también tendrán su incidencia en el ámbito de las escenografías cinematográficas de vocación intermedial:

Otro momento en que la influencia de lo teatral sobre el medio cinematográfico se pone especialmente de manifiesto serían las últimas décadas con el desarrollo de la llamada teatralidad postmoderna. Se trata ahora de enfatizar consciente y deliberadamente las marcas definidoras de

⁹ El clima de amores locos, crímenes y pasiones desenfrenadas no eran ajenos a un Fassbinder que perdió a su amante El Hedi Ben Salem en la cárcel, donde purgaba varios crímenes. Curiosamente también el amante de Jean Genet (Abdallah) se suicidó en prisión.

lo teatral: artificiosidad de la escenografía, interpretación desmesurada de los actores, explicitación del proceso y acto de enunciación, etc. (Pérez Bowie, 2004, p. 577).

Peter Greenaway destacará especialmente en este empeño por poner en evidencia las convenciones heredadas para jugar con ellas en una pirueta “neobarroca” (Calabrese, 1999) y excesiva (Cornago, 2005), muy sugerente, donde la pintura y el teatro vuelven a estar presentes en las soluciones escenográficas. Sin salirse del *main stream* Tim Burton reconstituirá el universo gótico del cine de terror tras deconstruirlo a partir de osadas mezclas, intertextualidades, apropiaciones e inversiones icnográficas del imaginario asentado que se manifiestan en sus originales y estilizadas escenografías. En ese marco ya abiertamente posmoderno, las revoluciones tecnológicas han impuesto nuevas reglas de juego, aunque los viejos problemas de la representación siguen estando allí.

Efectivamente, la era digital ha deparado un universo de ceros y unos que remiten a la pura elucubración matemática, alejándose en teoría del referente analógico. Sin embargo, el cine *mainstream* de Hollywood está utilizando predominantemente esta potencialidad para refrendar digitalmente el viejo modelo fotorrealista. Así, por ejemplo, el supergorila de la nueva versión de *King Kong* (Peter Jackson, 2005) lleva a gala ser más real que un gran simio de las montañas del África oriental. En un momento en que la tecnología nos permite hacer “kandinskis” la institución cinematográfica parece optar por el hiperrealismo. Los efectos especiales y las recreaciones escenográficas tienden a utilizar los distintos programas de diseño para construir universos más reales que los analógicos de referencia, como ya intuyera Manovich (2005). Por eso las propuestas deliberadamente estilizadas, planteadas a contracorriente de ese canon fotorrealista, merecen ser consideradas por su valentía. Tal es el caso de *A Scanner Darkly* (Richard Linklater, 2006), que conforma una inquietante atmósfera delineada por una versión digitalizada de la tradicional rotoscopia.

A Lars Von Trier, siempre inquieto explorador de nuevos territorios, no le ha hecho falta recurrir a efectos sofisticados de la tecnología digital para conformar un universo singular nada subsidiario de las escenografías institucionalizadas. Le ha bastado con echar mano a las artes analógicas tradicionales para plantearnos una convincente atmósfera diegética sobre la América profunda durante la Gran Depresión en su más célebre díptico. *Dogville* (2003), la primera entrega, está estructurada como una novela en nueve capítulos y un prólogo, que empieza con una voz *over* de narrador, un recurso igualmente novelesco que articula los comienzos capitulares, previamente presentados por una breve descripción no menos literaria, y otros momentos. La cámara nos presenta a vista de pájaro un escenario de resonancias teatrales shakespearianas (por la casi total ausencia de atrezzo), pero con un punto de vista cenital imposible para el espectador abocado a la caja italiana. La cámara oscilará a partir de este desierto escenográfico con plena libertad, rompiendo con cualquier sujeción al cuadro y al trípode. No estamos, por tanto, ante una peculiar propuesta teatral, como algunos han insinuado por la omnipresencia del escenario citado, sino ante una sabia mezcla de recursos novelescos, teatrales, fotográficos y musicales que acaban siendo incuestionablemente cinematográficos¹⁰.

¹⁰ “Considero *Dogville* como un film de fusiones. Desgraciadamente, la fusión es una noción bastante triste, pero no encuentro nada mejor. ¿Conoce usted el jazz-fusión? Es horrible, es una mezcla de estilos diferentes que imponen un ritmo uniforme. Como en la cocina, que cuando se habla de fusión es una mezcla de platos diferentes. A falta de algo mejor, me gustaría describir *Dogville* como un *film-fusión*” (Björman, 2003).

Estamos ante un cuento sobre la ignominia y la mediocridad humanas narrado con total libertad –marca personal de Von Trier-, en el que se ponen al límite las convenciones del cine institucionalizado. Hay una voluntad brechtiana, reconocida en Dumais (2010) y Abuin (2009, p. 16) ¹¹, por poner en evidencia esas arbitrariedades institucionalizadas, por eso se recurre a la mímica, a un uso no convencional de la música (siempre extradiegética, Vivaldi siempre), a una planificación que ausculta el espacio sin restricciones, saltándose todas las reglas de la continuidad y los ejes, a una iluminación deudora del teatro, a un uso de una banda sonora naturalista que contrasta con la estilización minimalista del set... El distanciamiento brechtiano en esa “no escenografía” shakespeariana se propone desde el primer momento con un texto que anuncia “esto es una película” y que se remata al final de la cinta con un comentario del narrador: “así termina la película”.

Manderlay (2005), la segunda parte estructurada en ocho capítulos continúa donde acabó *Dogville*. En el profundo sur americano asistimos al periplo de Grace y los *gangsters* que envía su padre. Tras un memorable plano cenital en el que los coches se desplazan por un inmenso mapa de los Estados Unidos de América, la acción comienza cuando Grace interviene para evitar que un operario negro sea azotado e impone la manumisión de estos esclavos antes de que la vieja ama muera en su cama. Aquí la bienintencionada protagonista decide poner en práctica su poder para construir un nuevo mundo sobre las cenizas de la mansión esclavista. Las armas narrativas y de puesta en forma son similares a las de *Dogville*, como lo es la intensidad dramática conseguida con medios fílmicos –entre otros, el primer plano y las angulaciones, según reconoce el autor en la citada entrevista ciudad de *Cahiers*- en un espacio teatralizado.

En este díptico americano del danés Trier se demuestra que el espacio fílmico solo existe en el cerebro del espectador, que es él quien monta en última instancia todas las películas; pues es el receptor quien otorga sentido último a esa inevitable fragmentación que es el cine... En ambas películas se ofrecen los materiales suficientes para que este reto al receptor, como ocurriera en las citadas representaciones de Shakespeare en The Globe, sea un desafío apasionante. Hay otras películas posmodernas que merecerían un análisis detallado por sus interesantes propuestas escenográficas alejadas de la ortodoxia naturalista; citamos, entre otras, *El príncipe de Homburg* (*Il principe di Homburg*, Marco Bellochio, 1997), *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), *La ciencia del sueño* (*La science des rêves*, Michel Gondry, 2006), *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), o buena parte del cine de Aki Kaurismaki, Roy Andersson o Wes Anderson. En todas ellas se construye ese espacio soñado, indudablemente fílmico, a través de mecanismos tomados de las artes escénicas y plásticas.

4. Conclusiones

Los análisis de casos de estudio representativos y otros referenciados nos llevan a concluir que las escenografías alternativas al modelo institucionalizado, que se fundamenta en el naturalismo verosímil pactado con el espectador, son minoritarias, si bien suficientemente representativas y reiteradas desde el

“J’envisage *Dogville* comme un film fusionnel. [...] Mon défi maintenant, c’est de parvenir à une fusion entre le cinéma, le théâtre et la littérature [...] Il est essentiel que les éléments pris du théâtre et de la littérature ne se mélangent pas seulement avec les moyens d’expression cinématographiques. Le tout doit fonctionner comme une fusion solide” (Von Trier, 2003, p. 35).

¹¹ “El director pareció asumir las consideraciones althusserianas sobre el teatro de Brecht: la obra es la producción de un nuevo espectador, el actor que la interpreta cuando el espectáculo termina, la completa y hace suya”.

final de la Segunda Guerra Mundial. En el llamado “cine moderno”, que empieza entonces y se extiende hasta mediada la década de 1970, las intermediaciones con el teatro y la pintura en el ámbito escenográfico son atrevidas y, a veces, proponen desafíos de metaficción que las sitúan en los límites del M.R.I., enlazando de este modo con determinados experimentos de la vanguardia histórica.

En la era posmoderna la intermediación y la intertextualidad se imponen por doquier y se dejarán notar también en escenografías alternativas. A ese reto se suma una tecnología digital que, aunque tiene todas las potencialidades para liberarse del modelo fotorrealista imperante, no hace sino reforzarlo. De ahí la singularidad e interés de las iniciativas escenográficas que se salen de ese naturalismo verosímil, ahora generado digitalmente. Todos estos análisis que hemos ido desentrañando nos llevan a plantear que no existe un modelo escenográfico que constituya la “esencia del cine”, sino un modelo imperante que ha ido manteniéndose en el orden analógico y también en el digital. De ahí la importancia y valentía de las propuestas escenográficas analizadas, que se sitúan conscientemente en el margen. No sabemos si las tecnologías que vayan sucediéndose hacia el futuro depararán nuevos paradigmas escenográficos, alternativos al del M.R.I. En cualquier caso, el cine seguirá siendo un medio en insoslayable diálogo con el teatro, las artes plásticas, los referentes iconográficos y las distintas prácticas artísticas que se vayan sucediendo. Y seguro que eso, teniendo siempre presentes las mutaciones que propiciará una tecnología en permanente avance, tendrá su reflejo en la escenografía *sensu lato* que aquí hemos defendido.

Referencias bibliográficas

- Abuin González, A. (2009). Imágenes-cristal: el teatro en el cine. *Lecturas, imágenes. Revista de poética del cine*, (6), 13-31
- Bazin, A. (2000). *Qué es el cine*. Rialp.
- Berger, V. y Saumell, M. (Coord.) (2009). *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Diputació de Barcelona.
- Blon, P. y Venault, P. (1979). *Perceval le Gallois*. Rencontre (Entrevista a Rohmer y Jacques Le Goff). *Ça cinema*, (17), 3-25.
- Bürch, N. (1987). *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra.
- Björkman, B. S. (2003). “Mon défi c'est de parvenir à une fusion entre le cinéma, le théâtre et la littérature”. Entrevista a Lars Von Trier. *Cahiers du Cinéma*, (579), 32-38.
- Calabrese, O. (1990). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Camarero, G. (2017). Las adaptaciones en el cine español y sus escenografías. *Tropelías*, (2), 336-348.
- Chion, M. (1990). *La audiovisión*. Paidós.
- Cintra, L. M. (2015). El teatro en el cine de Manoel de Oliveira. *Cinema Comparat/ive Cinema*, III (6), 24-29.
- Cornago, Ó. (2005). *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Iberoamericana.
- Corrigan, T. (1981). Werner Schroeter's operatic cinema. *Departmental Papers (CIMS)*. 5.
- Dolezel, L. (1986). Semiotics of Literary Communication, *Strumenti Critici*, 1, 5-48.
- Dragomirescu, C. (2007). Le cinéma à l'épreuve des représentations médiévales: Perceval le Gallois, d'Éric Rohmer et Henry V, de Laurence Olivier. *Babel (Littératures plurielles)*, (15), 135-175.

- Dragomirescu, C. (2008). Le cinema à l'épreuve des représentations médiévales: l'enluminure et le théâtre. *Studia Patzinaka*, (7), 25-57
- Dumais, M. (2010). Conventions théâtrales chez Lars von Trier. *Jeu Revue du théâtre*, (134), 100-105.
- Even-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1 (1-2), 287-310.
- Feuer, J. (1992). *El musical de Hollywood*. Verdoux.
- Gibbs, J. (2002) *Mise-en-Scène Film Style and Interpretation*. Wallflower.
- Gómez Tarín, F. J. (2004). Angelopoulos y El viaje de los comediantes. Importancia perenne de la mise en abîme. En Vera Méndez, D. y Sánchez Jordán, A. (Eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine* (pp. 236-242). Universidad de Murcia.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.
- Grundmann, R. (Ed.) (2018). *Werner Schroeter*. SYNEMA Publikationen.
- Guarinos, V. (1996). *Teatro y cine*. Padilla Libros, D.L.
- Helbo, A. (1997). *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Armand Colin.
- Hernández Ruiz, J. (2006). “Una plástica manierista para un realismo ideológico”. En Cueto, R. (Ed.), *Calle Mayor. 50 años después*, IVAC.
- Hernández Ruiz, J. (2020). “Las primeras horror movies de Universal Pictures y el nuevo canon de escenografía gótica”, *Tropelías*, (34), 182-195.
- Jansen, S. (1984). Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique: Quelques observations sur un «modèle» du genre dramatique et sur le Sei personaggi in cerca d'autore de Pirandello”. En H. Schmid y A. Van Kesteren (eds.), *Semiotics of drama and theatre: New perspectives in the theory of drama and theatre* (pp. 254-289).
- Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen de la era digital*. Paidós.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Planeta.
- Olea Remacho, M. (2019). La adaptación y el cine teatralizado: Ordet de Kaj Munk y Carl Theodor Dreyer. *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, (33), 1-36.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* (699-700), 573-594.
- Pérez Bowie, J.A. (2007). Notas sobre las categorías del espacio teatral y el espacio cinematográfico. *Las puertas del drama*, (30), 22-27.
- Pérez Bowie, J.A. (2018). *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Rodríguez-Tranche, Rafael (2015). *Del papel al plano. El proceso de creación cinematográfica*. Alianza Editorial.
- Rohmer, Eric (1978). Entretien dans «En répétant Perceval», émission de Jean Douchet. Entrevista incluida en la edición en DVD de *Perceval el Galés*, Intermedio, 2009.
- Rohmer, E. (1991). *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Ramsay Poche Cinema.
- Saumell, M. (2005). Teatralidad, metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura, en <http://www.lanimal.org/image/memoria/139/pdf/080101-139-14.pdf> (última consulta, 19-04-2023).
- Sirmons, J. K. (2022). *Cinematic Theatricality: The Aesthetics of Excess*. Columbia University Press.
- Tashiro, C. S. (1998). *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*. University of Texas Press.

Tejada, C. y Hernández-Ruiz, J. (2022). Escenografías histórico-fantásticas de estética posmoderna en la serie Juego de tronos. *Arte, individuo y sociedad*, 34(4), 1503-1515.

Trecca, S. (2019). *Filmicidad/literariedad/teatralidad. La diseminación intermedial de tres clásicos españoles*. Visor.

Von Trier, L. (2003): “Et maintenant, le cinéma fusionnel!”. *Cahiers du cinéma*, (579), 32-40.

BIO



Javier Hernández Ruiz es Profesor Titular acreditado, ha impartido una docencia orientada al arte, cine, comunicación, *new media* y transmedia en UNIZAR, Universidad Europea, Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM), ESNE, Universidad San Jorge de Zaragoza, donde fue Decano de la Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales desde 2017 a 2020 y en la Universidad Camilo José Cela. Autor de numerosas publicaciones sobre teoría, historia del cine y escenografías fílmicas (17 monografías, 38 capítulos y 37 artículos) y recientemente sobre transmedia. Una de sus líneas de investigación afecta precisamente a las escenografías cinematográficas, ya desde su libro *Escenarios de la fantasía* (UNIZAR, 1990). edicionesincorrectas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3857-6171>



Carlos Tejada García es profesor Contratado Doctor del departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid. Autor de los libros *Maya Deren. Ritual en tiempo transfigurado* (Ediciones El País), *Andrei Tarkovski* (Cátedra, 2010) y *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas* (Cátedra, 2008). Coautor del libro *Jim Jarmusch* (Cátedra, 2014) y coordinador del libro *Cine XXI. Directores y direcciones* (Cátedra, 2013), ambos con H. J. Rodríguez. Coordinador, con Raúl Álvarez e Israel Paredes, del libro *Alain Resnais. Los entresijos de la memoria* (Solaris Textos de Cine/Trama Editorial, 2022). Ha colaborado en una veintena de libros colectivos. carlos.tejada@urjc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6087-6563>