

Nº 7  
REV.



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

## TEATRO Y CINE: RELACIONES ENTRE DOS LENGUAJES DIFERENTES (UNA POSIBLE AVENTURA PARA EL DIRECTOR TEATRAL)



*Phuix*

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN  
LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO  
P R E S E N T A:  
MONICA VILLASENOR MARTINEZ



México, D. F.



1992

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INTRODUCCION

Hablar de los motivos por los cuales he elegido el tema de la presente investigación, es bastante difícil y sencillo a la vez. De acuerdo a muchos ejemplos que se han suscitado a lo largo de la historia de la cinematografía, se puede decir que el cine siempre ha sido el "gran seductor" de la gente de teatro. A través de los años hemos visto como muchos teatrístas incursionan en la cinematografía, varios de ellos con gran fortuna y éxitos sin precedentes. Otros más, combinan su trabajo en ambos medios obteniendo buenos resultados. La base de ese éxito estriba en que han sabido diferenciar las necesidades y recursos de una y otra manifestaciones artísticas, además de enriquecerse como creadores al aplicar recursos del teatro en el cine o viceversa.

En sus inicios, el cine llegó a hacer uso de los recursos del teatro para intentar salir adelante y buscar su propio camino. Actualmente, teatro y cine son dos disciplinas artísticas totalmente independientes una de la otra y que incluso hasta parecen estar en constante contienda por demostrar que una o la otra es más trascendente que aquella. De hecho, esta querrela que ya está próxima a cumplir cien años, los ha llevado a que ambos se estudien en diferentes instituciones o escuelas, donde se les trata como si nada tuviesen en común. A pesar de ello, la incursión de teatrístas al cine y de cineastas al teatro, sigue presentándose con cierta frecuencia, demostrando que la competencia entre ambos medios -que han llegado a proclamarse superiores al oponente- ha estado francamente fuera de lugar.

Este trabajo ha sido realizado con la intención de reconocer las diferencias y similitudes básicas entre ambos medios de expresión artística; siendo la mejor manera de asimilar estos conocimientos teóricos, la elaboración de un trabajo práctico, -que en este caso será una realización cinematográfica usando material de video (por cuestiones económicas)- hecho por una directora de teatro egresada de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, sin más pretensión que la de establecerme a mí misma las relaciones existentes entre estos dos diferentes lenguajes y disciplinas artísticas, además de reconocer el tipo de conocimientos que necesito sumar a mi acervo, para poder hacer frente de manera satisfactoria al complejo proceso de producción cinematográfica.

Puesto que la intención es vivir la experiencia de la realización cinematográfica, usando como "pretexto" un texto teatral de August Strindberg y partiendo de la

## II

base de mi desconocimiento en cuanto a la cinematografía se refiere, es evidente que el primer paso para acercarme a ella consiste en conocer su historia, que lleva implícito el desarrollo del lenguaje de las imágenes en movimiento. Por lo mismo, al resumir y confrontar el desarrollo del lenguaje teatral con el cinematográfico por medio de una visión panorámica de sus respectivos procesos evolutivos a lo largo de la historia, puede llegarse a una discriminación de los puntos de conexión y distancia entre teatro y cine. Tomando en cuenta todo lo anterior, se establecieron los siguientes objetivos de este trabajo:

- 1º Revisar el desarrollo del lenguaje teatral y del cinematográfico.
- 2º Reconocer y analizar las diferencias y similitudes entre el lenguaje teatral y el cinematográfico o lenguaje de las imágenes en movimiento.
- 3º Aplicar los conocimientos teóricos aprendidos, en un proceso completo de realización cinematográfica: desde la adaptación del texto teatral de August Strindberg "Acreeedores" al lenguaje cinematográfico, hasta la obtención de la primera copia en video de la misma.
- 4º Capacitar a ex alumnos de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, como personal técnico.

## CAPITULO I

El hombre primitivo se valía de rituales para -según él- obtener sus deseos. Era una forma de tratar de comprender el mundo que le rodeaba y las fuerzas de la Naturaleza, que no podía controlar. Esto es lo que daría origen posteriormente a la Religión. En algunos de esos ritos conocidos como Magia simpática (el de cacería, por ejemplo) emitían sonidos, ya sea vocales o haciendo uso de huesos y piedras, danzaban en torno a un tótem en una cueva muy especial y apartada del territorio de la tribu, pintaban en las paredes el método de cacería que utilizarían y alguien (posiblemente el chamán) representaba en sus danzas al animal que cazarían. Son los vestigios de esos rituales, donde señalan los investigadores que se inician las Bellas Artes y por supuesto, el Teatro no es la excepción.

Pasaron miles de años antes de que estas manifestaciones parateatrales evolucionaran hasta convertirse en lo que hoy entendemos y damos por llamar teatro. Fue la antigua cultura griega la que posee el privilegio de ser considerada cuna del Teatro Occidental. El teatro griego, tiene sus orígenes en las festividades en honor a Dionisos; es decir, es de origen religioso.

Aunque en realidad poco sabemos de ellos, se ha podido establecer que en el siglo V a. de C. surge el teatro y con el paso del tiempo, algunas de sus representaciones van perdiendo su carácter religioso hasta convertirse en un entretenimiento. Sus lineamientos resultan tan importantes, que muchos de ellos trascienden hasta nuestros días y son la base de todo el teatro posterior.

Sus grandes dramaturgos como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Menandro; el local teatral en semicírculo con las graderías para el público en alto, el vestuario especial para las representaciones, la agrupación de gente dedicada a este tipo de trabajo (compañías primitivas), la división de las obras según sus características y su tono (tragedia, comedia y sátira), el uso de máscaras, la escenografía básica para situar al espectador en el lugar de la acción, el hombre encargado de organizar el espectáculo (director primitivo), el uso de artefactos para producir efectos específicos en el espectador (deux ex machina) y los primeros lineamientos de la estructura dramática de una obra teatral; son sus principales aportaciones, varias de las cuales tienen aún gran vigencia.

La cultura romana toma mucho de esto para su teatro sin lograr el mismo esplendor. Ellos preferían los asuntos sórdidos, sangrientos y licenciosos. Aunque tal vez las comedias de Plauto y Terencio -con temas más cotidianos- y las tragedias de

Séneca -de cinco actos en lugar de tres-; sean las aportaciones más importantes de esta época.

A la caída del Imperio Romano y el inicio de la Edad Media, el teatro parece sufrir un compás de espera; pues al principio es repudiado por el mundo católico que cada vez se extiende más. Sin embargo, la Iglesia pronto se da cuenta de su error, entendiéndolo que el teatro podría darle muchos beneficios y es entonces que fue recogido por quien antes lo desdeñó. En este período fue utilizado básicamente para el servicio de la religión. Surgió así el drama litúrgico, el drama secular, los misterios, los milagros, las moralidades, las farsas o interludios y los autos sacramentales españoles. Tenían en sus primeros años puestas en escena sencillas, hieráticas y solemnes; aunque también eran entretenidas. Al principio se hacían en los templos y después las sacaron a los atrios de iglesias y catedrales. Las escenificaciones se nutrían de lo popular, grotesco y cómico. En este período fue muy importante la aparición de las mansiones (plataformas decoradas) construidas en línea y algunas en cuadrado o círculo, como antecedente directo del teatro arena. En estas mansiones hacían escenas simultáneas, usaban muchos efectos especiales y por ello, técnicos y tramoyistas eran necesarios. En sus representaciones hicieron gala de su imaginación y aquí es donde surge un antecedente directo del director de escena moderno. En Inglaterra y Flandes hicieron de las mansiones "Carros Triunfales" que tenían ruedas, siendo éstos parecidos al "Carro inglés para espectáculos" que era de dos pisos (el superior servía de escenario y el inferior como camerino).

Al advenimiento del Renacimiento, surgen nuevas propuestas de los teatristas de ese momento. Así, Italia legó al mundo su riquísima "Commedia dell'Arte", que trataba diversos temas de manera cómica, con sus peculiares personajes: Pulcinella, Brighella, Capitano, Colombina, Pedrolino, Arlechino, el Dottore, Pantaleón y los amantes. Estos eran tipos determinados que más tarde adoptarían Francia, Inglaterra y muchos otros países en su propia literatura dramática.

En España surgieron los "Cómicos de la legua", el corral (teatro improvisado en un patio, los entremeses, los pasos y por supuesto, es en esta época de esplendor de la nación que surgen sus grandes escritores: Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, los novohispanos Juan Ruíz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz; gracias a los cuales se dio en llamar a ese momento (siglos

XVI y XVII) como Siglos de Oro del Teatro Español. El campo de la comedia fue para ellos el más fértil y ahí expusieron sus ideas sociales, políticas y de toda índole.

Inglaterra con su etapa isabelina, brindó al mundo dramaturgos de la talla de Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Edmund Spenser y uno de los grandes escritores de todos los tiempos: William Shakespeare, quien además de retomar leyendas e historias medievales y clásicas, se nutrió de la Commedia dell'Arte, hizo uso también de la estructura dramática de Séneca (cinco actos), fue él quien planteó a la comedia como un género de carácter femenino, pues es ahí donde existe la creación y comunión del hombre con la Naturaleza. Por otro lado, plantea que la tragedia posee un carácter masculino, ya que toda ella es una destrucción para reordenar el cosmos y buscar el equilibrio del hombre con la Naturaleza. Había escenas sangrientas y (sobre todo Shakespeare) retomaba la idea de Kyd de hacer teatro dentro del teatro; en este arte auspiciado por la nobleza.

Para el siglo XVII, Francia tenía como grandes representantes a Corneille, Racine y Molière. Los dos primeros dedicados a la tragedia, donde se reforzaba el pensamiento neoclasicista de ese tiempo (la razón por encima de la pasión). Mientras que el último trabajó la comedia, burlándose muchas veces de dicho pensamiento. Es en este momento que surgen las primeras reglas de actuación (bastante rígidas) y donde la puesta en escena que fuese más artificiosa era la más celebrada. A finales del siglo XVIII, Diderot recopila toda esta experiencia en varios libros, entre los cuales destaca "La Paradoja del Comediante", escrita ya en pleno siglo XIX (1830), con la cual influye enormemente.

A finales del siglo XVIII, un grupo de hombres -con Goethe a la cabeza- se enfrentan a los preceptos establecidos naciendo el Sturm und Drang, que daría origen posteriormente a la gran corriente del teatro romántico (cuyo esplendor será durante la primera mitad del siglo XIX). Alemania se convierte en uno de los países que más y mejor la desarrolla. Es entonces que surgen los alemanes Schiller, Tieck y el francés Victor Hugo; por mencionar algunos. En este momento por primera vez, buscan la precisión histórica en el montaje, trabajan ya en el escenario de medio cajón y Richard Wagner es el primero en obscurecer el local teatral durante la representación. Se consideraban obras "bien hechas", aquellas que pareciesen "una rebanada de la vida"...(1) aún en su forma más cruda. Al advenimiento del naturalismo, el Duque Georg

(1) K. Macgovan, W. Melnitz, "Las Edades de Oro del Teatro", ed. F.C.E., pág. 237.

II de Meiningen inspirado en Wagner, crea su propia compañía de teatro, la cual llena de actores no profesionales para formar grandes cuadros plásticos y dando los primeros lineamientos de lo que será el director teatral moderno.

El final del siglo XIX, es el preámbulo y tiempo de gestación de los vertiginosos cambios que se sucederán en el siglo XX. El teatro ya era para entonces un entretenimiento y un verdadero medio de expresión artística. Podría incluso decirse que era "el rey" ya que había quienes pensaban -como el gran músico Richard Wagner-, que el arte teatral era la síntesis de todas las demás artes. Y no fue sino hasta el acelerado éxito que obtuvo el cinematógrafo en sus primeros años, que comprendió la necesidad de renovarse con mayor rapidez que antes, pues correría el peligro de competir y perder contra el naciente Séptimo Arte, al cual el teatro acogió con beneplácito en un principio.

En esos momentos (1890-1900) Naturalismo y Realismo se entremezclaban, respaldando el primero y comenzando a decaer el segundo. Cabe señalar que todo el teatro naturalista está íntimamente ligado a la filosofía positivista y circunscrito a un mundo donde la burguesía crecía y se establecía a pasos agigantados. El siglo XIX finalizó con grandes avances científicos y tecnológicos; Carlos Marx ya había publicado su "Capital" donde describe en papel la naciente lucha de clases (burguesía-proletariado), siendo este el terreno donde se gestarán las grandes guerras del siglo XX, que alterarán por completo el sentir del hombre y por lo tanto, sus manifestaciones artísticas.

Es justamente en estos últimos veinte años del siglo, que aparece la figura del director teatral como tal y no como un simple organizador de la gente de teatro (aunque anteriormente hubo predecesores importantes que influyeron en ellos como los ya mencionados Wagner y el Duque de Meiningen). También es el tiempo en que surgen nombres muy importantes dentro del teatro universal, como Antoine (quien incursiona después en el cine), Otto Brahm, Ibsen, Strindberg, Chéjov, Nemirovich-Danchenko y Stanislavsky; cuyas aportaciones fueron revolucionarias y trascendentes. Por supuesto que entre todos ellos, la figura de Constantin Stanislavsky se erige como la más relevante, pues su sistema es vigente aún hoy en día, resultado de haber sido una enorme revolución teórico-práctica que corresponde a una nueva concepción del teatro, opuesta a la acartonada y artificiosa escena del siglo XIX.

Mientras Antoine creaba y trabajaba con el "Théâtre Libre" en Francia, buscando que sus actores aficionados recrearan los personajes como si éstos fueran seres humanos reales; Otto Brahm hacía lo propio con actores profesionales en el "Freie Bühne" alemán, imitando el trabajo de Antoine. En Austria a su vez, Schnitzler escribía en 1895 "Luz de Amor". Para entonces Ibsen ya era considerado el más grande y vanguardista escritor dentro de la literatura dramática noruega. Simultáneamente, Suecia reconoce la calidad literaria del antifeminista August Strindberg.

En esta misma época, J. T. Grein fundaba la Sociedad de Teatro Independiente en Inglaterra, que en los últimos años del siglo XIX daría a conocer en el mundo al gran George Bernard Shaw, quien logró influir en la literatura posterior de su país. Shaw era un hombre con ideas antivictorianas y socialistas, seguidor de Ibsen en el sentido de que hizo un magnífico uso de la "pièce bien faite" para hacer un teatro de desenmascaramiento de la sociedad burguesa, a través de sutiles críticas, diálogos ingeniosos, elegantes y mordaces. Por todas estas características, Shaw convierte hábilmente al teatro de tesis en comedias y tragicomedias, donde se combaten los tabúes e injusticias de la sociedad burguesa, con tipos más bien simbólicos y deshumanizados, que sirven como un buen instrumento de expresión de sus ideas.

En este "clima teatral", Stanislavsky comienza a hacerse notar, habiendo creado con otros amigos la Sociedad de Arte y Literatura (1888) en Moscú; de la cual él es pieza clave. Y no es sino hasta 1897, que al conocer a Nemirovich-Danchenko, fundan juntos el Teatro de Arte de Moscú, imitando primeramente los lineamientos de Meiningen y Antoine, para después convertir al Teatro de Arte de Moscú en un verdadero laboratorio donde nacerá su método en el que propone una actuación subjetiva, introspectiva e individualista.

Es en estos momentos en que se comienzan a dar grandes cambios en el arte teatral, que nace el cinematógrafo de los hermanos Lumière, un 28 de diciembre de 1895. Sirvió en un principio como atracción de ferias, al cual los teatristas le dieron gran acogida, aunque en muy poco tiempo su temor hacia ese fascinante invento que -por primera vez en la historia de la humanidad- lograba reproducir el movimiento y llenaba sus salas de público; los hizo arremeter contra él. Alegaron que no tendría oportunidad como medio de expresión artística, pero este argumento sólo servía para ocultar el sentir de algunos: se establecería a partir de ese momento una competencia entre los amedrentados representantes de un teatro decadente y apelmazado y los cineastas; ganándose con todo ello interesantes propuestas para renovar al teatro durante el cambiante siglo XX.

## CAPITULO II

Desde los tiempos más remotos, el hombre ha deseado capturar y reproducir el movimiento de los seres y los objetos. Lo intentó de muchas formas a través de las Bellas Artes. Al crear la fotografía (1823), el hombre siente que se aproxima al logro de su propósito; pero no fue si no hasta el nacimiento del cinematógrafo, que su anhelo se convierte en realidad.

El cinematógrafo parte de las bases de la fotografía fija, la diferencia estriba en que la película cinematográfica contiene una serie de fotos fijas tomadas por la cámara, siendo ampliadas y proyectadas por un proyector a 16 cuadros por segundo sobre una pantalla, produciendo la sensación del movimiento original. Esta sensación de movimiento es posible gracias a la persistencia retiniana de la visión humana.

El logro de los hermanos Lumière en 1895, es tan sólo la coronación a los esfuerzos del hombre por conseguir la reproducción del movimiento; estos intentos datan de los tiempos prehistóricos y se presentaron con mayor insistencia durante el siglo XIX. En un principio, el cinematógrafo parecía un acto de magia aún mejor que el Kinetoscopio de Edison, el cual consistía en pequeños rollos unidos en una banda **sin fin**, vistos ininterrumpidamente a través de unas lentes o visor especial. Las primeras películas de cine, tenían un minuto de duración y en ellas se captaba un momento de la realidad. En esos tiempos era una especie de curiosidad de feria, pero obtuvo tal éxito que diariamente logró llenar sus salas de exhibición.

Los films de los hermanos Lumière mostraban ya un gran sentido de la composición y del encuadre. Nunca hicieron uso de los medios del teatro, pues jamás realizaron puestas en escena no trabajaron con actores profesionales. Así, el cinematógrafo Lumière se convirtió en una **"máquina para rehacer la vida... Es la naturaleza misma sorprendida in fraganti..."** (1)

(1) GEORGES SADOUL, "Historia del Cine Mundial", ed. Siglo XXI, pág. 18.

En los primeros meses de 1896, el actor y transformista italiano Leopoldo Fregoli, trata por primera vez en la historia, de incorporar al fantástico cinematógrafo en su espectáculo. Él era un actor y transformista que en su afán de espectacularidad e innovación, usó proyecciones de él mismo como apoyo a sus actos.

Pero quien llevó el teatro al cinematógrafo fue Georges Méliès, prestidigitador e ilusionista francés, propietario del teatro "Robert Houdini" de París, quien quedó deslumbrado al ver una proyección de los hermanos Lumière. Algunas de las primeras aportaciones más importantes en lo que a lenguaje cinematográfico se refiere, vinieron de parte de este ilusionista, quien al comenzar a filmar breves películas similares a las de Lumière, descubre varios trucos como el truco de sustitución o truco por detención, la doble exposición, el fade in y fade out, etc. Además de construir el primer estudio, utiliza en él mucha escenografía construida con los mismos principios teatrales. Posteriormente sigue los lineamientos básicos del teatro, ya que mantiene la cámara fija y la acción sucede en un sólo decorado -como en el teatro- siendo la cámara el punto de vista de un espectador ideal. Realiza historias como "El viaje a la luna" (1902), "El hombre de la cabeza de caucho" (1901) y "El caso Dreyfus" (1899); esta última es una película realista y la primera de actualidades reconstruidas.

Contemporáneos a él (con sólo un año o dos de diferencia y poco conocidos), son los hombres pertenecientes a la "Escuela de Brighton" de Inglaterra, quienes muestran una aproximación al sujeto con fines de progresión narrativa, para puntualizar un detalle de la acción. G. A. Smith es el primero que hace un esbozo de guión y montaje, al alternar full shots y medium close ups en una misma escena en "La lupa de la abuela" (1900) y "Lo que ve un telescopio" (1900). Y podemos considerar a Collins como uno de los iniciadores del género de la comedia de persecuciones, pues en "Casamiento en auto" (1903), además de usar el tono cómico, lo apoya con el travelling, la panorámica, el campo y contracampo. Por otra parte, los films de los miembros de la "Escuela de Brighton", tienen como característica principal, el que a pesar de ser historias de ficción, muestran mucho de su realidad circundante; en tanto que Méliès, resulta ingenuo y fantasioso.

Durante todos los primeros años del Cine (hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial), las actividades de producción y distribución se desarrollan rápidamente y es Francia quien posee más y mejores compañías cinematográficas, convirtiéndose éstas en industrias poderosas. Las películas de 10 minutos de duración tienen un gran éxito; se desarrolla el género cómico y los "dramas realistas", además de los "films de arte", que marcan el nacimiento del interés de artistas y actores por el cinematógrafo. De tal suerte que se incorporan todos los recursos del teatro y la literatura en la cinematografía, logrando la aceptación del público; aunque resultaran discordantes las necesidades del cine contra los ampulosos recursos teatrales.

La primera industria cinematográfica en Francia -y la más importante del mundo de entonces-, fue "Pathé Frères", fundada por Charles Pathé; empresa dedicada a la producción de films, de celuloides (9.5mm "Pathé baby", 16mm, 28mm y 35mm), de cámaras y proyectores; y de distribuir y vender los mismos. Uno de los primeros directores de su producción fue Ferdinand Zecca, quien comenzó como una especie de hombre-orquesta y que poco a poco fue dividiendo el trabajo entre un grupo de colaboradores que él formó. Básicamente, Zecca sabe adivinar el gusto popular copiando todo lo hecho hasta el momento, pero con un estilo propio. Sus aportaciones principales son la creación de un género llamado "escenas dramáticas o realistas"; transportó el truco al aire libre y lo transformó en técnica y es además predecesor del back projection. Lépine, quien también trabajó para Pathé, no hacía diferenciación en sus montajes entre la escenografía y la calle. Al período comprendido entre 1903 a 1909, se dio en llamarle "época Pathé".

Entre los directores franceses de ese momento, podemos nombrar a Jasset, quien trabajaba en "Éclair" y que parece ser el primero en usar cuadros de actores contratados por un año y a los cuales va perfeccionando; con lo que prepara el futuro reinado de las vedettes. Su debut fue con el exitoso film de episodios policíacos "Nick Carter" (1908). Jasset fue quien perfeccionó el corte y el close up, e hizo alternar sistemáticamente las escenas de estudio y los exteriores.

A partir de 1906 surge el Cine de Arte, cuando los intelectuales piden al cine tomar elementos del teatro y la literatura, para salir de un círculo vicioso y atraer a sus salas a un público más rico que el de las barracas de las ferias. En

"El asesinato del Duque de Guisa" (1908) de Charles Le Bargy, el realizador, (miembro de la Comedia Francesa) al reflexionar acerca del arte mudo, pensó en sustituir la palabra por la mímica, sin caer en la pantomima. Impuso a su compañía gestos lentos, mesurados y expresivos. Estas aportaciones en la actuación, influyeron en toda Francia y en los Estados Unidos.

Antoine, hombre de teatro quien de 1916 a 1924 intentó aplicar su mismo principio teatral a la producción cinematográfica; hace adaptaciones de textos clásicos, trabajando con actores no profesionales y acudiendo a escenografías naturales tanto en interiores como en exteriores. Sin embargo no obtuvo los resultados deseados. Entonces comenzaba la tendencia a realizar películas tan largas como una obra de teatro, gracias a las mejoras técnicas que se iban obteniendo con el material fílmico (obturador, película, etc.).

Albert Capellani (director del S.C.A.G.L.), había demostrado ya sobriedad en la actuación y puesta en escena en films anteriores a su mayor éxito que fue con "Les Misérables" (1912). Alrededor de 1913, Alfred Machin se asoció con Legrand y juntos terminaron siendo especialistas en films de animales. Feuillade (quien trabajó para Gaumont), se inclinó más por los dramas mundanos, aunque también realizó "Fantômas" (1913-14), con una estructura por episodios como el "Nick Carter" de Jasset.

Sin embargo, lo que logró subsistir en Francia hasta 1914, fue el cine cómico. Feuillade contribuyó en este punto a orientar la comicidad en dos caminos: lo absurdo y la comedia psicológica. Durand sobresalió en el manejo del género del absurdo o insensato. Pero el mayor éxito obtenido hasta 1914 fue para Max Linder, quien desde antes de 1910 fue una verdadera vedette cómica. Linder explotó el tipo del "gomoso o perfecto caballero", que vestía elegantemente y era el prototipo del hombre francés de entonces. Sus herramientas de trabajo eran el convertir las situaciones cotidianas en extravagantes, sin recurrir al "pastelazo", haciendo un hábil y agudo uso de sus buenas costumbres. Se puede decir que en pantalla, Max fue un hijo de familia un poco juerquista, buen muchacho aunque jactancioso, al que no le preocupaba el dinero y cuya mayor ocupación era cortejar a las damas bellas. Logra desarrollar el arte del gesto y posee un rostro muy expresivo. Las historias que filma, tienen una intriga clara, casi lineal, una actuación sobria y un carácter profundamente nacio-

nalista, siendo todo esto lo que le da éxito universal. "Le deux août" (1914) marca el fin de la supremacía de Lindber y de la comicidad francesa.

En este punto es importante mencionar las valiosas aportaciones al lenguaje cinematográfico de las industrias de Dinamarca, Suecia e Italia. El Cine danés es el que impone en la pantalla dos elementos que después serán importantes para Hollywood: la vampiresa y el beso. Para 1914, el danés Holger Madsen ya usaba los movimientos del aparato y variaba sus perspectivas de toma de vistas en una misma escenografía. El cine danés prefería los finales trágicos y un negro pesimismo bañaba la mayor parte de sus films fantásticos. A partir de 1918, casi todos los realizadores daneses emigran a Alemania, Noruega, Suecia y muchos más a los Estados Unidos.

En un principio, Suecia imitaba el estilo danés y poco a poco abarcaron las cuestiones nacionales, empleando como nunca antes se había hecho, la sintaxis cinematográfica en "Los proscritos" (1917) de Sjöström. Stiller tuvo la inteligencia para transportar al cine algunos medios del Teatro; pasando del realismo al misticismo poético, que son los dos polos del cine sueco. De esta industria también emigraron casi todos a Hollywood, Alemania y Francia.

En lo que a los italianos se refiere, ellos tuvieron mayor interés por las películas de temas históricos y grandes producciones. Por ejemplo, en "Cabiria" (1914) de Piero Fosco (Giovanni Pastrone), el operador de cámara español Segundo de Chomón, usó el carello (hoy travelling) que Pastrone patentó. Pero quizá fue más importante para esta industria la menos exitosa en ese año "Perdidos en la niebla" (1914) de Nino Martoglio; que al parecer ejerció influencia sobre el nacimiento del posterior neorrealismo italiano. La decadencia de esta industria fílmica se debe a que llegó a resultar más importante la presencia de una diva que cualquier otra cosa del film. Esta situación los llevó a la imposibilidad de competir con Alemania y Hollywood. Al advenimiento del facismo, la industria fílmica italiana parece agonizar. Esta crisis duró casi un cuarto de siglo.

Mientras tanto, del otro lado del Atlántico, Erwin S. Porter, inicialmente operador de noticieros, llegó a ser el director más brillante de los Estudios Edison y de los Estados Unidos en esa época. Aunque no aportó nada de lo que utilizó, si se puede decir que creó el género del western con su "Great train Robbery" (1903); usando todos los trucos y medios técnicos de que tenía conocimiento. Stuart Blackton (quien trabajaba para Vitagraph), se dio a la tarea de filmar obras de Shakespeare con resultados extravagantes. En 1908 realizó una serie de "escenas de la vida real", empleando medium long shots (a los que Europa dio en llamarles "planos americanos" en honor de aquella nación), con actuaciones sobrias y guiones que procuraban acercarse a la vida real con un desenlace feliz.

El grupo de los llamados "Independientes" (independientes del Trust Edison-Biograph), se instaló en un suburbio de Los Angeles, llamado "Hollywood", donde poco tiempo después se concentraría toda la producción cinematográfica norteamericana, formándose el gran imperio que hoy conocemos. Crearon el "star-system" y el reinado de los "producers". En esta época a nivel realización, se pueden nombrar a cuatro hombres como los más importantes: D. W. Griffith, Mack Sennett, Thomas H. Ince y Charles Chaplin.

Comenzaremos hablando de Griffith, considerado el creador de un lenguaje del film basado en el montaje. Debutó en el cine como realizador en 1908 con "The adventures of Dolly". Asimiló y sistematizó todos los descubrimientos técnicos dispersos por el mundo (close up, acciones paralelas, suspense, etc.). Sus investigaciones en la edición alterna, se pueden observar desde su "The Lonedale Operator" (1911), donde hace una edición alterna con varios long shots y close ups, con cortes nerviosos pero de buen ritmo; creando un atinado suspense. La influencia de las grandes producciones italianas lo llevó a realizar no sólo "Judith of Bethulia" (1913), sino también la famosa "The Birth of a Nation" (1915) y la vanguardista "Intolerance" (1916). "The Birth of a Nation", de controversial tema racial, logró un gran éxito comercial; le imprime un muy buen ritmo a través de la edición, pues posee una brillante progresión dramática con tres acciones en tres lugares diferentes, alternando los diversos planos. Todo esto con una sorprendente fotografía de Billy Bitzer y un certero manejo de la muchedumbre y de la amplitud, usando además las cortinillas (wipers).

Aunque "Intolerance" fue un verdadero fracaso económico, resultó tanto o más interesante que la anterior, ya que era un film vanguardista. Griffith divide esta cinta en cuatro partes de la Historia de la Humanidad, proyectando cada uno de los episodios simultáneamente. Con la multiplicidad de las unidades aristotélicas de lugar, tiempo y acción; convierte a este montaje en particular, en una interesante concepción del mundo, difícil de aceptar en ese entonces. Después de la Primera Guerra Mundial, deja de hacer este tipo de epopeyas, dedicándose más a realizar dramas intimistas y tratando de ajustarse al estilo de Hollywood sin lograrlo realmente.

Mack Sennett se formó durante tres años con Griffith, como actor y ayudante. Imitó a la comedia francesa y a Max Linder; basando su comicidad en el "non-sense", la persecución, la acumulación de gags y trucos, la multiplicidad de los comparsas y su atavío caricaturesco. Sus compañías improvisaban las acciones al aire libre, ayudados por el hecho de que cada actor tenía una función o tipo bien preestablecidos, como en la Commedia dell'Arte. Sennett sabe dosificar la progresión y utilizar la edición con una precisión aprendida de Griffith; y aunque más que director fue un impulsor excepcional, para él -como para Ince- el arte cinematográfico se fundaba en el corte y reparto de planos, por lo que el montaje es lo esencial. La parodia fue uno de sus recursos cómicos favoritos. En 1914 creó sus "Keystone Cops" (policías burlescos) y las "Bathing Girls" (chicas vestidas en traje de baño), para deleite de los soldados. En 1925, Delluc le consideró el inventor o por lo menos el más virtuoso del "ritmo de las imágenes".

Thomas H. Ince fue para Europa un genio con sus films del "Farwest". Era un gran organizador, siempre colaboraba directamente en el montaje y fue quizá el primero en establecer en Estados Unidos el desglose del film plano por plano con indicaciones, en un manuscrito. Además, perfeccionó la técnica de escritura cinematográfica llamada "decoupage", con ayuda de Gardner Sullivan. Se convirtió en un supervisor de las cintas que dirigían directores subordinados a él y también logró en esos films revelarse como un poeta lírico. Esto, gracias a que era el propio Ince quien planeaba y dirigía la película en papel, mientras que sus subordinados tan sólo ejecutaban sus órdenes. Formó la "Triangle" (1916) con Sennett y Griffith, pero se desintegró dos años después. Creó entonces la "Associated Producers" (1918), que tampoco funcionó.

En 1913, la Keystone contrata para Sennett a un joven actor inglés llamado Charles Chaplin, quien reconoce como maestro de su arte cómico al francés Max Linder. La gran aportación de Chaplin al cine, fue su Charlot (un vagabundo que se cree caballero) y por medio del cual, hace severas críticas sociales, utilizando como recurso básico la dignidad humana. En sus films, Chaplin se muestra como un gran mimo y logra que sus escenas parezcan poseer una precisión, gracia y armonía inigualables. Aunque utiliza mucho full shot y una edición más bien sencilla y simple, Chaplin posee un gran dominio de sus recursos dramáticos y sus películas tienen como característica básica, la subordinación de la técnica al trabajo del actor. Característica que acrecenta la calidad de sus films. Enemigo del cine parlante, tardará mucho en realizar una cinta hablada, pero al hacerlo utilizará la palabra y los sonidos estrictamente indispensables con gran éxito. Todo ello, no logra que se aminoren su mímica y gestualidad, como tampoco coarta su aguda sátira y crítica social.

Aproximadamente durante el período de 1921 a 1934, Alemania se da a notar en el ámbito cinematográfico, brindándole al mundo su cine expresionista y el Kammerspiel. Siguiendo con los lineamientos del expresionismo en las demás artes, el cine alemán toma esta corriente artística por primera vez en "El gabinete del Dr. Caligari" (1920) de Robert Wiene. Esta cinta -uno de los grandes clásicos del cine alemán-, hizo uso de escenografías realizadas por pintores expresionistas, con una actuación muy estilizada (casi pantomima), vestuario y maquillaje extravagantes y exagerados; creando un universo deformado cuya idea motora era una especie de rebelión contra las crueldades de la guerra y contra la autoridad, simbolizada por Caligari. El expresionismo alemán intentó pintar al mundo no como es, sino como lo sentía y lo percibía el realizador. No trataba de buscar una justificación realista a lo fantástico y es notorio el apego a las escenografías de estudio y los juegos violentos de luces y sombras. Surge entonces lo extraño y lo terrorífico.

Por otro lado, el Kammerspiel es una escuela cinematográfica que aparentemente se presentó como una contraposición al expresionismo, pues trataba de volver al realismo. Sus films se orientaban hacia la gente humilde, que era descrita en su ambiente y vida cotidiana. Buscaban la sobriedad en las actuaciones, no dejaban nada

al azar y rechazaban la grandilocuencia de los efectos. A pesar de su intento realista, obtuvieron una estilización de los hombres y las cosas. La inexorabilidad del destino y el salvajismo, también dominan el Kammerspiel.

Entre los mejores exponentes del expresionismo -y del cine alemán en general-, se encuentran Fritz Lang, Frederick Wilhelm Murnau y George Wilhelm Pabst.

Fritz Lang fue un crítico y profeta involuntario de la Alemania Nazi, con obras como "Los Nibelungos" (1924), su genial "Metrópolis" (1926) y su "M. el vampiro de Dusseldorf" (1931), la película expresionista alemana más tardía. En sus films esto se alterna con el misterio y llegó a subordinar los actores a la plástica de las formas, por su preferencia a las mismas.

En lo que a Murnau se refiere, podemos decir que fue él quien utilizó a la cámara como "un personaje del drama"; es decir, le dio movilidad y la convirtió en un medio de expresión, en "El último de los hombres" (1924). Su gran obra expresionista -donde curiosamente utiliza varios decorados naturalistas- es "Nosferatu, el vampiro" (1922). Aunque comenzó siendo expresionista, a partir de "La Tierra en llamas" (1922), se le consideró con una personalidad propia y, por lo tanto, fuera de cualquier escuela. Sus temas recurrentes son: la imposibilidad de consumación del amor, la muerte y la obsesión de la maldición divina.

Pabst por su parte, dio al cine alemán una nueva perspectiva a partir de 1925, creando un cine social, contrapuesto al expresionismo y el Kammerspiel. Era un antifacista y se pensó entonces que estaba ligado a la New Objectivity (corriente a la que pertenecía Berthold Brecht). Entre sus mejores cintas se encuentran: "Bajo la máscara del placer" (1925) y "La Atlántida" (1932). Además, abordó el psicoanálisis veinte años antes que Hollywood, en "Die Geheimnisse einer Seele" (1926). Su estilo es directo, desnudo, objetivo y despojado de espejismos y símbolos.

Aparte de todo esto, el cine alemán también aporta la organización previa del rodaje dentro del estudio, y el procedimiento de campo y contracampo (en "Variété" de E. A. Dupont, 1925). El advenimiento del nazismo, asesta un duro golpe a todos los ámbitos del mundo alemán y en consecuencia al cine, por lo que muchos artistas y realizadores huyen de su tierra natal.

La Cinematografía que se desarrolló en el menor tiempo y que sentó las bases más importantes del lenguaje cinematográfico a través del montaje, es la soviética. El Cine ruso se vio muy favorecido con la nacionalización de que fue objeto después de la Revolución de Octubre de 1917. Este Cine presenta constantemente contenidos sociales y políticos, ubicando al hombre dentro de una sociedad y como producto de la misma. Fueron los soviéticos quienes lograron un alto grado de perfección técnica. De sus cineastas, los más sobresalientes por sus aportaciones a la Cinematografía universal, son: Dziga Vertov, Lev Kulechov, Serguei M. Eisenstein y Vsevolod Pudovkin.

A Dziga Vertov se le considera precursor del posterior "Cine Documental"; gracias a sus investigaciones en el "laboratorio del oído" (1916) y su teoría del "Cine-ojo" (kino-glaz, 1921-22). Para él, imagen y sonido deben ser auxiliados básicamente por el montaje. Aunque considera al espacio-tiempo, si lo siente necesario utiliza el acelerado y la cámara lenta. Vertov fue uno de los primeros realizadores en la U.R.S.S., que usó ciertos trucajes y dibujos animados. Este cineasta fundó en 1922 la revista filmada "Kino-Pravda" y en 1925, intenta hacer el Cine de "la vida de lo imprevisto"; pero sus recursos para filmar este tipo de "cámara escondida", son insuficientes, debido a que se carecía del desarrollo tecnológico necesario (las cámaras eran muy grandes y pesadas, la película exigía condiciones de luz muy precisas, etc.). Después de 1960, es cuando la tecnología permite que se logren todas las propuestas de Vertov quier además, proponía que el Cine debía renunciar a la escenificación y a todo lo que ésta implica para mostrar tan sólo la vida registrada por el kino-glaz.

Lev Kulechov fundó su "Laboratorio Experimental" en 1922, donde realizó "films sin película", con actores formados especialmente para el Cine; llegando a usar hasta el límite, todos los recursos de la dirección. Para él -como para Vertov-, el montaje tiene un papel creador y logró demostrarlo. Su obra maestra es "Dura Lex" (1926) y escribió un libro de teoría, titulado "Fundamentos de la dirección Cinematográfica".

S. M. Eisenstein, quien es considerado un genio creador y teórico del cine, debutó en el mismo a los 25 años de edad con "La Huelga" (1924), después de haber sido director de escena en teatro para el "Octubre Teatral", encabezado por Meyerhold. Este cineasta realiza films de montajes armónicos, de contraste e intelectuales; logrando elevar al cine a la categoría de arte plástica. Generalmente rehuye al uso de estudios, maquillaje, escenografía y casi de actores profesionales. En su mejor cinta "El acorazado Potiomkin" (1925) -considerada la mejor película en la historia del cine-, realiza un asunto bien estructurado, con un montaje perfecto y creando tan sólo dos personajes importantes: el acorazado y la ciudad; con lo que renuncia a buscar al "héroe" como individuo ya que dicho héroe es un "personaje-masa". Además, en este film hace del close up, un elemento capaz de despertar en el espectador la conciencia y el sentimiento de lo general. Al advenimiento del cine sonoro, Eisenstein decía:

**"El sonido no se había introducido en el cine mudo: había surgido de él a impulsos de la necesidad que impedía al mudo sobrepasar la pura expresión plástica"...(1)**

Su primera película sonora "Alejandro Nevski" (1938), es un intento de contrapunto audiovisual, donde combina orgánicamente la partitura de Prokofiev con el montaje de las imágenes, en un film de actores, con un juego estilizado y expresivo. En "Iván el Terrible" (1ª y 2ª parte; 1945 y 1948), continúa esta búsqueda. Viajó a Hollywood y después a México, donde filmó "¡Qué viva México!" (1931-32), pero desafortunadamente nunca pudo editarlo.

Por último, podemos decir que Vsevolod Pudovkin -quien fue discípulo de Kulechov- es un cineasta bastante diferente del anteriormente mencionado Eisenstein, pero igualmente grande. Aunque también le da primordial importancia al montaje proponiendo diversos tipos del mismo (de contraste, de acciones paralelas, de asociación y de simultaneidad), realiza un cine más romántico, lírico, psicológico y social. Para él, el montaje determina el espacio y tiempo de la acción y una toma

(1) GEORGES SADOUL, "Diccionario del Cine: cineastas", ed. Ediciones Itaso, pág.150.

de imagen es la representación de una forma particular, elegida, de la misma. Como desconfía de improvisar durante el rodaje, hace guiones muy elaborados, llegando incluso a dibujar todos y cada uno de sus planos (story board). Trabaja con actores profesionales, a quienes sabe dirigir dentro de una pluralidad de lugares. Toda su obra está cargada de emoción y lirismo, recurriendo con frecuencia a la analogía. Sus mejores películas: "La Madre" (1926), "El fin de San Petersburgo" (1927) y "Tempestad sobre Asia" (1928); son prueba de todo lo dicho. Él desarrolló con Eisenstein la teoría del contrapunto audiovisual, aunque al surgir el cine sonoro no obtuvo el mismo éxito que en el mudo.

Después de la crisis en que cayó el cine francés y que parecía haberlo aniquilado, tuvo un buen resurgimiento a partir de los años veintes. De este resurgimiento, se obtuvieron dos escuelas principales: la impresionista y la del realismo poético.

La característica fundamental de estas dos escuelas francesas, fue la búsqueda de un cine más nacionalista, basado en problemas, tradiciones y paisajes inherentes a la población francesa. Todo esto se trataba de plasmar por medio de una mayor simplicidad en el desarrollo de las imágenes, sobriedad de expresión y fuerza en su ritmo. El precursor y fundador de la escuela impresionista francesa de cine, fue Louis Delluc (teórico, crítico, guionista y realizador de cine). Cuando Francia se fascinaba por las cuestiones técnicas, Delluc propone un cine más bien simple (técnicamente hablando), pero con una historia de buen ritmo y del tipo del drama psicológico. Entre los realizadores que se consideran dentro de esta corriente encabezada por Delluc, podemos citar a Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Epstein y Germain Dulac. Cada uno de ellos desarrollaba las características básicas que ya hemos mencionado, sin dejar de imprimir a sus realizaciones su sello personal y sus propias aportaciones al lenguaje cinematográfico.

L'Herbier por ejemplo, usaba con audacia secuencias muy complicadas, llenas de sentimiento y subjetividad. Sus fuentes básicas fueron el impresionismo pictórico y las investigaciones de Griffith y Sjöström. Sus grandes éxitos fueron "Eldorado" (1921) y "El difunto Matías Pascal" (1925).

En lo que a Abel Gance se refiere, podemos encontrar en su obra, influencias de Griffith y Ince. trabajó el montaje griffithniano y lo llevó al máximo en "Yo acuso" (1919) y "La Rueda" (1921-24). Con estos conceptos, creó la Polivisión (antecedente del Cinerama) con su "Napoleón" (1925-27), pues proyectaba su film en tres pantallas. Usaba al máximo la movilidad de sus cámaras y las sobreimpresiones.

Epstein por su parte, desarrolló hasta el límite el impresionismo en movimiento en "Coeur fidèle" (1923) y logró la intensificación de la actuación del actor por medio de la cámara lenta. Además, se nota en algunos de sus films, la influencia que el Cine soviético ejerció en él.

Capítulo aparte merece Germain Dulac, por el simple hecho de ser mujer. Aunque no es la primera realizadora en la Historia del Cine, su trabajo ha sido trascendente dentro de la Cinematografía. Ella es una de las personalidades más fuertes de esta escuela. Para Dulac, la expresión de un movimiento depende del ritmo y ambos se vinculan al sentimiento, constituyendo los fundamentos de la dramática del Cine. Pensaba que la "acción cinematográfica tiene que ser 'vida'" y que ésta debe extenderse inclusive hasta el dominio de la naturaleza y del sueño. Con todos estos preceptos y la influencia del Cine abstracto, se aventuró a realizar sinfonías de imágenes, adaptadas íntimamente a la música: "Disque 927" (1929) y "Thème et Variations" (1930). Ella también llevó a la pantalla un guión de Antonine Artaud, que se tituló "La Coquille et le Clergyman" (1928).

Al advenimiento del cine sonoro surge el realismo poético francés; el cual se antepone en cierta forma al inmediato anterior Cine abstracto (que encerraba intentos dadaístas y surrealistas) y del cual hablaremos después. Dentro del realismo poético, podemos ubicar a muchos realizadores franceses, tanto de largometrajes como de cortometrajes documentales. La lista sería enorme, pero entre los más importantes tenemos a René Clair, Jean Vigo, Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier, Marcel Pagnol, Lucien Guitry, Jean Grémillon y Max Ophuls.

De entre ellos, quien pareció reinar por mucho tiempo fue René Clair (cuyos inicios se remontan al Cine abstracto). Clair pasó exitosamente al sonoro y eligió a partir de ese momento a la comedia, como su género favorito. Poseía un maravilloso sentido del absurdo, gustaba de los trucos técnicos, las situaciones inverosímiles y

usaba un tono distintivo y fresco. esa frescura se debe a su "nacionalismo" y, sobre todo, a su libertad de expresión. Esto se demuestra en "Un sombrero de paja de Italia" (1927), donde hace gala de ingenio, al igual que en "El millón" (1931) y en sus películas subsiguientes. al estallar la guerra, emigra a los Estados Unidos, donde no obtiene el mismo éxito que logró en su país. Regresa a Francia en 1946, triunfando nuevamente en un renovado período de madurez.

Hablar de Jean Vigo es hablar de un temperamental poeta de la imagen en movimiento. Su producción, llena de cólera, amor, lirismo y verdad; fue muy corta. Aprovechó del surrealismo las metáforas, de Dziga Vertov su teoría del Kino-glaz e incluso contó con la colaboración de Boris Kaufman (hermano de Vertov), como operador en "A propósito de Niza" (1929); logrando describir la realidad sin artificios. "Cero en conducta" (1933) y "L'Atalant" (1934), son sus otros trabajos que lo colocaron como un genio promisorio, muerto prematuramente.

De Jacques Feyder, hay que resaltar su refinamiento, inteligencia y sobriedad para tratar asuntos humanos que afectan al corazón y al espíritu. Feyder ponía especial atención al desglose de los planos y describía principalmente en sus films a fracasados y desplazados, que llegaron a ser los héroes favoritos del cine francés. Aunque ya había hecho su aparición desde el cine silente, se le puede considerar por sus características, más afín a esta escuela.

Otro gran maestro del realismo poético es Jean Renoir, quien también comenzó desde los tiempos del impresionismo, pero que tiene un mejor desenvolvimiento durante este período posterior. Gracias a la colaboración del escritor Marcel Pagnol, dirige "Toni" (1934), que marca el principio de su gran época y que es ejemplo de una plástica perfecta, con la que Renoir describía verazmente a la sociedad. Su profundo interés por los asuntos y el estilo naturalista, fortalecen su nacionalismo. Como muchos artistas e intelectuales de entonces, la guerra lo obligó a exiliarse en E.U.

Es importante resaltar en este momento, que este cine francés refleja los acontecimientos de la ya próxima guerra, pues a partir de 1937 aproximadamente, es invadido por el pesimismo y el desaliento en casi toda su producción. Así, tanto Duvivier como Carné, se ven influenciados por este sentir, y mientras el primero

tiene un gran sentido de captación del ambiente, el segundo es exigente, meticoloso, plasmando su miedo y amargura a través de metáforas. Carné tiene también influencia del Kammerspiel alemán y de Feyder. Trabajó en conjunto con Prévert y sus héroes son personas buenas que la sociedad orilla al mal. La idea del amor imposible y de la imposibilidad del mismo (por lo que los personajes sueñan con un lugar "utópico" donde realizarlo y ser felices), son constantes en toda su producción. Marcel Carné fue de los pocos cineastas que no abandonaron Francia durante la guerra y el período de ocupación.

Como un punto y aparte de estas dos escuelas francesas de características similares, tenemos -y justo cronológicamente en medio de las mismas-, a una vanguardia de Cine abstracto; basado en las corrientes dadaísta y surrealista. Esta vanguardia comenzó en 1917 con los contrapuntos plásticos del sueco dadaísta Viking Eggeling. Ya para 1921, en Alemania intentaban hacer una especie de pinturas abstractas animadas; basadas en sinfonías musicales, para crear "sinfonías visuales". Fue René Clair con su dadaísta "Entr'acte" (1924), quien hizo una exploración de las fantasías del hombre, usando la libre asociación de imágenes. así como en el Teatro se fue abandonando y supliendo el Dadaísmo por el Surrealismo, el Cine de vanguardia francés se refugió en los intentos surrealistas, para buscar su propio camino. De esta manera, "Un perro Andaluz"(1928) de Luis Buñuel, fue para el Surrealismo, lo que "Entr'acte" para el Dadaísmo. Buscando nuevas formas de metáfora, valiéndose del absurdo, los efectos desconcertantes y violentos; Buñuel realiza este film que escribió conjuntamente con Salvador Dalí. Aunque las intenciones de los escritores y del realizador no eran las de obtener una lógica coherente; mucho se ha intentado analizarla a través de psicoanálisis freudiano, por medio del cual se observan sus fuertes connotaciones sexuales y su aguda crítica social. Sin embargo, lo más importante de esta cinta es su búsqueda de nuevas formas de expresión dentro del lenguaje de las imágenes en movimiento. Con estas películas y muchas otras más, pronto esa vanguardia (influida también por el Cine soviético y en particular por Vertov), desembocará en el Cine documental.

Aunque ya se ha mencionado al Cine sonoro en Francia, no hemos estudiado la crisis que la incorporación del sonido desencadenó en el mudo, de la mano de la gran depresión de 1929.

A pesar de que el hombre buscó en años anteriores darle sonido a sus imágenes en movimiento, esto no fue posible técnicamente hasta 1927 en la película norteamericana "The Jazz Singer" de Alan Crossland, donde por primera vez en la historia se escuchaba una voz humana en sincronía con la imagen, pues el actor Al Jolson cantaba y hablaba en algunas partes del film. Este avance técnico impuso tanto la necesidad económica (el equipo para filmar y proyectar era muy costoso), como una nueva necesidad estética, pues al introducirse la palabra en las cintas -los actores principalmente- debían reeducar su voz en relación directa al registro que tendrían los aparatos. Por otro lado, lo grande y pesado de los primeros aparatos de sonorización, maniataron a la cámara impidiéndole la movilidad a la que ya se había acostumbrado, lo que supuso un retroceso de 20 años en lo que a lenguaje cinematográfico se refiere. Afortunadamente esta situación fue prontamente salvada por la tecnología que con rapidez perfeccionó los aparatos y mecanismos de sonorización, hasta permitirle nuevamente a la cámara sus habituales movimientos. De hecho, este descubrimiento técnico divide los estudios de la cinematografía en dos grandes partes: la cinematografía muda y la sonora; trayendo esta última nuevos recursos y muchos cambios en lo que a lenguaje de las imágenes en movimiento se refiere, como podremos ver en este capítulo.

Hablar de la industria cinematográfica más poderosa en el mundo, es hablar de Hollywood y como consecuencia lógica, de la cinematografía norteamericana. De todos es sabido que el "star-system", el reinado de los "producers" y el apoyo de Wall Street; son las bases sobre las que se cierne el poderío de la llamada "Meca del Cine". A este estudio no le compete todo lo referente a las cuestiones mercantiles y al cine comercial que ahí se producía en gran medida y sí es digno de mención todas y cada una de las aportaciones que el cine norteamericano ha dado a la cinematografía mundial. Debemos comenzar mencionando que después de la Primera Guerra Mundial, Hollywood es controlado por un "Código de Pudor" que en cierta medida -ayudado por el reinado de los "producers"- coarta la libertad creadora de los realizadores y llega incluso a sepultar a muchos de los iniciadores de esta cinematografía.

Durante el período previo a la aparición del cine sonoro, el género más salvable -artísticamente hablando-, fue el cómico, con gente de la talla de Chaplin, Harold Loyd, Buster Keaton y Harry Langdon; todos los demás géneros, ya estaban supeditados a los requerimientos comerciales, por lo que su calidad iba en detrimento. Sin embargo, la enorme importación de artistas europeos (alemanes principalmente), logró hacer alguna mella en el sentir de varios realizadores norteamericanos y aportó todavía dos obras maestras al cine silente: "Sunrise" (1927) de Murnau y "The Wind" (1928) de Sjöström. La nueva generación norteamericana, será encabezada por Vidor, Borzage, Hawks, Paul Fejos, Capra y Ford.

Con la aparición del sonoro, el cine recurre de nuevo al teatro, para nutrirse de él con canciones, diálogos, música, etc.; traídas directamente de Broadway. El Music Hall renovó la comedia, donde irrumpieron abruptamente los Hermanos Marx; mientras cierto sector de la crítica atacaba al genio creador de "Charlot" (Chaplin) por sus ideas y su postura contra el cine hablado.

El cine hablado también propició un nuevo florecimiento del film de gangsters y el "cine negro". Howard Hawks presenta su obra maestra "Scarface" (1932), hablando con un estilo muy propio de la fraternidad viril y el heroísmo cotidiano, con un notable sentido del relato. Surgen al mismo tiempo King Vidor, John Ford, Michael Curtiz y Frank Capra, entre otros; el último de los cuales, se especializa en la comedia ligera. John Ford, por su parte, es considerado como digno continuador de Ince, por su nacionalismo y temperamento, aunque después -como casi todos- se deja vencer por las rudas exigencias de Hollywood y el Código de Pudor. Pero para fortuna del cine norteamericano, entre los treintas y los cuarentas también surgieron -por un lado un grupo de realizadores jóvenes que intentaron hacer una búsqueda estética, recurriendo básicamente al documental y refugiándose en Nueva York, lejos de los poderosos tentáculos de Hollywood (La Escuela de Nueva York); y por el otro, el "niño genio de Hollywood" que comenzó haciendo teatro y radio: Orson Wells.

Los jóvenes de la Escuela de Nueva York comenzaron en 1920, encabezados por Robert Flaherty y su gran "Nanook of the North" (1920-22). Dedicados principalmente al documental, no pretendían sin embargo, hacer cine al estilo de Vertov y más

adelante, su estilo documental, admitiría algunas escenas de reconstrucción de acontecimientos, creándose una especie de reportaje de prensa. Cooper y Shoedsack, emplearon por primera vez en la historia el back-projection en su "King Kong"(1933). Desafortunadamente, esta escuela no se elevó al nivel de la británica, debido a que la industria la desalentó.

Orson Wells causó furor con su serie radial "La Guerra de los Mundos" y en 1941 volvió a ser motivo de escándalo al estrenar su "Citizen Kane". En esta cinta, Wells utiliza básicamente una fotografía en claroscuros empleando la profundidad de campo, grandes travellings, fundidos encadenados, picada y contrapicada, etc.; para un relato basado en flash-backs, producidos por los recuerdos de diferentes personajes. Todos los elementos técnicos que presenta no son nuevos, pero están muy bien usados dentro de un estilo fuerte, que por algunos momentos llega a recordar al expresionismo. Wells siempre mostró una preocupación por el poder y la frustración que ofrece el mismo en un momento dado. Es usualmente amargo, violento y caprichoso, pero sincero. Filmó mucho teatro y tuvo que exiliarse por un tiempo, ya que la "cacería de brujas" de Mac Carthy apuntó sus cañones hacia él.

El caso contrario es el de Alfred Hitchcock, quien después de haber aprendido y trabajado en Inglaterra emigra a Hollywood, donde encuentra el terreno propicio para desarrollar su sentido plástico a través de una buena distribución de planos y por medio de grandes recursos técnicos (travellings, profundidades de foco, tilts, etc.) convirtiéndose en el "maestro del suspense" y asumiendo las ideas mercantiles de Hollywood. A este cincasta le interesaba más la forma de contar la historia, que el relato mismo.

Así como los anteriormente citados, la lista de realizadores de mayor o menor envergadura es larga. Durante el período de 1930 hasta 1945 aproximadamente, el cine norteamericano se subordina a la idea de "Hollywood es una fábrica de sueños". A pesar de sus grandes éxitos comerciales (aún con las películas de guerra y toda su propaganda rooseveltiana) pareciera que el enorme hueco dejado por los iniciadores del cine norteamericano no logra llenarse, hasta la llegada de un grupo de jóvenes realizadores a los que dio en llamárseles "generación perdida". Ésta estaba integrada por Edward Dmytryk, John Huston, Elia Kazán, Robert Rossen, Joseph Losey, Jules Dassin y

Fred Zinnemann. La mayor parte de ellos recibieron dos influencias básicas: la Escuela de Nueva York y el teatro. En líneas generales, todos se dedicaron a hacer un cine de crítica social, siendo sus diferentes capacidades y personalidades, lo que hacía la diferencia entre uno y otro. Todos sus films de este período de post-guerra, están impregnados de un sentimiento un tanto amargo y desolador, que no es mas que el reflejo del sentir de toda la humanidad, después de una guerra tan devastadora. Esta saludable corriente crítica fue casi aniquilada por la Comisión de Actividades Antiamericanas, a partir de 1947. La "cacería de brujas comunistas" organizada por el senador Mac Carthy hostilizó a un gran número de artistas, sepultando a varios y provocando el éxodo de muchos (Rossen, Dmytryk, Chaplin, Dassin, Losey y Wells, entre otros). Algunos más, recibieron el indulto de la Comisión, por haber denunciado a compañeros "comunistas" (Kazán, Tuttle, etc.) e incluso, hubo casos como el de Dassin, quien se exilió y después se convirtió en "denunciante", para poder retornar a su país.

Esta presión política orilló a varios cineastas a hacer uso del género de "cine negro", para -de una forma indirecta y hasta sutil- continuar con su cine crítico a través de estos films que reflejaban una oscura y pesimista realidad social. El iniciador de esta nueva etapa en el género, es John Huston (el cineasta más notable de la "generación perdida") con su "The maltese falcon" (1941); donde hace una meditación acerca de la validez de un esfuerzo y la fatalidad del fracaso (temas recurrentes en toda su obra).

Este cine negro -por medio de sus gangsters y detectives-, muestra unos personajes que no parecen ser "buenos" ni "malos", como aquellos de Howard Hawks; y en cambio, propone que sus actos son tan sólo producto de traumas infantiles y motivaciones subconscientes. Con esto, entra de lleno el psicoanálisis al cine y de manera más formal y profunda que con Pabst en 1926. Este tipo de cintas "psicoanalíticas", causó furor y no sólo Huston se dedicó a este género; Robert Montgomery por ejemplo, filmó "La dama del lago" (1946), usando íntegramente la cámara subjetiva, sin obtener la expresividad y comprensibilidad deseadas. En cualquiera de estas cintas, encontramos entre otras cosas; el subjetivismo, el relativismo moral, el pesimismo nihilista, los ángulos insólitos de la cámara, efectos de luces para dar ambientaciones, flash-backs, etc.

Por otro lado, Elia Kazán se convirtió en un excelente director de actores, que trataba de aplicar las teorías de su "Actor's Studio" al cine, convirtiendo además a varios de sus alumnos en reconocidos y afamados actores del Séptimo Arte. A su vez, algunos de sus trabajos parecen intentar justificar públicamente, su actitud ante la Comisión de Actividades Antiamericanas.

En términos generales, se puede decir que el cine norteamericano de postguerra, también tuvo el mismo rasgo común que las demás manifestaciones artísticas de ese momento: el pesimismo. Y es justamente en este período, en el que el cine ya era un arte universal y de masas; en que surge otra crisis, provocada por la aparición de un nuevo medio de comunicación masiva: la televisión. Estados Unidos es el primer país que conoce y se enfrenta al veloz desarrollo de este nuevo entretenimiento casero, por lo que será también el primero en buscar armas para luchar con esta fuerte competencia; provocando una nueva revolución técnica en la cinematografía, por medio de varios inventos que van desde el Cinerama, el Cine en Relieve (3ª dimensión), el Vistavisión, Circarama, el Cine Aromático (Odorama), hasta llegar al Cinemascope (1953). este último logró imponerse por las relativas facilidades de sus procedimientos; pues tan sólo usa un película de 70mm de ancho (Todd-AO) y su pantalla de proyección es cóncava y alargada, con lo que da el efecto de grandiosidad y de "envolver al espectador" sensorialmente.

Esta innovación provocó costosas reformas en las salas de proyección, lo que elevaba los costos; rompiendo además con la uniformidad técnica en la cinematografía a nivel universal, establecida hasta entonces en un formato cuadrado. El Cinemascope favorecía las composiciones de paisajes, panorámicas de masas, etc.; pero para un close up parecía ser perjudicial hasta que Max Ophüls con "Lola Montes" (1955) y Elia Kazán con "Al este del edén" (1955), demostraron lo contrario al hacer cada uno sus close ups neutralizando el formato con sombras u objetos en los bordes. Este éxito del Cinemascope proporcionó al cine norteamericano los elementos que hacían falta para desarrollar más la fastuosidad de las "superproducciones históricas y musicales", que tienen su auge principal en el Hollywood de los años 50's y 60's. Este tipo de films y los costos de producción, trajeron como consecuencia la bifurcación de la producción cinematográfica en dos direcciones: una, la de las superproducciones y la otra, la producción más modesta del llamado "cine de autor".

Este "cine de autor" era realizado por las compañías pequeñas con poco dinero, temas polémicos y en algunos casos, hasta hacían uso de los éxitos de la T.V. y de la gente que los creó. También se dejaba sentir de alguna forma, la influencia de las nuevas escuelas europeas (Neorrealismo, Nueva Ola, Cine Sueco, etc.), que llegaron a convertirse en una competencia de cuidado para Hollywood. Entre los principales realizadores de este tipo de films, encontramos a Stanley Kubrick, Otto Preminger, Anthony Mann, Robert Aldrich, Richard Brooks y Nicholas Ray, entre otros. La mayoría de ellos pertenecen o tienen una gran influencia de la Escuela de Nueva York o incluso comenzaron haciendo cine independientemente de Hollywood, por lo que a todo este tipo de cintas, también se les llega a conocer como "underground films".

Coincidiendo con su momento histórico, la larga lista de realizadores de 1955 a 1970, se interesaban principalmente por la crítica social y política. Mientras el movimiento Hippie y el Living Theatre hacían su labor de protesta y denuncia (anti-bélica y pacifista, principalmente) con fondo musical de rock and roll y Beatles, el grupo que pertenecía al "underground films" hacía lo propio en la cinematografía, junto con la renovada Escuela de Nueva York. La voluntad subversiva y los cambios socio-culturales -de los 60's principalmente- también se dejaron sentir en la cinematografía, por lo que entonces el cine norteamericano tenía por una parte, a un Hollywood como "eterna fábrica de sueños" y por la otra al underground o vanguardia norteamericana, que tomó en varias ocasiones como modelos de realización a las vanguardias y nuevas escuelas europeas.

Mientras las cinematografías francesa y norteamericana parecían ir a la cabeza y dominaban el mercado internacional; Italia padecía el terrible yugo del fascismo de Mussolini. Al advenimiento de la liberación italiana, iniciada en 1943, se abre una nueva era en la historia de Italia y por supuesto, de su cinematografía.

Aunque los primeros brotes de neorrealismo italiano surgieron aún dentro del fascismo, al finalizar el régimen de Mussolini logra imponerse y desarrollarse, obteniendo eco y reconocimiento internacional.

El Neorrealismo en líneas generales, es un tipo de cine que -influenciado por

los primeros años del Realismo Social Soviético-, busca un retorno a la realidad, centrandó su atención en el hombre como ser social. Para tales efectos, pocas veces hace uso de actores profesionales, estudio, vestuario, maquillaje y el guión es a menudo tan sólo una guía; ya que están abiertos a la improvisación. Sus diálogos son sencillos, trabajan con sobriedad técnica y su iluminación es naturalista. Esta escuela sale a las calles a buscar su material; con toda la intención de captar realidades vividas en frente de la cámara. Sus realizadores fueron muchos, pero los más importantes dentro de la etapa de su aparición son: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica y su guionista Cesare Zavattini. Ellos eran un grupo de jóvenes que se concentraban básicamente en dos lugares: el Centro Sperimentale y en los G.U.F. (grupos universitarios facistas); siendo todos ellos contrarios al fascismo (a pesar de su nombre) y teniendo acceso a los films soviéticos y franceses prohibidos por el régimen de Mussolini.

Uno de los antecedentes más cercanos y directos del neorealismo es "Quattro passi fra le nuvole" (1940) de Alejandro Blasetti; pues en este film, el realizador muestra ya un interés por la historia de un personaje común y por el sentimiento de los humildes, saliéndose de los temas convencionales y aspirando a la autenticidad al acercarse a una historia cualquiera, pero que concierne al hombre de su tiempo. Sin embargo, la primera película que ya posee muchas características neorealistas, es "Obsessione" (1942) de Luchino Visconti, la cual ejerce una gran influencia en toda la producción posterior, a pesar de ser prohibida después de su estreno. Visconti fue ayudante de Renoir y con todo lo aprendido del realizador francés y del realismo poético; regresa a Italia para convertirse en realizador. Este cineasta siempre demostró un gran sentido plástico y en su última etapa de producción (después de un período teatral), se nota una reflexión más elaborada de las alienantes relaciones del hombre en el mundo en descomposición en que vive.

Roberto Rossellini, autor de la que es considerada la primera producción del neorealismo como tal, "Roma città aperta" (1945), tuvo tal éxito con esta cinta, que impuso al neorealismo italiano en el mundo. Rossellini está más inclinado al documentalismo, pues esa es su extracción; esto se nota en su habilidad para aprovechar la falta de recursos y en su intento de darle otro giro de veracidad al neorealismo con su "Paisà" (1947), donde hace una especie de reconstrucción de los

sucesos vividos durante la guerra, por gente del pueblo. Aunque este experimento no obtuvo los resultados deseados, tampoco menzó la capacidad creadora de este cineasta, interesado por las relaciones humanas.

Al hablar de Vittorio De Sica, se habla también de su gran guionista y teórico neorrealista Cesare Zavattini. Ambos trabajaron juntos en mucho de lo que fue su mejor filmografía personal. De Sica, interesado por el amor y la ternura en medio de la soledad y el entorno social; nos entrega lo mejor de sí mismo al tratar de hacer consciente al espectador de la realidad vivida en la Italia de postguerra y de la impassividad con que se miran las cotidianas e íntimas tragedias del prójimo. Mientras De Sica sufre un prolongado estancamiento despues de hacer sus mejores obras, Zavattini se convierte en un gran impulsor de las nuevas generaciones, propugnando por un cine-verdad, realizado a través de la reconstrucción minuciosa de hechos reales. Este teórico propone cintas que sean "útiles al hombre" y en las cuales se hicieran o propiciaran "profundos exámenes de conciencia". En "Amore in città" (1952), impulsó el trabajo de cinco jóvenes que llegaron a formar parte de la segunda generación neorrealista: Antonioni, Lizzani, Melli, Risi y Fellini.

La segunda generación neorrealista, surge después de una breve crisis de esta escuela, pues parecían haber agotado fórmulas y temas. De este nuevo grupo de realizadores, sobresalen: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni y Giuseppe De Santis.

Fellini, hombre contradictorio, de fuerte personalidad y creador de tipos al estilo de Comedia Dell'Arte; comienza siendo neorrealista, para después tomar un rumbo propio. Toda su obra está llena de un humor melancólico y amargo, con el que habla del misticismo, el amor, la incomunicación y la soledad; sin dejar de lado, la crítica social.

Antonioni por su parte, es inquieto, minucioso, distante, apasionado y poseedor de un estilo muy propio. Él utiliza mucho a la burguesía en su obra, logrando expresar una forma de la angustia moderna. Parece un tanto distante para contar sus historias y es digno resaltar su interés por la mujer y toda su problemática. Sus temas básicos son la incomunicación y las apariencias, propios de esa burguesía a la cual él pertenece.

Hablar de un italiano violento, seguro de sí mismo, barroco y preocupado por las cuestiones sociales y humanas; es hablar de Giuseppe De Santis; quien con los dos anteriormente citados, es puntal de esta segunda generación neorrealista. Tanto De Santis, Antonioni y Fellini, como los pioneros del neorrealismo, ejercieron gran influencia en otras cinematografías como el nuevo realismo social soviético y Hollywood, por mencionar algunos; logrando el prestigio y reconocimiento internacional que se merecen. Sin embargo, es Hollywood quien se encarga de destruir esta cinematografía, al mandar llamar a los mejores exponentes del neorrealismo, para que trabajen en Estados Unidos, ya que se habían convertido en una dura competencia a todos los niveles, para Hollywood.

La crisis propiciada por la Guerra Fría, la guerra con Argelia, los movimientos políticos, sociales y culturales que comenzaban a gestarse entre la juventud y el hastío producido por un cine francés ya caduco, fueron elementos que influyeron en los jóvenes galos de fines de los años 50's y principios de los 60's; para buscar un nuevo tipo de cine, formando lo que sería llamado la "Nueva Ola Francesa".

Esta nueva escuela, influenciada por el cine soviético, el neorrealismo italiano y el cine norteamericano; fue un ataque frontal al "cine literario francés", proponiendo un "cine de autor", donde la pieza medular del mismo, fuese el director, como un realizador que expresaba su visión del mundo a través de un trabajo de puesta en escena dentro de la cinematografía. A su vez, también proponía un nuevo proceso de producción, ya que trabajaban con poco presupuesto, sin vedettes, filmando en escenarios naturales de interiores y exteriores, con una película más veloz y cámaras ligeras que llevaban en mano y trabajando con gran rapidez. Los autores de la nueva ola, buscaban la libertad del creador (director) a través de la puesta en escena del film, sin pensar en función de lo comercial. Por esta razón, sus obras son individualistas y en ellas, hablan básicamente de la relación de pareja, el sexo, la moral, la religión y -ya avanzados los años 60's-, de las cuestiones políticas y sociales. Pero quizá lo más importante de toda esta generación, fue su aportación en lo que a lenguaje cinematográfico se refiere, ya que lo replantearon, hasta el punto de proponer que la cámara fuese para el realizador el equivalente de la pluma para el escritor. Esto, por supuesto, replanteaba también el montaje, que aho-

ra estaría en función de esta "camera-stylo" para proponerlo como una sintaxis fílmica, rompiendo con todas las técnicas en uso hasta ese momento.

Dentro de este cine de carácter intelectual surgieron más de un centenar de jóvenes realizadores, pero los más importantes fueron Françoise Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Alan Resnais.

Godard es tal vez el más sobresaliente de ellos. Fue quien plasmó todos los principios de esta escuela en su film "A bout de soufflé" (1959), de estructura narrativa novedosa, que deja ver su espíritu anarquista. Truffaut por su parte, es tierno e irónico, pero además, demuestra ser un verdadero temperamento de autor de films. En lo que a Chabrol se refiere, se puede observar una maestría técnica que sorprende y que nos recuerda en cierta medida a Hitchcock; mostrándonos su gran deseo de tratar los temas morales y su búsqueda en la elaboración de un lenguaje moderno.

Hemos dejado aparte a Resnais, ya que él no procede de la revista ni del grupo de "Les Cahiers", sino que sus raíces pertenecen al cine documental y el cortometraje. Resnais tiene una originalidad expresiva que se basa en la libertad a la que él se acostumbró por el tipo de trabajo que se realiza en el documental.

Del otro lado del Atlántico, en Latinoamérica, el desarrollo de sus diversas cinematografías fue mucho más lento y difícil que en Europa y Estados Unidos. Aunque en países como México, el cinematógrafo hizo su aparición en los primeros meses de 1896, su desarrollo se vio constantemente obstruido por muchas circunstancias, siendo las más importantes la crisis económica de estas naciones en desarrollo y su dependencia de Estados Unidos, principalmente. Así, hablar del colonialismo yanqui es aplicable también al ámbito cinematográfico. E.U. monopolizó gran parte de las salas de exhibición en toda América Latina, siendo sus sistemas de producción los ejemplos a seguir por parte de estos países, que en algunos casos lograron crear una industria cinematográfica comercial al estilo "hollywoodense"; después de surgido el cine sonoro, que en un principio frenó al colonialismo cultural estadounidense, dándole oportunidad a estos países para buscar su propio cine.

La falta de recursos de estas naciones parece despertar la creatividad e ingenio de sus cineastas, quienes en líneas generales intentan conquistar al público de sus respectivos territorios, a través de la explotación de las tradiciones propias de cada país y rechazando la copia de los modelos norteamericanos y europeos y sobre todo, haciendo del cine no sólo un reflejo de su realidad, si no además, un vehículo de concientización y politización. Por lo mismo, la mayoría comenzará por el documental o al menos harán uso de las técnicas del documental dentro de la ficción. De estas búsquedas surgieron los loables esfuerzos del Cine Argentino, el Cine Cubano de la Revolución y en especial, del Cinema Nôvo de Brasil.

El Cine Argentino se propone convertir al espectador en un participante, al tratar de hacerlo consciente de su situación dentro del país y del mundo. Aunque en un principio tiene gran influencia de la Nueva Ola Francesa, después se desliga de esta para tratar de tener su propio estilo. Se usan escenas de archivo, escenas filmadas tras las barricadas, carteles, banda sonora sencilla y canciones revolucionarias; para hacer un cine parcialmente didáctico y abiertamente militante.

El Cine Cubano de la Revolución surge después de la ascensión al poder del gobierno revolucionario y una de sus misiones, fue el buscar una manera propia de aprehender la realidad, para concordar con el encuentro de la autenticidad nacional, realizado por la Revolución. Su primer camino hacia esa forma de expresión nacional, fue el documental. Con la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica), se intentó apoyar a la cinematografía, la cual tenía ante sí la gran tarea de descolonizar el gusto del público. Poco a poco fueron logrando sus objetivos en mayor o menor grado, ya que consiguieron crear un cine que presentaba las más variadas facetas de su realidad para ofrecérselas a su pueblo, autor de la realidad misma.

El caso del Cinema Nôvo de Brasil es tal vez el más sorprendente y trascendente de toda América Latina. Esta escuela cinematográfica nace entre 1959 y 1962, en un país carente de una industria, tradición cinematográfica e infraestructura reales. Trabajando con presupuestos bajos y equipos limitados, el gran mérito del Cinema Nôvo, fue el crear su propia estética y medios de producción y distribución a través de la denuncia y desmitificación de la realidad social, convirtiéndose en una revelación cultural.

Sus cineastas logran hacer una síntesis dialéctica de lo social y lo individual, de lo real y lo fantástico, de la política y la tradición, del comportamiento y las estructuras, del subdesarrollo y la violencia, del campo y la ciudad; formando con todo eso una especie de poesía antropológica. En un gran despliegue de creatividad Brasil reconquista su propia identidad histórica y humana a través de un estilo propio que va en función del análisis de la realidad, usando formas dispares. El documental lo utilizan con la crudeza del cine directo, con una valorización de lo nacional y una arrogancia insolente; esto le confiere al Cinema Novo el prestigio y reconocimiento internacional del que goza hasta nuestros días.

Hemos dejado al Cine Mexicano aparte, ya que en realidad no posee las mismas características generales de las otras cinematografías latinoamericanas. De hecho existen dos etapas importantes y poco conocidas del Cine Mexicano, en las cuales su desarrollo y aportaciones son dignas de mención. La primera de ellas, es el período que abarca desde 1896 hasta 1916, en el cual la producción mexicana se abocó básicamente al cine documental, tomando como base los sucesos acaecidos durante la Revolución. En esta época el cine era considerado en México como "verdad", por lo que una ficción o reconstrucción era vista como un engaño. Por lo tanto esta escuela mexicana deseaba -y creía ser- el fiel y objetivo reproductor de la realidad, además de divertir. El General Díaz y luego los caudillos de la Revolución, fueron los protagonistas de cintas realizadas por gente como Salvador Toscano, Enrique Rosas e incluso por aquellos que llegaron a arriesgar su vida al momento de filmar las batallas como los hermanos Alva y Jesús H. Avilía, entre otros. Sin embargo, es alrededor de 1912, que se habla de que el cine tiene derecho a recrear la realidad cuando no tuvo oportunidad de captarla, de tal suerte que poco a poco comenzaron a hacer reconstrucciones y cine de ficción, preparando el posterior hundimiento en el olvido de este cine testimonial mexicano.

La siguiente época de auge y búsqueda estética del Cine Mexicano, es el período de 1931 a 1936 aproximadamente (es decir, los años previos a la llamada "Época de Oro del Cine Mexicano") en los cuales la producción se aboca principalmente a la realización de películas de ficción, ya sonoras. De hecho, en este momento se asientan las bases de lo que será la industria cinematográfica mexicana. En este período destacan como realizadores: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y los extranjeros

Arcady Boytler y Fred Zinnerman, entre otros. En todos ellos se nota la influencia que de manera indirecta ejercieron en el Cine Mexicano los trabajos de Eisenstein (quien a pesar de venir a filmar a México, no tuvo contacto con los cineastas de este país). El ejemplo más claro de esto es "Redes" (1936) de Muriel y Zinnerman, filmada sin actores profesionales y que logra plasmar con belleza, dramatismo y claridad; la situación de los pescadores veracruzanos. Los cineastas mexicanos, en un afán de experimentar y expresar su visión del mundo y sus sentimientos, presentan tres tendencias básicas: 1) la búsqueda creativa y estilística, 2) el nacionalismo y 3) la comedia.

El sentido de lo nacional se manifestó en que el tema de sus películas era de asuntos mexicanos y uno de los mejores exponentes a este respecto, fue Fernando de Fuentes con "El prisionero 13" (1933), "El compadre Mendoza" (1934) y "Vámonos con Pancho Villa" (1935). A pesar de que el cine de entonces estaba hecho por gente procedente de la clase media, esta cuestión ideológica no frenó la búsqueda de calidad artística, que iba a la par del interés económico. Se le dio impulso a la comedia, aunque también hubo intentos por hacer un cine serio, con algunos rasgos expresionistas, como en "Dos monjes" (1934) de Bustillo Oro. Desafortunadamente, con el auge industrial y económico, sobrevino el detrimento en la calidad artística, con lo que este país perdió más de lo que hasta 1936 había ganado.

Posteriormente siguió los moldes hollywoodenses, estableciendo unos sistemas de producción y distribución casi inamovibles, que lo llevan a un anquilosamiento progresivo. A excepción de lo mencionado anteriormente y del posterior esfuerzo de instituciones educativas como la UNAM y de algunos sectores independientes de esta industria; poco es lo que se puede decir acerca de este país, en lo que al arte cinematográfico se refiere. A pesar de los hombres que lograron un buen reconocimiento internacional por sus sinceros intentos de búsqueda de un cine nacional; México parece quedarse siempre a medias en sus intenciones. Es difícil hablar actualmente de una escuela mexicana pues prácticamente todos los realizadores se tienen que ajustar a los esquemas comerciales más rígidos y obsoletos; contando con una inconstante y hasta insuficiente ayuda gubernamental. Los intentos realizados dentro de la UNAM, el CCC y los cineastas independientes que poseen una mejor formación cinematográfica y cultural, parecen ser las únicas esperanzas de este país por volver a salir adelante y aunque sus trabajos resultan ser "chispazos en la obscuridad", tal vez pron-

to se conviertan en una luz en el camino de un país con una enorme riqueza cultural y un pueblo lleno de ingenio y sensibilidad.

Las últimas dos décadas que hemos vivido, parecen por momentos una especie de compás de espera dentro del desarrollo del lenguaje de las imágenes en movimiento. De 1970 a 1990, no podemos hablar de una corriente, escuela o movimiento tan claros y definidos como los que se han mencionado antes. Hoy por hoy, se sigue hablando del "cine de autor", del realizador como un estilo personal y una forma muy particular de hacer cine; de tal suerte, que intentar analizar el trabajo de todos los cineastas más destacados de los últimos veinte años, sería una pretensión fuera de la realidad para los alcances de la presente investigación; por consiguiente, sólo se intentará dar un panorama muy general del cine en este último período.

Hoy en día, el cine no solamente se puede apreciar acudiendo a una sala de exhibición, también es posible que entre a la intimidad del hogar por medio de las cintas de video, que se han convertido en un gran negocio y frecuentemente en una difícil competencia para las exhibiciones convencionales. Como en el pasado, Hollywood domina el mercado comercial y es quien sigue dictando las reglas a este respecto. Sin embargo, son dignos de mención, los esfuerzos de algunos cineastas norteamericanos por lograr hacer un cine de cierta calidad artística y comercial, como: Woody Allen, Martín Scorsese, Robert Altman, John Cassavetes, Paul Mazursky, Michael Cimino, George Lucas, Steven Spielberg y Alan Parker, entre otros; con filmografías bastante disparejas en algunos casos. De todos ellos, Spielberg y Lucas, son los amos del género fantástico y de ciencia-ficción, que en ocasiones han logrado con éxito hacer un uso certero de todos los avances tecnológicos en películas de buena manufactura y con una intención de ir un poco más allá del simple entretenimiento. Pero es el británico Alan Parker quien parece estar más comprometido con sus films y su ideología, al punto de resultar tal vez el más controversial, pero siempre el más honesto y creativo en su trabajo. Por otro lado, en E.U. se ha desarrollado con más fuerza en estas dos décadas el cine chicano, hecho por y para chicanos, abriéndose paso en un cerrado sistema donde durante muchos años fue tan marginado como la población chicana misma. Actualmente, en Norteamérica se ha despertado el interés por la cultura y la situación de su población de habla hispana y esto hace abrigar nue-

vas esperanzas para el latino en Estados Unidos, de que en un futuro cada vez más cercano, su desarrollo y campo de acción dentro de la industria fílmica de ese país, será más justa y acorde a sus necesidades de expresión.

Mientras tanto en Europa, los nombres de Fellini, Bertolucci, Godard, Pasollini, De Santis, etc.; siguen desarrollando trabajos interesantes, en los que se demuestra que muchos de los preceptos establecidos por la nueva ola francesa, siguen vigentes y es tal vez eso mismo lo que nos hace hablar aún ahora del "cine de autor" (aunque los autores no sigan el estilo de la nueva ola francesa).

El desarrollo del lenguaje cinematográfico nos permite actualmente gozar del lirismo soviético de Andrei Tarkovsky y de la interesante filmografía del japonés Akira Kurosawa. De hecho, todos y cada uno de los grandes realizadores de los últimos años, merecen un estudio profundo e individual, pues el enfoque cinematográfico de cada cineasta resulta muy atractivo y en cierto sentido -como en el teatro- impera en sus trabajos su muy particular visión del mundo e ideología. Hemos dejado a parte a un cineasta que interesa particularmente a esta investigación por sus raíces teatrales y sus puntos de contacto con August Strindberg: el sueco Ingmar Bergman.

Bergman comenzó en el cine como guionista, después de haberse dedicado con éxito a la dramaturgia y dirección teatral. En su filmografía podemos encontrar influencias de Stiller y sobre todo de Sjöström en toda su obra, y de Carné y el realismo poético francés en sus inicios. Bergman demuestra un gran sentido del relato novelesco, del lirismo poético, de la creación de ambientes, del humorismo y de la melancolía; logrando que su modo de expresión sea el film y no la palabra escrita. Sus influencias y raíces teatrales, se notan en cada una de sus películas, ya sea por la evidencia de que hace puestas en escena, por sus manejos espaciales y sobre todo, por su intenso trabajo con los actores. Para él, la cámara es como un observador totalmente objetivo y el rostro humano, la parte más expresiva del actor; por lo que el close up es el punto de partida para su trabajo.

Su interés por la mujer, su papel en la vida y su psicología, es un punto de conexión con Strindberg, aunque de manera diferente, pues mientras el primero piensa en la mujer como un ser con mucha influencia en la vida pero a la vez como un ser

susceptible, el segundo la plantea como una influencia la mayor parte de las veces nociva y destructiva. También el interés por la relación de pareja con sus constantes desencuentros, su inquietud por el Diablo y por Dios; es un punto de contacto entre ambos artistas, que llegan a diferir en algunas conclusiones, pero que terminan siendo una muestra del espíritu sueco.

A diez años del siglo XXI, el cine parece haber crecido tanto como el teatro, sólo que su mérito (o su fortuna) estriba en haberse desarrollado en sólo noventa años, gracias a que nació en el siglo de mayores y vertiginosos avances en toda la Historia de la Humanidad: el siglo XX.

### CAPITULO III

Continuando con nuestra visión panorámica del desarrollo del teatro, diremos que la ebullición y vertiginosidad del siglo XX, obliga al arte a cambiar constantemente y el teatro no queda exento de dichos cambios, como veremos más adelante. El cine absorbe el compromiso de ser una reproducción de la realidad circundante, liberando al teatro de este yugo y permitiéndole ir más allá de la simple ilustración de una anécdota y otorgándole la facilidad de explorar otros caminos, entre ellos el campo de lo subjetivo, con lo cual el teatro crece y se desarrolla a una velocidad nunca antes vista.

Esta inquietud por cambiar el teatro se observa desde 1896 en París, al estrenarse "Ubú Rey" de Alfred Jarry, que comenzaba con la osadía de pronunciar la palabra "mierda" y transcurría entre eructos, escupitajos y frutas y verduras que los actores lanzaban sin más ni más, a un público azorado y escandalizado por esta "atrevida" propuesta.

Mientras tanto, como se ha mencionado anteriormente, Stanislavsky y Nemirovich-Danchenko fundan el Teatro de Arte de Moscú, donde el primero va experimentando hasta obtener lo que hoy damos en llamar "Método Stanislavsky" que propone una disciplina de trabajo para el actor y dice que el actuar es "ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con el papel a desempeñar". Habla de la vida interna de un espíritu humano y su expresión en forma artística, sin que por ello se refleje la vida íntima del propio actor.

Frente a todas estas propuestas de Stanislavsky, un joven actor llamado Vsevolod Meyerhold fundó el llamado Octubre Teatral en 1917 (al triunfo de la Revolución Bolchevique), propugnando la revolución artística y política del teatro. Usó la Biomecánica como una contraposición a la actuación psicológica de Stanislavsky. Para Meyerhold, el actor debe ser un virtuoso de su instrumento que es el cuerpo y con sus ejercicios, la Biomecánica acentúa la interpretación exterior, física y casi acrobática de los actores, por lo que pretendía que éstos logaran: 1º una racionalización externa del movimiento, 2º tradujeran las emociones a expresión corporal y 3º adquiriesen sentido del espacio, del tiempo y musicalidad.

Este tipo de actores y de teatro requería una clase diferente de escenografía y

pensando en esto, Adolphe Appia propuso un teatro más simbolista y menos fotográfico de la realidad. Con ello desechó los telones de fondo que resultaban ya muy artificiales, proponiendo que fuera la iluminación la que diese profundidad, luces, colores y sombras; además de resultar un gran estímulo para el actor:

Gordon Craig por su parte, coincidió en muchos puntos con Appia; señalando también que el actor debía ser tan manejable como una marioneta. Decía que la palabra era sólo una parte del hecho teatral y no la médula del mismo, la cual es en realidad la puesta en escena y por lo tanto el director juega un papel relevante.

De manera realmente contemporánea a los anteriormente citados, Tairov y Vajtangov (miembros del Octubre Teatral) sobresalieron, el primero gracias a su idea de un teatro puramente artístico, donde el actor era el jefe del espectáculo y al cual le dio una gran libertad. Aunque utilizaba el texto como material de trabajo, él habla del "montaje sintético", que teatraliza al teatro, subrayando sus facetas preciosistas, espectaculares y fantásticas. Para ello estructuró el espacio escénico en diferentes planos, haciendo uso de plataformas, escaleras y pirámides; que ofrecían mayores posibilidades de acción.

En lo que a Vajtangov se refiere, él experimenta en una línea propia, una forma de teatro antinaturalista muy ligado a la improvisación, con toques de fantasía, arte, ironía y romanticismo; próximos al cuento, al ballet y a la Commedia dell' Arte.

Hacia 1916, durante la Primera Guerra Mundial, surge en París un movimiento artístico llamado DADA (palabra carente de significación), que rechazaba toda noción de arte porque perpetúa una concepción caduca de la vida. En este movimiento fundado por Hugo Bell, Tristán Tzara, Hans Arp, Marcel Jancó y Huelsenbeck; se estableció un nuevo tipo de relación entre actor y espectador, con un mínimo de convencionalismos. En él hay una mezcla de elementos cómicos, trágicos, líricos y realistas; con personajes que surgen de la nada y se pierden en la nada. En sus presentaciones los actores se maquillaban frente al público (este es uno de los muchos ejemplos de la renovación en la actuación de los intérpretes); usando gestos, danzas, gritos, máscaras y maquillajes tipo africano; como una manera de renunciar a su personalidad. Dadá incitaba, defraudaba, provocaba, injuriaba e insultaba al público violentamente; con

música discordante, cuadros provocativos, lenguaje despojado de todo poder significativo, buscando la espontaneidad y convirtiendo al espectador de pasivo en activo. Al perder poder este movimiento, algunos de sus integrantes se alejan para buscar nuevas formas de expresión y son quienes más adelante fundarán la escuela surrealista.

Entre 1916 y 1918, el expresionismo aparece en el teatro alemán como una especie de grito, de reproche a un mundo devastado por la guerra. Aunque los antecedentes de este movimiento se encuentran desde Wedekind y las últimas obras de Strindberg, es hasta la segunda década del siglo XX, que se conforma el expresionismo como tal e invade a todas las Bellas Artes, incluido el joven cinematógrafo.

Este movimiento resultó una mezcla de lo abstracto y lo concreto, tratando de ver más allá de la realidad para llegar a la verdad emotiva. Trata de desnudar la realidad de todos los convencionalismos existentes y para ello, lo importante no son los detalles, sino el objeto y por lo tanto éste deberá ser "expresivo" al máximo. En la expresión serán muy importantes los efectos de luz y sombra, los personajes serán más tipo que carácter desarrollado y complejo, se resaltarán los rasgos más expresivos hasta casi caricaturizarlos y el escenario será plano, angular, deformado. Usan también el simbolismo para expresar una idea subjetiva, con muchos efectos especiales.

El surrealismo surgió en la década de 1920 a 1930. Retoma algunas cosas de dadá pero parte básicamente del psicoanálisis y del vasto campo del mundo de los sueños. André Bretón, Rimbaud y Lautreamont; son sus principales seguidores. Para el grupo surrealista, la percepción de la vida iba más allá de la realidad objetiva y la subjetiva para alcanzar una nueva totalidad, es tratar de acumular todas las posibilidades del ser humano. Es esta búsqueda de lo irracional, el subconsciente y el mundo onírico, lo más importante de este movimiento. Aunque no tuvo grandes ejemplos en el teatro, éstos tienen mucha influencia del dadaísmo.

Después de la Primera Guerra Mundial y con algunas influencias expresionistas, surge la necesidad de acercar el proletariado al arte y de hablarle sobre los problemas sociales y políticos del momento. Ervin Piscattor es el que se hizo cargo de ello. Fundó su Teatro Político con ideas marxistas, ensalsando al proletariado y condenando a la burguesía capitalista. A pesar de ser un teatro demasiado dogmático,

ideológico, agitador y con un peculiar sentido estético (cayendo a veces en lo panfletario), Piscattor aportó un método narrativo dramatizado, el uso de recursos técnicos para la puesta en escena (introdujo hierro y acero en la escenografía), se valió de mapas y croquis fotográficos como ilustraciones significativas y, lo más importante para nosotros, es que utilizó a la Cinematografía como otro elemento de la acción dramática; que primero fue más bien decorativa, transformándose después en un elemento de lenguaje y complemento para la acción. Por ejemplo: proyectaba una masa de gente y los actores en escena se vestían y actuaban acordes a la proyección. Con esto logró un alto grado de fusión entre cinematografía y teatro.

Berthold Brecht, quien colaboró con Piscattor por algún tiempo, retomó varias de estas aportaciones, logrando su Teatro Épico y con ello, toda una teoría teatral. Para Brecht era necesario hablar de los problemas políticos y sociales de su tiempo, pero era más importante aún, encaminar el desarrollo de un juicio crítico en el espectador. Podemos mencionar como una de sus principales aportaciones; su búsqueda de una forma estética pero directa de comunicar sus mensajes políticos, creando una imagen del mundo susceptible de evolución y de esta manera dar al espectador los medios de reflexión de la realidad que lo encaminen a transformarla. Así mismo, en la puesta en escena hay tres momentos principales: primero, una distancia absoluta; segundo, surge la identificación del público con el personaje y el tercero -que es el más importante-, es el rompimiento de la identificación, para crear una nueva distancia que permita la objetivación de la situación. Por todo ello, el actor que interprete a Brecht, aparte de poseer una amplia formación cultural, debe partir cuando menos de una concepción de la realidad y la Historia, claramente antifacista y participar perfectamente de una teoría de base y un concepto del mundo, similares a las que tenía Brecht al redactar sus textos.

El expresionismo influyó en varios artistas y uno de los más sobresalientes es Antonine Artaud; más identificado como un místico y visionario del teatro. Su Teatro de la Crueldad, propone una metafísica dramática para tratar de reponerle al teatro su carácter religioso y ritual. Para lograrlo, pedía una sustancialidad determinada que produjese un estado de trance en el espectador, que la palabra fuese un material dramático supeditado al fenómeno teatral y no a la inversa y que cada elemento en el espacio tuviese un profundo significado. De esta manera, el Teatro de la Crueldad

significa para Artaud "una conmoción, un sacudimiento" en cierto sentido catártico, pues no buscaba en realidad conmovir al espectador mentalmente, sino ir más allá de ello, sus órganos, su espíritu. Aunque en realidad nunca ha sido puesta en práctica esta clase de teatro ritual, mágico, metafísico y religioso que es el Teatro de la Crueldad, si fue una enorme aportación que influyó mucho en todas las corrientes teatrales posteriores.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la gente que subsistió se enfrentó a la devastación física y espiritual que propició la peor guerra en la Historia de la Humanidad. Como resultado, el pesimismo y nihilismo dominaban en el mundo entero. Es en este campo desolado donde surge el Existencialismo, con Sartre y Camus como sus máximos exponentes. Esta corriente filosófica se basa en el postulado de que el hombre subsiste en un mundo carente de un fin determinado y que debe luchar contra ese ambiente hostil mediante el ejercicio de su libre albedrío. Para tales efectos, se niega la existencia de toda base para el conocimiento o la verdad y se niegan a todas las creencias establecidas en los diversos ámbitos del saber humano, ocupándose de tres aspectos de la existencia del hombre:

- 1) La enajenación y la soledad del hombre;
- 2) su libertad; y
- 3) su responsabilidad.

En este sentido, el teatro juega un papel muy importante, pues su finalidad es: "hablarle (a las masas) en un lenguaje que les resulte conocido, acerca de sus principales preocupaciones generales"...(1) Así pues, el teatro debería crear distancia, reduciendo al mínimo la relación entre la pieza teatral y el público, para que éste no experimente sus propios sufrimientos en el fenómeno teatral, sino que los vea. Con este fin, la obra se ocupaba de un sólo tema central, con corta duración, estilo conciso, pocos actores y personajes cuyo conflicto los orille a hacer una elección. Esta filosofía influye mucho en el posterior Teatro del Absurdo.

Mientras esto sucedía en Europa, en Norteamérica surge el teatro de denuncia social de Clifford Odets e Irving Shaw, y se afianza el realismo poético con Eugene O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller a la cabeza. Estos dramaturgos influyen también en la cinematografía, pues varias de sus obras son llevadas a la pantalla

(1) EDWARD A. WRIGHT, "Para comprender el Teatro actual", F.C.E., pág. 161.

con éxito. Odets y Shaw lograron pertenecer al "Theatre Guild", que difundió sus obras, ya que este grupo trataba de encontrar respuestas positivas a los problemas sociales y morales de su época.

Las obras de Odets son de protesta social, un tanto efectistas, intensamente emotivas, con un estilo ampuloso pero un diálogo vívido y lleno de colorido. A pesar de tener tendencias comunistas, este autor no hace uso de temas propagandísticos comunes y es ahí donde radica su originalidad; aunque en cierto sentido crea dramas marxistas. En cuanto a Shaw -quien también trabajaba en el "Theatre Guild"- podemos decir que a pesar de que aborda temas sociales también, él lo hace valiéndose de la fantasía, logrando no caer en la pedestre postura didáctica en que este tipo de teatro suele incidir.

Y hablando del realismo poético, es justo señalar que O'Neill es el primer dramaturgo norteamericano que adquiere fama universal, al rebelarse contra el teatro convencional y sus formas, experimentando por varios caminos. Recibe influencias expresionistas, utiliza máscaras, largos monólogos y apartes, sus personajes son más símbolos que otra cosa y le interesa mucho el análisis freudiano, además de centrar su atención en la forma.

Williams por su parte, se distingue por su magnífica creación de atmósferas en sus obras. Los personajes son neuróticos, poniendo especial atención a la vida interna de los mismos y haciendo énfasis en sus problemas psicológicos, más que en los políticos o sociales. A este autor se le ha acusado de "perverso" y con fuertes connotaciones sexuales, pero nunca se ha puesto en tela de juicio su calidad y sus interesantes puntos de vista.

Por último, Miller sobresalió por su interés en los problemas sociales de su tiempo. Analiza con agudeza los mitos modernos creados por el temor y los prejuicios, cultivando un realismo de proyecciones trágicas. Para este dramaturgo la cualidad más importante del personaje es el "don de la sorpresa".

De aquí, daremos un salto al otro lado del Atlántico en los años 50's, con un teatro aparentemente desprovisto de un propósito o una finalidad, pues muchas veces carecía de una estructura lingüística lógica. Era un "algo" extraño al que dieron en llamarle teatro del absurdo. Sus máximos exponentes son Samuel Beckett y Eugène

Ionesco. Ellos alegaban que su finalidad no era que la gente comprendiera sus obras en el sentido tradicional, sino que cómodamente sentados, reconocieran que el absurdo existe porque el mundo es absurdo y por lo tanto, es lógico que en ese mundo exista un teatro tan absurdo como la realidad. El teatro del absurdo muestra al mundo como incomprensible, todo transcurre en una situación intermedia sin principio ni fin, centrado más bien en el tono o atmósfera.

Para Ionesco el lenguaje no cumple con su propósito de comunicación, pareciera que las palabras sólo sirven para obscurecer la verdad y es por el sendero del lenguaje, por donde Ionesco se mueve con su teatro, mostrando las fantasías ocultas de violencia y terror que están en las profundidades de la vida de la clase media. Para él, el sueño es teatro y pensamiento puro; por ello sus personajes son efímeros e inesperados, como hechos a máquina y separados de su mundo por un montón de objetos materiales que sólo sirven para apiñarse en un rincón. Presentaba una imagen de la vida agrandada, hasta sobrepasar los límites de la realidad posible, teniendo siempre en el fondo una gran tristeza y un sentido trágico.

Beckett en cambio está más inclinado al existencialismo y presenta al hombre en un mundo abandonado por Dios y la razón, como si estuviese eternamente atrapado y donde la única certeza que tendrá en su vida es la muerte. Sus personajes representan a la humanidad aunque su lenguaje sea absurdo, sus comentarios repetitivos, adolezcan de cambios o evoluciones psicológicas y muestren que lo único que les hace soportable la existencia es el afecto y la compañía. Por tales motivos, Beckett utiliza a sus personajes por pareja, todos ellos esperando, de una forma u otra. Se desea que el espectador ría para no llorar, pues intelectualmente Beckett logra transmitir la dureza y absurdo del mundo.

Otra persona que consciente o inconscientemente se preocupó por el ritual en el teatro, fue Jean Genet. Él es un verdadero anti realista que se deleita en el triunfo del Mal. Logra hacer resplandecer con gran belleza todo lo que a esto pertenece. Destaca la relatividad de la verdad y el intercambio de papeles. La realidad y los reflejos (producidos por los espejos), compiten en sus obras hasta que se pierde la noción de qué es qué. Habla básicamente de cuestiones sociales, sexuales o políticas, en obras con argumento y mensajes concretos que por supuesto son opuestos a lo establecido. Encuentra belleza en la perversión, la maldad y la fealdad, presentando ceremonias rituales en las que se exageran el sexo y el crimen. Opuesto a la tri-

vialidad del teatro convencional, propone uno de comunicación, de rituales y temor reverente; pues para él, el ritual es básico y en sus obras parece existir una especie de culto religioso, pero a la inversa. Por todo esto, sus personajes son gente que vive al margen de la ley y son condenados al ostracismo. Sin embargo, las obras de Genet hechizan desde el principio hasta el final, con una fascinación poco común hasta ese entonces, pero que resultó excitante e interesante.

En 1946, Julian Beck y Judith Malina fundan el Living Theatre, con el cual se marca la pauta de la nueva historia del teatro norteamericano. Trabajaron primero en un sótano, luego en el "living" de su departamento, en el teatro Cherry Lane, en la West 100th St., en 14th. St., en el Teatro de las Naciones de París y en las calles; además de viajar a Europa y América Latina. En 1955 se interesaron por el Movimiento de la Paz, siendo ahí donde comienzan a utilizar su medio de expresión (el teatro), como vehículo de lucha política y como consecuencia son enjuiciados y encarcelados más de una vez. Al recibir influencia de Artaud a través de sus textos, comprenden que el futuro del teatro no está en la literatura, sino en la acción; creando así un "teatro de la casualidad", donde el texto es una breve guía a seguir y la obra se va armando de improvisaciones, con una alta carga de sensualidad, simbolismo, mensajes políticos y sociales. Buscan también la participación y concientización del público asistente y es por esto, que en cada función, la obra se alteraba de acuerdo a la reacción y participación del público, que en este momento dejaba de ser un simple y pasivo espectador, convirtiéndose en parte activa e importante del espectáculo. Además de Artaud, tuvieron influencia de las manifestaciones teatrales de Oriente (Teatro Kabuki, Teatro Noh, Teatro Balinés, Teatro Kathakali, etc.), así como de las corrientes filosóficas de Oriente y del dadaísmo, surrealismo y expresionismo.

Otro movimiento paralelo que nutrió mucho al Living Theatre al aparecer en el ámbito teatral vanguardista, es el Happening. Curiosamente, fue creado por el pintor Allan Kaprow en 1959. En su primer espectáculo que tituló "18 Happenings in 6 parts", Kaprow unió música con proyecciones, danza, monólogos y móviles; en un espectáculo multiforme que incluía al espectador en el proceso creativo. Los Happenings posteriores a éste, eran improvisados -casi siempre en las calles-, que no tenían el deseo de contar una historia ni dar una especie de moraleja; simplemente deseaban unificar a todas las artes con la realidad del momento, aunado a la participación y provocación del espectador.

El Bread and Puppet Theatre, es también un grupo norteamericano formado en 1965 dentro del Off - off Broadway (zona de teatros de vanguardia, fuera del glamour de Broadway) creado y dirigido por Peter Schumann. Ellos trabajaban tanto en calles como en locales, de manera colectiva; usando muñecos, máscaras, pancartas, textos y música; con fines básicamente políticos, para polemizar y comunicarse con el público. Tanto el grupo como sus trabajos, se caracterizan por un voluntario primitivismo, por su predilección de los medios directos para expresarse y su actitud general de protesta.

Otro más de los grupos teatrales norteamericanos de ese momento es el Open Theatre, fundado en Nueva York en 1963, por Joseph Chaikin y Peter Feldman, ex miembros del Living Theatre. Este es un teatro de abstracción e ilusión, opuesto al de Stanislavsky. En "The Serpent" de Jean - Claude van Itallie, utilizaban sonidos, gestos, danza y mímica; creando un ritual que relacionaba el Génesis bíblico, con los horrores del mundo de su tiempo. También hacían creación colectiva, aunque en realidad su orientador y guía era Chaikin.

Todos estos grupos y corrientes crecían a la par que se fortalecía y afianzaba el prestigio de Lee Strasberg y Elia Kazán, con su "Actor's Studio"; donde ambos teatristas impartían su muy particular interpretación del Método Stanislavsky, a jóvenes que más tarde se convertirían en reconocidos y grandes actores. El mérito de Strasberg y Kazán radica en el hecho de que ellos han formado varias generaciones de importantes actores cuya calidad les ha permitido abarcar con éxito tanto el teatro como el cine y la televisión.

Mientras eso sucedía, un grupo de personas se preocupaban por hacer del teatro un medio de información y denuncia; por lo que crearon el Teatro Documento con Peter Weiss a la cabeza y la valiosa colaboración de Peter Brook. Siguiendo el modelo de Piscator y del Octubre Teatral, tomaron temas histórico-políticos, con una finalidad crítica y agitadora. Usaban fotografías, películas, artículos de prensa, declaraciones oficiales, documentos y estadísticas que ordenaban en base a un modelo para dar un nuevo punto de vista de la cuestión a tratar, diferente al impuesto o establecido por la clase social dominante. A menudo utilizaban la forma de un proceso jurídico o de la investigación e incluso la técnica del "collage". En cierta forma, el Teatro Documento, es heredero del Drama Histórico de Berthold Brecht.

El Teatro Pánico de Fernando Arrabal y Jodorowski, tiene raíces dadaístas y surrealistas cuyo auge fue en los años 60's. En esta manifestación teatral predomina la obsesión por las imágenes sádicas de muerte, tortura, violencia y blasfemia; reflejando profundas problemáticas subjetivas. Posee un carácter denunciatorio, aunque lo insólito, la crueldad y la sorpresa tienen más importancia que el mensaje. Por todo ello, es un Teatro de la Crueldad en el sentido artaudiano, que influyó en los teatristas contemporáneos y posteriores.

En 1959, Lúdwik Flaszen y Jerzy Grotowski crean el Teatro Laboratorio de Opole, que más tarde (1965) trasladarían a Wrocław. En este laboratorio es donde Grotowski puede experimentar hasta lograr lo que él mismo llamó Teatro Pobre (1968). En él, propone una extremada economía de los medios escénicos compensado con una gran intensidad en la actuación y una mayor profundización en la relación entre actor y espectador, como una especie de ceremonia y liturgia. Con influencias de Artaud y del Teatro Oriental, se propugna por la vuelta a los mitos y los arquetipos, en un teatro ritual, donde sólo habrá la fuerza del texto y la presencia de un cuerpo en un escenario sobrio en el que no se debe introducir nada que no esté desde el principio y que no tenga una función real dentro del espectáculo. Esto lo lleva a una idea de centralidad del actor, por lo cual desarrolla una técnica de interpretación que toma mucho de Stanislavsky, Meyerhold, Dilling y otros. Trata de conducir por estas vías a una liberación física y psíquica del actor, pues sus ejercicios lo ayudan a descubrir sus puntos de resistencia que le impiden revelarse sinceramente y expresar su plenitud humana. Además, Grotowski le da gran importancia a la expresión corporal, sentando bases con vigencia hasta nuestros días.

Uno de los compañeros de Grotowski en el Teatro Laboratorio por espacio de tres años, fue Eugenio Barba, quien al separarse de él en 1965, comienza a formar un grupo al que llamará Odín Teatrer y en 1971, funda el Nordisk Teatrer-Laboratorium. Su trabajo teatral se basa esencialmente en la expresión física del actor, en su capacidad introspectiva que transforma el espectáculo en un acto de introspección colectiva y en una disciplina de naturaleza casi religiosa de parte de cada uno de los miembros del grupo. El Odín constituye un centro de animación y de intervención, pues ahí es donde Barba agranda la dimensión de los intereses sociológicos de su tema teatral, ya que para él es muy importante la autonomía de los actores y el uso social del teatro. Todo esto, desemboca en la fundación del ISTA (International

School of Theatre Anthropology) en 1979; donde estudia la situación durante la representación en diferentes culturas, haciendo énfasis particular sobre el papel del actor. Su texto más importante es "Las islas flotantes".

Como se ha podido observar a lo largo de este estudio, a partir de los años sesentas, el teatro se ha preocupado por experimentar todas las formas que le son posibles. Ha tratado de vincular o absorber toda la riqueza expresiva del Teatro Oriental, el cual no había sido estudiado anteriormente y era casi desconocido por el mundo de Occidente. En un contexto de guerras inútiles y grandes cambios sociales, el joven continente americano, hace sus mejores intentos por desarrollarse y es en Brasil donde Augusto Boal crea su "Teatro del Oprimido", que propone la conquista por parte del público-pueblo, de los medios de producción teatral. Con ello abre la perspectiva a una concepción del arte dramático, más acorde con las urgencias de nuestro tiempo histórico en América; a través, primero, de un desmontaje analítico del contenido de clase y de las connotaciones sociales, económicas y políticas de las distintas teorías teatrales desde sus inicios hasta entonces; y luego, de una proyección de sus experiencias prácticas en el teatro popular, como director del Teatro Arena de Sao Paulo. Es él, quien formula los fundamentos de un teatro que sea -además de una forma de arte-, un área de servicio de la liberación de los pueblos sojuzgados. Entre sus obras se cuenta el "Teatro del Oprimido", "Categorías del Teatro Popular" y "Nuevas Categorías del Teatro Popular".

Otra manifestación importante es el Teatro Experimental de Cali, fundado por Enrique Buenaventura en 1955. Este grupo realiza montajes basados en el trabajo del actor, usando la improvisación y creación colectiva; pues intentaba hacer un teatro popular sobre textos propios o de otros autores.

El Teatro Independiente Rioplatense, es un movimiento que se inició a fines de la tercera década del siglo XX, como una reacción contra el comercializado y decadente teatro profesional. Ellos trataron entre otras cosas, de desterrar en la escena el divismo interpretativo, independizarse de las presiones de los empresarios y, sobre todo, levantar el nivel artístico del teatro argentino y uruguayo.

Como ellos, en los demás países de Latinoamérica, hubo diversos intentos por buscar su propia forma de teatro y fue por esto que México fundó el Teatro Universi-

tario y el Teatro de la Universidad de Guanajuato; donde se dio cabida a la experimentación y búsqueda de nuevas formas en el arte dramático. Es en el segundo grupo, formado por Enrique Ruelas, donde nace la idea de la creación del Festival Internacional Cervantino (1972), que desde entonces intenta reunir a talentosos exponentes de todas las Bellas Artes, con fines de intercambio y promoción artística y cultural.

Por último, cabe hacer mención del Teatro Campesino, fundado en Delano, California, en 1965 por el mexicano-norteamericano Luis Valdés. Su teatro intentaba ser una inspiración para los campesinos huelguistas. En él, desarrollaban una forma de comedia amplia, rápida y llena de payasadas, usando además los caracteres del trabajo de granja que son tradicionales: el patrón, el contratista y el esquirolo. En realidad, este era un trabajo colectivo que exploraba tanto la realidad política de la colonización del pueblo chicano, como la búsqueda de sus raíces espirituales e indígenas.

Otra de las corrientes teatrales de la que nos podemos ocupar en este punto, es del Teatro Cotidiano practicado por Wesker, Kroetz, Wenzel, Deutsch, Lassalle y otros; cuyo propósito básico es hallar y mostrar lo cotidiano, siempre excluido de la escena por ser insignificante y demasiado particular. Deseaban mostrar la vida cotidiana y banal de las capas desfavorecidas, a través de un hiper-realismo que se vincula -aunque de una forma crítica- con el naturalismo de la escena y la actuación. Parece pues, que asistimos a ver acontecimientos a menudo repetitivos, siempre tomados a ras de la vida cotidiana y de la subsistencia de cada instante. Sus diálogos son con frecuencia irreverentes y reducidos al mínimo, resultando ser más importantes los silencios y los no-dichos del discurso. Este teatro contiene una concepción del hombre, como un ser aprisionado por un medio que le roba hasta su lenguaje, en un constante juego de rupturas entre la realidad producida y la producción teatral de la realidad.

Haciendo una revisión de los años comprendidos entre 1970 y 1989, observamos que en este momento se presentan una multiplicidad de facetas en el teatro; ya que trata de experimentar en toda la medida de sus posibilidades. Una de estas opciones (bastante original, por cierto) es el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Oxolotán, México; que posee gran espectacularidad en sus puestas en escena. El labo-

ratorio trabaja con comunidades campesinas e indígenas, basados principalmente en un repertorio de autores mexicanos aunque también incluyen obras como "Bodas de Sangre" de García Lorca. Fue fundado en 1983 con la finalidad de hacer asequible el arte dramático a estas comunidades para crear sus propias formas de expresión artística, obteniendo hasta la fecha resultados positivos.

Muchas de las puestas en escena de los últimos veinte años, surgen en base a la improvisación y la creación colectiva, tratando de romper el "yugo" ejercido por el autor desde tiempos ancestrales.

Se trata de hacer del actor, el centro del espectáculo. Tadeuz Kantor, dentro de su grupo Cricot 2, hace de los actores y de todo cuanto éstos son capaces de manejar, su material de trabajo; utilizando sólo los medios de producción que les resulten significantes y necesarios para la puesta en escena. Hacia esta vertiente han dirigido sus pasos muchos teatristas aunque cada uno presenta diversas variantes. Sin embargo, podemos mencionar a Lindsay Kemp, algunos trabajos de Peter Brook, el Theatre Liune e incluso las coreografías de Pina Bausch.

En el presente, los repartos pueden ser cambiantes y el sexo de los intérpretes no siempre es definitivo para representar a un hombre o a una mujer. El director de escena diferencia lo que es el texto y la interpretación del actor, de su propia concepción. A estas alturas, la mayoría de las antiguas convenciones teatrales ya no son respetadas y algo de gran importancia es la atención que se pone a las imágenes visuales y plásticas.

También se han hecho intentos de incluir la imagen -de video principalmente- como parte de un nuevo lenguaje, siendo justamente en este punto que es prudente detenerse para observar que ahora la cinematografía es quien influye en el renovado teatro. Michael Kirby, Milton J. Cohen, Svoboda y Puecher; son algunos de los directores de escena que han sido influidos por el cine. De tal forma que incluso introdujeron cámaras y una pantalla gigante de video, para mostrar el rostro oculto de algún actor que está pasivo en la escena o tal vez algún detalle que sirva para enfatizar su mensaje. Además, la plasticidad que se busca en el espacio escénico parece que está pensada en función de un cuadro, de manera parecida al cine.

Como se puede observar, hablar de las formas teatrales actuales, sería labor harto interesante y extensa; pero al no ser parte de nuestro estudio la profundización de dicho tema solamente hemos mencionado lo más importante, con lo cual consideramos tener material suficiente para adentrarnos en el análisis comparativo propiamente dicho del lenguaje teatral y el lenguaje de las imágenes en movimiento.

#### CAPITULO IV

Para comenzar el análisis comparativo del cine y el teatro, es importante no perder de vista que ambos son manifestaciones artísticas y que al hablar de teatro, nos referiremos al acto representacional más característico y menos híbrido, sin que por esto dejen de tener cabida en el presente estudio las escenificaciones vanguardistas. En el caso particular del cine, es importante no olvidar que además de arte, se habla de una industria con evidentes fines comerciales en mayor o menor grado, además de que se ha procurado tomar en cuenta para el presente análisis, la gran diversidad de géneros cinematográficos existentes. Después de haber hecho un recorrido por el desarrollo del lenguaje teatral y cinematográfico, comenzaremos por señalar las diferencias y similitudes existentes entre uno y otro. La reflexión que a este respecto se ha hecho, dio como resultado el cuadro sinóptico de la siguiente página, que se explicará en el presente capítulo punto por punto.

Debemos tomar como base que cada una de las Bellas Artes tiene un elemento principal de expresión, es decir, una materia prima. En el caso del teatro, la presencia de un actor que hace uso de la palabra para exponer un conflicto, es su elemento principal. El teatro no puede prescindir del actor, quien es el agente por medio del cual se representará un conflicto. Para facilitar su labor, el actor cuenta con todo su cuerpo que fundamentalmente será visto en su conjunto y hará uso de la palabra como apoyo principal (en mayor o menor medida) ya que las condiciones en las que generalmente trabaja, limitan el que utilice con más frecuencia otras opciones de expresión como el rostro, por ejemplo. Sus condiciones espaciales también le obligan a tener en la palabra un buen medio para transmitir y desarrollar el conflicto.

En el caso de la cinematografía, la situación es completamente distinta, pues al hablar del lenguaje de las imágenes en movimiento, su principal elemento de expresión son justamente estas imágenes en movimiento, donde la presencia de un actor y el uso de la palabra para exponer un conflicto es totalmente prescindible; pues la imagen por sí sola hace las veces de aquellos. Puede ser tanto o más interesante la toma de un animal o de un paisaje, que la de un actor hablando. Dentro de la cinematografía hay grandes y famosos ejemplos de cintas donde su elemento principal o protagonista es un paisaje, un objeto o un animal y el actor resulta tener menos importancia para la historia del film que todo lo demás que le rodea.

Ya se ha hablado del elemento principal de expresión, pero éste necesita una serie de recursos para conformar todo el suceso teatral o cinematográfico. Como se

CARACTERÍSTICAS	TEATRO	CINEMATOGRAFIA
Principales elementos de actuación	Conflicto, presencia y palabra	Imagen en movimiento
Recursos	Espacio escénico, actores, escenografía, vestuario, maquillaje, libreto, música, utilería, iluminación, etc.	Cámara(encuadres, emplazamientos, etc.) actores y/u objetos, vestuario, maquillaje, guión, música, sonidos ambientales, escenografía natural o de estudio, montaje, iluminación, etc.
Tipo de signos	convencionales	concretos
Visibilidad del público	La totalidad, aunque guiada por la puesta en escena	La que impone la cámara
Visión del mundo	Generalmente, búsqueda de comprensión de conceptos e ideas no siempre realistas, usando convenciones teatrales	Generalmente, búsqueda de aparente veracidad(uso de elementos de la realidad para crear una realidad cinematográfica)
Presencia de las unidades aristotélicas	Se presentan con cierta regularidad (al menos una de ellas)	No se presentan con regularidad
Juegos de tiempo	Relativamente frecuentes	Muy frecuentes
Producto al público	Modificable (efímero)	Inmodificable (permanente)
Respuesta del público	Directa	Indirecta
Elementos imprevistos y/o fuera de control	Accidentes de escena y respuesta del público	Casi ninguno
Procesos de producción	Elaboración de puesta en escena(trabajo de mesa, montaje, ensayos técnicos) estreno y (a veces) ensayos de corrección	Pre-producción, producción y post-producción
Relación director-técnicos	Más corta e inconstante	Estrecha y constante
Relación director-actor	Estrecha y constante	Más corta e inconstante
Trabajo del actor	Sólo se modifica por medio de la decisión del actor o director, respuesta del público o accidentes de escena	Modificable por el montaje y el doblaje
Tipo de actuación	Múltiple; con gestos grandes y trabajo interno	Más bien naturalista; con gestos pequeños y mucho trabajo interno
Presencia del actor	Imprescindible	Importante pero prescindible
Relación actor-personaje	Existe la posibilidad de un desarrollo progresivo, ya que se sigue con normalidad la línea de acción dramática y por lo tanto, la del desarrollo del personaje	La relación es compleja, ya que no hay una continuidad lógica para el actor al hacer su trabajo y por lo tanto es más difícil lograr una buena construcción de personaje

CUADRO SINÓPTICO-COMPARATIVO DE TEATRO Y CINE

puede observar en el cuadro sinóptico, la mayoría de los recursos son los mismos, pero la diferencia estriba en la manera de utilizarlos en uno u otro caso. El teatro por ejemplo, utiliza al vestuario, maquillaje e iluminación, como auxiliares directos para el actor; estos le serán de gran ayuda para enfatizar sus gestos y movimientos. El libreto y la música harán lo propio con la palabra; el espacio escénico, escenografía y utilería, enmarcarán y apoyarán al actor, a veces dando ubicación histórica, de lugar y tiempo; las más de las veces ayudando a su mejor desenvolvimiento e incluso apoyando algunos conceptos de la obra.

La diferencia básica entre los recursos teatrales y los cinematográficos, es el uso de la cámara. En el cine, todos los demás recursos estarán supeditados a las necesidades de la cámara (encuadre, toma, emplazamiento, etc.) y al montaje; ya que la cámara es la principal responsable de la imagen que se capture y en cierta medida, de su expresividad. Esta expresividad será reforzada y ordenada por el proceso de montaje, que en este sentido se convierte en la sintaxis del film; pues es lo que le da coherencia, orden, sentido y significancia a la película. Por lo tanto, los recursos cinematográficos también serán utilizados en función del montaje.

Como todo lenguaje requiere de signos, teatro y cine no son la excepción. En el teatro hablamos de signos convencionales -no en el sentido peyorativo de la palabra-, sino en el hecho de que desde siempre, el teatro ha necesitado que tanto creadores como espectadores "convengan o acuerden" en qué signo u otro, hagan las veces de aquel que se encuentra en la realidad, puesto que resulta imposible introducir al signo real concreto dentro del espacio teatral. Por ejemplo, en un espacio teatral tradicional es imposible introducir el mar, la luz solar, un rascacielos, un asesinato, etc.

El cine en este sentido ofrece mayor flexibilidad y por lo mismo sus signos son concretos (que no reales). Esto, porque la cámara da la posibilidad de filmar un paisaje con mar, vegetación y luz solar natural; aunque es evidente que en un film de ficción no habrá un asesinato real, sino una simulación del mismo, usando elementos que lo hagan parecer muy próximo a la realidad. El cine requiere de un campo que se vea y parezca campo, un árbol que sea árbol, un rascacielos que sea rascacielos, etc.

Aunque en ambos medios la vista es un factor importante, el problema de visibilidad del público tiene diferentes soluciones en cada caso. Cuando uno va a "ver"

una obra de teatro, se puede mirar todo el escenario, las luces los telones y al vecino de asiento. No solamente vemos al actor de cuerpo entero que está en acción en ese momento, también podemos ver la totalidad del conjunto. Esta situación puede provocar la dispersión del espectador que tiene la oportunidad de admirar el mobiliario o el vestuario del actor, en lugar de atender al hecho teatral. Este severo problema es solucionado a través de una bien planeada puesta en escena que, por así decirlo, guiará la vista del espectador al punto de atención que se desee; aunque en muchos momentos sea un factor que no se pueda controlar totalmente. Para estos fines, la interpretación de todos los actores (pasivos o en acción), la iluminación y cada uno de los recursos teatrales deberán buscar el poner énfasis en lo que la puesta en escena desee que sea el punto de atención. Sin embargo, los resultados no siempre son suficientemente favorables.

Cuando acudimos a una exhibición de cine, tenemos frente a nosotros una gran pantalla donde podemos ver únicamente aquello que el director desea que veamos, pues con su cámara nos impone una imagen. En este caso resulta muy difícil que el espectador se entretenga con algún detalle que no tenga que ver con el film, ya que el director le da a la imagen el tiempo en pantalla que juzgue conveniente para su cinta. Ya sea un paisaje lejano o los ojos acuosos del protagonista, el director elige para nosotros todas las imágenes que veremos en un enorme cuadro durante un determinado lapso de tiempo. Por supuesto que esta facilidad que ofrece la cámara reditúa en resultados bastante favorables para el realizador.

Ahora bien, la forma en que ordenarán y presentarán todos los recursos, medios de expresión y signos es un problema que podemos llamar de visión del mundo. En líneas generales el teatro necesita transmitir sus conceptos e ideas; esto lo hace usando diversos géneros y tonos que no siempre son realistas, a través de las convenciones teatrales. Es decir, que el teatro no busca vencer al público de que lo que está viendo es real, si no que le interesa que reflexione en el mensaje a transmitir.

El cine por su parte, busca la creación de una "realidad cinematográfica", con elementos sustraídos de la realidad misma. Esto le proporciona una aparente veracidad, permitiéndole hacer sentir al espectador que todo aquello que mira es "real" y por lo mismo, la reflexión acerca de algún mensaje será posterior, no en el sentido teatral de que lo que está viendo es "una representación de la realidad", algo que no es verdadero pero que le hace pensar sobre algún tópico de la vida humana. El espectador cinematográfico puede llegar a la misma reflexión del mismo tema, solo que

pectador cinematográfico puede llegar a la misma reflexión del mismo tema, solo que siente haber visto "un trozo de la vida" que no conocía o no se había percatado de su existencia.

Las unidades aristotélicas de lugar, acción y tiempo; son muy importantes en la dramaturgia. Aunque este concepto de unidades ha ido evolucionando, la esencia es la misma. Es muy frecuente en el teatro, que poco después del comienzo de la obra sepamos qué sucede, dónde y cuándo. Aún en las obras menos realistas, se encuentran presentes estas unidades en mayor o menor medida -o por lo menos alguna de ellas-. Es decir, se presentan con cierta regularidad.

El cine en cambio, se permite hacer cortes bruscos de acción, no clarificar jamás el lugar o no tomar en cuenta la temporalidad de las mismas. Es verdad que hay películas de ficción donde se presentan las unidades aristotélicas, pero si tomamos en cuenta todos los géneros y tipos de cine que se realizan, observamos que no existe tanta regularidad al respecto, como en el caso del noticiero filmado, documentales y cierto tipo de películas experimentales.

Aunado a todo lo anterior y tomando en cuenta los recursos y limitaciones temporales y espaciales del teatro, nos encontramos con el hecho de que el teatro no puede jugar con el tiempo de la acción tanto como desease, pues los actores tienen un tiempo real muy limitado para caracterizarse o las escenografías no pueden cambiar tanto, por ejemplo. Las limitantes de espacio-tiempo del teatro no permiten muchos juegos de tiempo.

Cuando se posee una cámara y un período de días o semanas para filmar, la posibilidad de jugar con el tiempo es impresionante. Al observar un film, vemos al mismo actor más joven o más viejo de un instante a otro; las estaciones del año pueden pasar a gran velocidad ante nuestros ojos e incluso vemos en unos cuantos minutos todo el ciclo de vida de un ser vivo vegetal o animal. Tanto esto como los flash-backs, son muy frecuentes en el cine.

El hecho teatral (es decir, la representación de un texto dramático), es un producto modificable y efímero; es como si el teatro fuese un átomo en el cual cada uno de sus elementos constituyentes está en constante movimiento y cambio. Este ejemplo un tanto radical, nos clarifica la situación. Se ha oído mencionar muy a menudo que un actor teatral dice que "cada función es diferente". La aseveración no es

una frase exagerada, por el contrario, nos habla de que en cada función el actor llega con una emotividad distinta a ofrecerle a un público diferente cada día, la misma puesta en escena que se irá adecuando a las condiciones diversas que se presenten en cada función. Si recordamos que el teatro es una creación artística, nos damos cuenta que aún cuando una puesta en escena de determinado texto tenga una temporada de 100 representaciones, cada una de ellas es una creación artística efímera, irrepetible y modificada por las condiciones en las que sucedió en su momento. Son como pequeñas unidades que forman un todo, llamado temporada teatral.

La cinematografía en este sentido presenta un caso a la inversa. Esto es, que el trabajo exhibido al público llega totalmente terminado y difícilmente sufrirá alguna alteración posterior, de ahí que sea inmodificable y permanente. El cine es como un cuadro pictórico donde, una vez terminado, prácticamente no permitirá algún cambio o alteración. Por ello, sólo cambiará durante su proceso de formación: repetición de escenas durante el rodaje y todas las correcciones posibles que puedan hacerse en el proceso de post-producción; para entregar al espectador un producto terminado y definitivo, lo más preciso posible.

Al hacer una representación teatral o una exhibición cinematográfica, el público asistente responde a los estímulos y mensajes que le presentan. Aquí, el teatro posee una gran ventaja, pues durante la función el actor siente y recibe una respuesta directa e inmediata del público, que le permite modificar su trabajo. Es justamente esta retroalimentación actor-público, lo que ha hecho subsistir y evolucionar al teatro y como consecuencia, no le permitirá desaparecer. Dentro del arte dramático, ésta es la única de sus manifestaciones que goza del privilegio de poseer la tan deseada y necesaria respuesta inmediata del público.

El cine en cambio, es un producto que se exhibe una vez terminado y donde sus realizadores no tuvieron la oportunidad de conocer esta respuesta durante la elaboración del film y por lo tanto, solamente pueden prever o intuir dichos resultados. Por su carácter de inmodificable, durante la exhibición del producto terminado estas respuestas del público no intervendrán alterando al film y es hasta después de varias exhibiciones, que los realizadores podrán hacer un balance de los resultados obtenidos y tal vez hacer pequeñas modificaciones a la película, aunque generalmente esto no sucede. Por lo mismo, el realizador debe hacer un trabajo muy cuidado y pensado, donde tenga incluso una idea aproximada de la acogida que le dará el público al film.

La naturaleza del teatro y la cantidad de factores que intervienen en el hecho teatral, provoca que existan bastantes elementos imprevistos que estarán fuera de control y que se agruparán en dos grandes categorías: los accidentes de escena y la respuesta del público. Accidentes de escena abarca casi todos estos factores imprevistos: la falla de energía eléctrica, la pata del sillón endeble, la caída inesperada de un actor, el vestido roto, los cambios en el reparto e incluso la repentina muerte de un miembro de la compañía o sus problemas internos; son parte de estos factores que no siempre es posible prevenir y menos controlar. Por otro lado, la respuesta del público que a veces acogerá con calidez el espectáculo y otras lo observará con frialdad; que lo aceptará, lo rechazará o lo cuestionará; se convierten en un punto determinante para el desarrollo de la función y son ambas categorías juntas, las que le dan diferentes matices a cada función y que permiten (por su aparición) el diferenciar una función de otra.

El cine -durante su exhibición-, no presenta casi ningún imprevisto que altere al producto. Tan sólo podríamos mencionar las fallas o alteraciones en la proyección, fallas de energía eléctrica y en casos muy extremos, algún incendio u otro tipo de catástrofe; pero esto no influye en el film y por lo mismo, poco es lo que puede decirse al respecto. Durante el rodaje, todas aquellas cosas que pudieran alterar o influir en la película como los cambios climatológicos, la inasistencia de un actor al llamado, la ausencia de un elemento de utilería, escenográfico o la falta de personal técnico; son salvables, ya que se puede cambiar el orden de trabajo o plan de producción y porque el rodaje es un proceso más o menos largo que permite soportar y superar todos esos problemas.

Otra de las diferencias básicas entre el cine y el teatro, son sus respectivos procesos de producción. En el teatro se habla de tres momentos principales: 1) la elaboración de la puesta en escena, 2) el estreno y 3) los ensayos de corrección (que son ocasionales).

1) Elaborar una puesta en escena tiene a su vez tres pasos básicos a seguir:

a) Trabajo de mesa, que es la selección y análisis del texto y la concepción de puesta en escena; es la decisión de qué se quiere decir y cómo se dirá. Dentro del trabajo de mesa, toda la compañía (básicamente actores y director) pasarán por este proceso donde los actores conocerán y analizarán al personaje para decidir la forma en que deberán interpretarlo y cómo abordarlo. Es un trabajo teórico que resulta muy necesario antes de subir al escenario y memorizar parlamentos.

b)Montaje: Esta fase consiste en estructurar el texto en escena, es decir, colocar actores, armar y unir las acciones, buscar -por medio del ensayo- el tempo-ritmo deseado y, en síntesis, traducir todo lo estudiado y concluido en charlas y papel, al escenario y a las acciones.

c)Ensayos técnicos: Se hacen en las últimas sesiones previas al estreno y es el momento en que comienzan a unir a la puesta en escena, los recursos técnicos necesarios (iluminación, escenografía, utilería, maquillaje, vestuario, música, etc.). Esto culmina en uno o varios ensayos generales, donde comienza a verse la puesta en escena en su totalidad y se ajustan detalles para llegar al público lo mejor posible.

2)El estreno es la primera vez que la puesta en escena se presenta a un público para crear un hecho teatral como tal. En óptimas condiciones, la respuesta del público y lo que suceda durante esa función, indicará a la compañía los ajustes y fallas del montaje; para lo cual planearán y realizarán ensayos de corrección.

3)Los ensayos de corrección, no son muy usuales en este país, aunque en condiciones ideales se hacen después del estreno y periódicamente durante la temporada, con el fin de ir depurando la puesta en escena, para que cada día ésta sea superior. También se usan estos ensayos cuando hay un cambio de actor en el reparto o una nueva idea a incorporar en el montaje.

Los pasos básicos a seguir para la realización de un film, son también tres:

1)la pre-producción, 2)la producción y 3)la post-producción.

1)La pre-producción es todo el proceso de preparación previo al rodaje, en cierto sentido equivale al trabajo de mesa, ya que comienza con la adaptación, corrección o elaboración del guión; la planeación de todo el rodaje, la búsqueda y preparación de locaciones, utilería, vestuario, etc. Este es un proceso donde gran parte del personal técnico interviene; además, se invierte tiempo en hacer lecturas con los actores (en caso de que los haya) para analizar el film y los personajes, llegando incluso a hablar de la concepción del film. Con esta escrupulosa organización y el plan de trabajo, se llega a la producción.

2)La producción no es otra cosa que el rodaje de la cinta. En esta etapa, actores, director, técnicos y productor; trabajan en conjunto para cumplir paso a paso el plan de trabajo trazado durante la pre-producción. Es el momento en que se filma la película y se obtienen las imágenes que en definitiva -después de la post-producción- serán exhibidas al público.

3) La post-producción es la etapa que engloba básicamente el proceso de montaje, musicalización, efectos sonoros, titulación, doblaje (si es necesario), etc. El montaje o edición es la parte más importante de este proceso; aquí el equipo de trabajo se reduce, pues los actores y la mayoría de los técnicos que estuvieron presentes durante las otras etapas, no intervienen y en su lugar están el editor, musicalizador, ingeniero de sonido, etc. Es en este proceso donde se ordenan y unen imágenes y sonidos hasta obtener el producto terminado (1ª copia) que será exhibido al público. De las tres fases, esta es la más larga y complicada. En ocasiones llega a durar tres veces más que el tiempo de rodaje.

La revisión de los procesos de producción en ambos casos, nos orilla a reflexionar acerca de la relación existente entre el director y el personal técnico. De acuerdo a lo mencionado, se observa que en teatro esta relación es más corta e inconstante, pues durante todo el proceso de trabajo técnicos, escenógrafo y tramoyistas; no son requeridos con tanta frecuencia como los actores. De hecho, se puede decir que el personal técnico hace una aparición activa y constante a partir de los ensayos técnicos, y durante los ensayos y trabajo de mesa, irán ocasionalmente a informarse de los cambios y necesidades de la puesta en escena. Mientras actores y director trabajan juntos, ellos hacen su labor aparte, para incorporarse después.

El caso contrario sucede en el cine, donde esta relación director-técnicos es estrecha y constante. Esto ocurre porque juntos tienen que planear, construir o buscar todo lo que el film requiere. El director en el cine, tiene que estar a su lado supervisando todos y cada uno de los trabajos que se requieran en escenografía, utilería, vestuario, etc.; para agilizar el posterior rodaje. Aquí existe un equipo que durante todo el proceso de producción, debe manejar el mismo lenguaje y conocer el trabajo a fondo.

La relación director-actor es -como en una ley de Física-, inversamente proporcional a la anterior relación descrita. El actor teatral está estrechamente ligado a su director, ya que una puesta en escena requiere de la muy cercana interrelación de ambos para lograr un trabajo más completo y unitario. Como el teatro tiene por elemento principal de expresión al actor (presente en todo el proceso de producción), el director intensifica su trabajo con éste, para lograr los mejores resultados en beneficio de la puesta en escena.

Partiendo de la base de que el cine puede prescindir del actor, se explica que en este caso, la relación director-actor sea más corta e inconstante. Esto sucede

porque es la imagen y no el actor, su elemento principal de expresión. Aquí, el actor está presente durante el rodaje y un poco en la pre-producción. Aunque es importante que el actor conozca el trabajo a fondo, resulta primordial cuidar la imagen y su expresividad -con todo lo que ésta involucre-, que al actor mismo.

La reflexión anterior nos lleva también a pensar en la mutabilidad del trabajo del actor. A este respecto, el arte teatral permite al actor modificar su propia actuación sólo cuando se presentan una de tres condiciones: su propia decisión con fines de mejorar su trabajo (previa autorización del director), la respuesta del público o los accidentes en escena. Ya mencionamos que accidentes en escena abarca una enorme gama de situaciones diversas que van desde la repentina ruptura del mobiliario, hasta el ingreso o cambio de otro actor a la compañía o incluso el cambio conceptual de una escena con fines experimentales. En la generalidad, se combinan más de un factor para que suceda un cambio y éstos, durante la temporada llegan a ser muy frecuentes. Sin embargo, el actor de teatro tiene muchas veces la última palabra y es en gran medida responsable de su trabajo y de los ajustes que realice.

El actor de cine depende más de otras cuestiones técnicas, que de su propia decisión. En el momento del rodaje no tiene la valiosa retroalimentación del público, ni la producción permite que se presenten accidentes de escena pues todo está previsto y calculado. Solamente tiene a su lado al equipo técnico encabezado por su director, quien pide y controla su trabajo. Ahí, el actor tiene la oportunidad de repetir la escena cuantas veces sea necesario para llegar a lo que se desea. Pero es durante la post-producción donde se pueden operar grandes cambios a su trabajo y en esos momentos el actor ya no tiene ninguna injerencia en su actuación. Es entonces que el director con todo su equipo de post-producción, decide qué se quita o qué se deja de su trabajo. El montaje en este sentido es determinante e incluso si el director lo juzga conveniente, no sólo desaparece o disminuye la intervención de un actor; además tiene la posibilidad de cambiarle la voz si así lo desea, dándole enormes giros a su interpretación gracias al doblaje profesional, que en ocasiones es muy benéfico para el actor y el film mismo.

Una de las diferencias más interesantes entre el teatro y el cine es el tipo de actuación que requiere cada uno. Todo esto, predeterminado por las cuestiones espaciales y los recursos en general de uno y otro. El teatro es un evento que se presenta usualmente en un foro o escenario especial, donde la distancia física entre actor y público es más bien grande. Trátese de cualquier género, el actor necesita

aquí de gestos y movimientos grandes, que le permitan externar hasta la última butaca, su trabajo interno. Incluso su rostro -que a cierta distancia ya no se ve suficientemente detallado- requiere de gestos muy grandes: una mueca muy remarcada o los ojos desorbitados, etc.; aunque su tono actoral sea fársico, naturalista o realista.

El actor de cine en cambio, trabaja con una cámara que tomará la parte del cuerpo o el ángulo que sirva de apoyo al actor y al film. con ella, tiene la oportunidad del close up que le libera por momentos de tener que hacer uso activo de su cuerpo completo y por consiguiente, concentra toda su energía en un sólo punto (rostro, ojos, manos, piernas, etc.). Como la pantalla de proyección es grande, el actor requiere de gestos y movimientos más bien pequeños, con una carga energética mayor, que es producto de un intenso trabajo interno. Todo esto debe tener una medida precisa, que da como resultado una apariencia de naturalidad, por lo mesurado de gesto y movimiento; a pesar de que se trate de farsa u otro tipo de estilo no realista.

Hasta aquí, nos hemos dado cuenta de que la presencia de un actor en uno y otro medio, es valorada de diferente manera; por lo mismo, se puede decir que en el teatro el actor es imprescindible y en el cine es necesario, pero prescindible. Volviendo al punto número uno del cuadro sinóptico, se deduce de él que el hecho teatral sería prácticamente imposible sin la presencia de por lo menos un actor, ya que éste es el principal medio de expresión del teatro y por lo tanto, todo lo demás que existe en el teatro, estará en función y para beneficio del actor.

El cine por su parte, centra y adecúa todos sus recursos en beneficio de la imagen en movimiento, capturada por la cámara. La imagen puede contener actores, paisajes, objetos, animales o dibujos animados o todo a la vez. Como ya se ha dicho antes y ahora se reitera, lo que el cine necesita es cuidar la expresividad de esa imagen, más que la de un actor que en diversas ocasiones resulta ser un apoyo al protagonista que puede ser un oso, el mar, el pueblo, etc. De ahí, que el cine lleve a prescindir del actor.

Para finalizar, otro punto importante a tratar es la relación que guarda el actor con su personaje en cada caso. El mismo sistema de producción y representación del teatro, posibilita al actor el abordar y desarrollar progresivamente a su personaje. Incluso al dar una función, el actor sigue con toda normalidad la progresión de la línea de acción dramática y por lo tanto el desarrollo de su personaje es, por

asi decirlo lineal, en el sentido de avance, ya que comienza siempre por el principio y termina por el final.

La discontinuidad con que se filma una película, provoca una relación más compleja entre el actor y su personaje. A pesar de que el actor llega al set conociendo ya todo el guión y el desarrollo de su personaje; al momento de filmar, puede hacerlo por la parte media de la historia, de ahí saltar al final y concluir por el principio. Esto, sin tomar en cuenta que entre una toma y otra, habrá un lapso de tiempo de ruptura total con el personaje, pues en ese momento se cambiará el emplazamiento de la cámara, el vestuario o la locación y esto implica que volverá a ser él mismo. Esta especie de "rompimientos", elevan el grado de dificultad de la interpretación y como consecuencia, la construcción de personaje será más complicada. Por ello, el actor requiere de un buen estudio previo del personaje y una sólida técnica para lograr salir avante.

Como podemos ver, hay puntos de contacto y de distancia entre ambos lenguajes. De hecho, se puede decir que ambos necesitan casi de lo mismo, sólo que cada uno utiliza sus elementos de creación de manera diferente y lo importante es tener muy presentes estas diferencias de método cuando se trabaja en una u otra manifestación artística.

## CAPITULO V

La presente investigación tiene como finalidad apoyar una realización cinematográfica completa, adaptando para tales efectos el texto dramático de A. Strindberg "Los Acreedores". Por consiguiente, es importante analizar el texto y tomar en cuenta los datos biográficos de este autor, que resulten necesarios para esta obra.

Hablar de Strindberg es hablar de uno de los más grandes dramaturgos suecos. Su vida fue marcada desde un principio por la rigidez de su padre y la gran religiosidad de su madre, que era servidora doméstica. Sus tortuosas relaciones de pareja y su hipersensibilidad, contribuyeron a hacer de él un hombre atormentado, al grado de que se especula acerca de su salud mental. Sin embargo, todos estos factores lejos de mermar su capacidad creadora, fueron en cierta forma un elemento enriquecedor para su obra.

A los 20 años ya era un escritor de cierta fama y más tarde llegó a ser reconocido como uno de los grandes de su tiempo, equiparado incluso a Ibsen. Desgraciadamente para él su fortuna jamás fue similar a su fama -que por cierto también tuvo sus altibajos, propiciados por sus crisis nerviosas y sus posturas tan contrarias a lo establecido-, creando en Strindberg frustración y cierto delirio de persecución. Utilizaba su pluma para defender sus ideas y actitudes, por lo que en toda su obra encontramos algunas constantes como: la relación de pareja, los ataques antifeministas, su lucha religiosa, la venganza como acto justificado y la lucha de cerebros; por mencionar algunos. Pero lo más importante de este autor es, tal vez, su interés por las cuestiones psicológicas y la influencia que su obra ejerce en el teatro moderno y muy específicamente en el simbolismo y el expresionismo.

Una de las razones por las que elegí "Acreedores" de August Strindberg, es porque esta obra plantea un asunto que puede llamarse de interés universal: el problema de la relación de pareja y su progresivo deterioro. Además, el planteamiento que hace acerca de la mujer me es particularmente interesante, convirtiéndose en un reto el evitar que los espectadores terminen con la impresión de que las mujeres son seres maléficos, sino que se manifieste la existencia de la crueldad y la inconciencia en el espíritu humano, aunque en esta ocasión es el personaje femenino quien obra así. Aquí, Strindberg propone que la venganza es un acto justificable, mientras que yo pienso que con "Acreedores" puede hablarse de que existe una justicia divina o de la vida, de la cual nosotros sólo somos sus instrumentos. Con esto intentaré reafir-

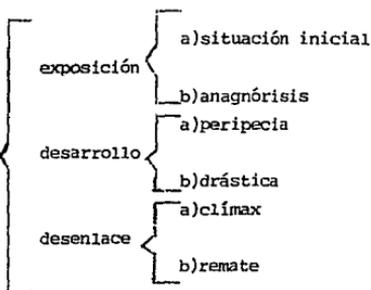
mar la famosa frase de Amado Nervo, que dice que uno es "el arquitecto de su propio destino" o dicho de otra manera, "nadie muere sin haber pagado sus deudas", las cuales a veces son cobradas por las antiguas víctimas pues el "destino" así lo quiso.

Por último, debo decir que este texto -reflejo de un episodio vivido de manera similar por el autor- resultaba ser un gran desafío al momento de traducir tanto diálogo en imagen significante, además de que el trabajo de dirección general y la labor de los actores (sin pretender audacias o rebuscamientos), será también un reto para cualquier director novel que intente no desvirtuar el trabajo de un gran dramaturgo como Strindberg. En síntesis, mi pretensión básica es poder realizar una película que "parezca" película, usando un texto teatral difícil de traducir al lenguaje de las imágenes en movimiento y evitando que la cinta nos dé la impresión de ser teatro filmado.

Antes de hacer una adaptación cinematográfica al texto de Strindberg, es necesario realizar un análisis que nos permita dominar los contenidos y estructura de la obra. Esto facilitará el traslado de "Acreedores" del lenguaje teatral al lenguaje cinematográfico. Para tales efectos, existen una serie de elementos estructurales a detectar o determinar y que son los siguientes:

I) ACCION DRAMATICA

- a) Anécdota (marco)
- b) Trama (Circunstancias)
- c) Historia
- d) Conflicto dramático
- e) Personajes
- f) Modos de progresar de la acción dramática



II) TEMATICA DE LA OBRA

III) IDEOLOGIA

IV) GENERO

V) ESTILO

### I) ACCION DRAMATICA

- a) Anécdota (marco): Está muchas veces implícito en el título de la obra. En este caso la anécdota es: La vida cobra las deudas a través de diversos acreedores.
- b) Trama (circunstancias): Para obtener la trama basta responder a dos sencillas preguntas: ¿quiénes son? y ¿qué hacen? Por lo mismo, la trama es: Una mujer y dos hombres se cobran sus deudas.
- c) Historia: Se obtiene respondiendo a las preguntas ¿quién, dónde, cuándo, cómo, qué, por qué y para qué? Después se redacta adecuadamente y se obtiene: Una mujer madura, su joven esposo y su maduro ex esposo, pertenecientes a la clase media; cobran sus deudas implacablemente al encontrarse en un balneario de una provincia sueca a finales del siglo XIX, porque quieren hacerse "justicia".
- d) Conflicto dramático: En las partes anteriores se ha obtenido un verbo que se presenta constantemente. Este verbo será el sujeto de acción dramática, el cual es necesario para encontrar el conflicto dramático que no es otra cosa que el choque de dos fuerzas opuestas. De esta forma, tenemos como sujeto de acción dramática: cobrar venganza. El conflicto debe responder a dos preguntas básicas: ¿qué hacen los personajes para cobrar venganza y qué han dejado de hacer? De esta manera obtenemos como conflicto dramático: Los errores humanos contra la justicia suprema.
- e) Personajes: En este punto, lo importante es establecer qué personaje es el protagonista y cuál el antagonista, además de que será trabajo conjunto de actores y director el análisis de personajes, sus antecedentes y todos aquellos datos que sea necesario reconocer para la óptima creación de personaje. A estas alturas del análisis se puede tener una idea aproximada del género de la obra. Existe un género para el cual es muy importante detectar al protagonista y al antagonista y es el melodrama. Se debe recordar que la estructura básica de un melodrama es una confrontación de valores o fuerzas opuestas, a través de personajes más bien lineales. Por ello, en "Acreedores" se buscará establecer qué personaje es protagonista y cual antagonista, tomando como base de género el melodrama. Para esto se tiene en cuenta que hay tres personajes en torno a los cuales gira toda la historia. De acuerdo al análisis de la obra, se llega a la conclusión de que Tekla es la protagonista, Gustavo el antagonista y Adolfo se encuentra en medio de ellos resultando una especie de víctima. Se puede decir que Tekla es la protagonista porque es el centro de la historia aunque ella represente valores negativos dentro de la obra, pues es el personaje superfluo, inconsciente y cruel, que ha hecho de Adolfo y Gustavo sus víctimas. Gustavo por su parte, fue una víctima de

Tekla en el pasado y al comenzar la obra se convierte en el antagonista, pues es quien hará "justicia" y es además el personaje que representa los valores positivos: inteligencia, capacidad emotiva, sensatez y justicia. En lo que a Adolfo se refiere, es un personaje que bien pudiera ser considerado otro antagonista pues posee valores positivos, sólo que en su caso tienen menor fuerza al mostrarse débil y pusilánime. Por su desarrollo dentro de la obra, él termina siendo la víctima o vehículo a través del cual, la protagonista recibe su castigo.

#### f) MODOS DE PROGRESAR DE LA ACCION DRAMATICA

Exposición: La exposición de una obra parte de una situación inicial que se puede decir, comienza desde que se levanta el telón. Toda la exposición nos proporciona los antecedentes de la obra y lo que sucederá a lo largo de la misma. La exposición termina con una anagnórisis, que es la revelación de algo que hasta ese momento ignoraban tanto los personajes como el público. En esta obra se marca el fin de la exposición con la entrada en escena de Tekla, que saluda amorosamente a Adolfo.

Desarrollo: El desarrollo parte de una peripecia que es un cambio de fortuna y concluye con la drástica, que es el máximo punto de acorralamiento del personaje. En "Acreedores" la peripecia se encuentra en el momento que Gustavo aparece frente a Tekla y Adolfo -desde la alcoba- se da cuenta que Gustavo es el primer marido. La drástica aparece cuando Tekla comprende que fue Gustavo quien habló con Adolfo antes de que ella llegara.

Desenlace: El desenlace es toda la parte final, que comienza con el clímax o culminación y que es el punto más alto de toda la obra y concluye con el remate. Podemos detectar el clímax en el momento que Gustavo termina de reclamarle a Tekla y le pregunta si sabe dónde está Adolfo. Por último, encontramos el remate en el momento que Adolfo cae muerto a los pies de Tekla.

#### II) TEMATICA DE LA OBRA

La temática de una obra es el conjunto de temas a tratar en la misma, es decir, sobre qué habla la obra. En "Acreedores" se habla del amor, la mentira, la posesión y la libertad, la venganza, la fortaleza espiritual y psíquica, el dominio psicológico o "lucha de cerebros" y el antifeminismo.

### III) IDEOLOGIA

La ideología no es otra cosa que el punto de vista del autor con respecto a la temática; esto es, que la ideología es el significado esencial de lo que ha de decirse y es donde el autor postula su opinión respecto a los temas que toca en la obra. En este caso, el autor plantea lo anterior diciendo que uno es "arquitecto de su propio destino", pero además propone a la venganza como una concesión de la vida, siendo esto lo que la justifica. Su postura frente a la emancipación de la mujer es evidentemente contraria, pues plantea como causa principal de todos los problemas al sexo femenino representado por el personaje de Tekla, quien es ambiciosa, superficial e ignorante. A su vez, propone a los personajes masculinos como los únicos poseedores de rasgos positivos, ya sean de héroe o de víctima.

### IV) GENERO

Al analizar la acción dramática, sólo nos resta confrontarla con las estructuras dramáticas de los géneros establecidos (tragedia, pieza, melodrama, comedia, tragicomedia, pieza didáctica y farsa) encontrando que la estructura a la cual se apegue más, es el género que le corresponde. En este caso, la obra podría llegar a manejarse como una tragedia de destrucción, pues hay un desorden previo que sólo se reordenará por medio de la destrucción psicológica del personaje transgresor. Sin embargo, se ha llegado a la conclusión de que es un melodrama en el que se anteponen las injusticias o errores de un personaje, contra la justicia representada por el antagonista. Hay buenos, malos y al final una víctima que sirve para castigar a la culpable y en general los personajes son utilizados para hacer una confrontación de valores, que es la base del melodrama.

### V) ESTILO

El estilo es la forma o formas en que se puede representar un texto de determinado género. En el caso de "Acreedores", se nos presentan como estilos posibles el simbolismo, el realismo o el naturalismo, pues la obra y el género aceptan cierta aproximación a la realidad a pesar de que el melodrama no es un género realista. Incluso es posible intentar darle algunos rasgos expresionistas.

Concluido el análisis del texto, solamente resta a quien esto escribe, enfrentarse al reto que significa la traducción de un texto teatral al lenguaje de las

imágenes en movimiento, con la precisión y rigor que este dramaturgo sueco requiere y sin dejar de lado lo que la dirección propone como manejo o concepción de puesta en escena dentro de una realización cinematográfica con material de video.

GUIÓN CINEMATOGRAFICO DE

" LOS ACREEDORES "

(Basada en la obra teatral homónima de A. Strindberg)

## LOS ACREEDORES

### X. Títulos de presentación.

1. EXT. BALNEARIO (DIA): Es media mañana de un día cálido de verano en una provincia de Suecia. La cámara nos muestra toda la vegetación, el paisaje y el mar del lugar. A lo lejos se puede observar un balneario de principios de siglo. La cámara se va acercando y nos lleva a través del bosque, por los jardines de entrada al lugar.
2. En su interior hay una piscina y vemos cómo la gente disfruta de un placentero descanso en este apacible lugar. La cámara se detiene en un balcón del edificio.

CORTE A:

3. INT. SALON BALNEARIO (DIA): En el interior nos encontramos en uno de los salones principales del lugar, de austera decoración, donde vemos el otro lado del balcón. La cámara recorre el lugar, en el que hay una mesa con periódicos, un sillón, un diván y a la derecha de los mismos, la puerta de una habitación.
4. En un extremo del salón vemos a ADOLFO, joven de 28 años de edad, que aunque pálido y de aspecto enfermizo, es apuesto. ADOLFO está frente a un caballete pequeño, modelando una figura de cera. Al lado del caballete hay unas muletas.
5. Sentado en el diván se encuentra GUSTAVO, hombre de 47 años de edad, de aspecto fuerte y varonil. GUSTAVO está fumando un puro, abstraído en sus recuerdos.

DISOLVENCIA A:

6. EXT. BALNEARIO (DIA): Durante esta escena de recuerdo (con filtro), vemos a GUSTAVO llegando al balneario, ocho días atrás; con su maleta y un libro bajo el brazo. Repentinamente se detiene y se esconde tras un árbol. La cámara ve acercarse a una pareja lentamente y parecen discutir. Se detienen frente a GUSTAVO, pero no lo ven. Ellos son ADOLFO y TEKLA. La atractiva mujer de 42 años aproximadamente, besa la mejilla de ADOLFO y se marcha presurosa. ADOLFO la mira desilusionado, apoyado en sus muletas.
7. GUSTAVO se nota sorprendido por la presencia de ellos en ese lugar y sigue a TEKLA con la mirada.

CORTE A:

8. INT. SALON BALNEARIO (DIA): Volvemos al presente con un C.U. de GUSTAVO, que escucha la voz de ADOLFO sin prestarle mucha atención.

ADOLFO

¡...y todo esto te lo debo a tí!

GUSTAVO

Tonterías.

ADOLFO

¡Es la pura verdad! Cuando se marchó mi mujer,  
pasé los primeros días tumbado en un sofá,

completamente apático.

9. ADOLFO acaricia la escultura con suavidad y dejando ver cierto resentimiento.

ADOLFO

Después de dormir me sentí mejor y recobré  
la serenidad.

10. GUSTAVO lo observa en actitud de absoluta comprensión, pues recuerda su pasado mientras lo escucha.

ADOLFO

Recuperé las ganas de trabajar, de ver las cosas  
con precisión y...y entonces llegaste tú.

11. ADOLFO cubre la escultura, se limpia las manos y se acerca con cierta dificultad al sillón, debido a su reciente anemia y pulmonía mientras GUSTAVO apaga su puro

GUSTAVO

Sólo necesitabas descanso y el trato con un amigo.

ADOLFO

Tienes razón, como en todo lo que dices.

12. ADOLFO se queda absorto, recordando. Sobre su rostro se hace una DISOLVENCIA A:

13. EXT. PARQUE (DIA): Entramos a esta secuencia de recuerdos, conociendo a un ADOLFO en perfectas condiciones de salud y con un gran semblante. Departe alegremente con un grupo de amigos. CORTE A:

14. EXT. IGLESIA (DIA): La cámara capta ahora la salida de ADOLFO y TEKLA, de la Iglesia. Sus rostros están llenos de felicidad. CORTE A:

15. INT. SALA CASA TEKLA (TARDE): Vemos a ADOLFO discutir con dos de aquellos amigos y correrios de su casa. Al irse, aparece TEKLA en actitud seductora. Le sonríe y ADOLFO, extasiado, se lanza a su encuentro y la besa. CORTE A:

16. EXT. JARDIN CASA CAMPO (DIA): Se ve a ADOLFO conversar con varios hombres y al fondo, la cámara capta a TEKLA celosa. Ella se acerca y todos los hombres la llenan de atenciones y alagos. ADOLFO al fondo, los mira triste, celoso y derrotado. Sobre su rostro hacemos una DISOLVENCIA A:

17. INT. SALON BALNEARIO (DIA): Entramos con el rostro de ADOLFO y la cámara se va abriendo mientras él habla.

ADOLFO

...y así me fui quedando solo con mis celos.

18. GUSTAVO lo observa con detenimiento, mientras ADOLFO trata de justificarse.

18.(cont.)

ADOLFO

Tenia miedo de perderla. Pero nunca tuve miedo de que me engañase con otro.

19. GUSTAVO se levanta y se acerca a él, acusativo.

GUSTAVO

Eso nunca lo teme un marido.

ADOLFO

En realidad temía que llegasen a influenciaria y a mí a través de ella.

20. GUSTAVO lo mira con una leve sonrisa de burla y compasión.

ADOLFO

Mi mujer tiene un carácter muy independiente...

21. GUSTAVO lo interrumpe con una carcajada y ADOLFO se desconcierta.

GUSTAVO

Perdón. Sigue.

ADOLFO

Ella no acepta nada de mí...

GUSTAVO

¡...y sí de todos los demás!

22. ADOLFO queda sorprendido, pero continúa.

ADOLFO

Así es. Parece que le gustaba todo, excepto lo que procedía de mí. En especial mis ideas.

GUSTAVO

No eres muy feliz, ¿verdad?

23. GUSTAVO regresa al diván y se sienta. ADOLFO se desconcierta por un momento, pero enseguida reacciona.

ADOLFO

¡No! Yo soy feliz. He conseguido a la mujer que quería y jamás he deseado otra.

GUSTAVO

¿Y nunca has deseado ser libre?

24. ADOLFO está más desconcertado aún. Parece negar con la cabeza, pero se arrepiente.

24.(cont.)

ADOLFO

Bueno...a veces. Pero también siento que no puedo vivir sin ella, que es lo mejor de mí.

25. GUSTAVO asiente con una sonrisa irónica.

26. ADOLFO siente la necesidad de justificarla.

ADOLFO

Ella es muy independiente y con ideas propias. Cuando la conocí era casi un niño, un artista joven a quien ella educó.

GUSTAVO

Pero luego le ayudaste en su formación.

¿No es cierto?

ADOLFO

¡No! Ella dejó de progresar y yo seguí.

GUSTAVO

Sí, es extraño que su talento literario se eclipsara tanto, después de su primer libro.

27. GUSTAVO hace una pausa y enciende un puro. Recuerda aquel abominable libro que TEKLA escribió sobre él y piensa que será interesante conocer la opinión que ADOLFO tiene al respecto. Habla con simulada sorna y rencor.

GUSTAVO

Claro que aquella vez tenía un tema fácil. Hablaba de su marido idiota. ¿No lo llegaste a conocer?

ADOLFO

No, entonces él estuvo de viaje seis meses, pero su descripción debe ser exacta y por lo visto era un imbécil.

28. Mientras ADOLFO ha dicho lo anterior, GUSTAVO apenas puede contener su rabia, ya que se siente agredido. Se pone de pie y cierra los puños con fuerza.

GUSTAVO

¡Claro! ¿Pero por qué se casaría con ella?

ADOLFO

Pues porque no lo conocía. Nadie se conoce durante el noviazgo, sino hasta después.

28.(cont.)

GUSTAVO

Por eso nadie debería de casarse hasta...después.

29. GUSTAVO se queda mirando el paisaje y ahí hacemos una DISOLVENCIA A:

30. EXT. BALNEARIO (DIA): En este recuerdo de GUSTAVO, la cámara capta en L.S. a una pareja que corre y juguetea. Al acercase, vemos a TEKLA y GUSTAVO abrazados y dándose un prolongado beso. CORTE A:

31. INT. SALON BALNEARIO (TARDE): Continuando con el flash-back, vemos ahora a TEKLA y GUSTAVO discutir en la misma sala que conocemos, aunque la decoración es un poco diferente y en todo este recuerdo, ambos lucen más jóvenes. TEKLA entra a la habitación contigua y cierra la puerta. GUSTAVO toca la puerta en actitud suplicante. Parece no recibir respuesta alguna. GUSTAVO volteo hacia el balcón, por donde se ve el mismo paisaje; sobre el cual hacemos una nueva DISOLVENCIA A:

32. INT. SALON BALNEARIO (DIA): Del paisaje, vemos inmediatamente que GUSTAVO volteo hacia ADOLFO y le dice amargamente.

GUSTAVO

Obviamente debió haber sido un tirano, porque todos los maridos lo son...

33. GUSTAVO se interrumpe, lo mira con cierto rencor y le dice acusativamente.

GUSTAVO

Incluso tú.

34. ADOLFO queda perplejo y asustado.

ADOLFO

¿Yo?! Pero si la dejo ir y venir a su antojo...

GUSTAVO

¿Y te gusta que pases las noches fuera de casa?

ADOLFO

¡Claro que no!

GUSTAVO

Pues sinceramente haces el ridículo.

35. ADOLFO lo mira perplejo.

ADOLFO

¿Así que uno hace el ridículo por tener confianza en su mujer?

36. GUSTAVO evita su mirada y le habla con saña.

GUSTAVO

Naturalmente, y tú ya lo has hecho a fondo.

37. ADOLFO tiembla de ira. Se pone nervioso.

ADOLFO

¡No es posible! Aquí van a cambiar muchas cosas.

38. GUSTAVO está satisfecho de haber provocado la ira del frágil ADOLFO. Se le acerca.

GUSTAVO

Calma, te puede volver el ataque!

Después de un silencio, GUSTAVO le palmea el hombro en actitud compasiva.

GUSTAVO

Te has convertido en un marido.

39. ADOLFO se ha quedado como ausente y habla como para sí.

ADOLFO

No sé. uno vive con una mujer años enteros sin reflexionar sobre ella o sobre la relación y...un buen día...uno, empieza a darle vueltas al asunto y...

40. Al decir esto, ADOLFO se interrumpe, pues se da cuenta que ni su mujer ni su relación son lo que él esperaba.

41. GUSTAVO lo ha estado observando con atención y entiende perfectamente lo que piensa ADOLFO, su deseo de venganza ha salido a flote, aunque también se siente identificado con ADOLFO, pues él ya vivió algo parecido.

42. ADOLFO mira a GUSTAVO con afecto y gratitud, pues le parece que es el sabio que vino a revelarles los más profundos secretos de su existencia.

ADOLFO

Amigo, en estos últimos ocho días me has devuelto las ganas de vivir. Hasta mi voz tiene su timbre normal.

GUSTAVO

¿Y cómo te explicas ese cambio?

ADOLFO

No sé. Tekla me reprochaba que gritase y poco a poco...

43. ADOLFO se interrumpe, pues se da cuenta que TEKLA lo domina. Sin embargo, no desea profundizar al respecto y busca cambiar la conversación.

43. (cont.)

ADOLFO

Pero hablaba de tí, de que veniste a rebelarme los misterios del arte. Comencé a desinteresarme por la pintura y tú me explicaste el por qué, pero...

44. ADOLFO se abstrae en unos pinceles, sobre los cuales hacemos una DISOLVENCIA A:

45. INT. SALON BALNEARIO (AMANECER): En este recuerdo de días anteriores, vemos a ADOLFO en pijama, acercarse presurosamente a los pinceles que están unto al caballete. Trae una paleta con pinturas en una mano y un lienzo en la otra. Coloca el lienzo en el caballete y comienza a pintar con gran celeridad. No logra hacer nada, mas que manchas de color y trazos informes. Los observa asombrado y desilusionado. Con la punta opuesta del pincel, rasga el lienzo. Deja caer la paleta y coloca los pinceles en su lugar. Se deja caer en el sillón y se queda observando el lienzo roto y los pinceles.

46. En punto de vista de ADOLFO, la cámara se va cerrando hasta hacer un C.U. a los pinceles y sobre ellos, hacemos una nueva DISOLVENCIA A:

47. INT. SALON BALNEARIO (DIA): Regresamos a los mismos pinceles de la acción en presente y sobre ellos, escuchamos a GUSTAVO.

GUSTAVO (f. de c.)

...y entonces comprendiste que la escultura es el arte de nuestro tiempo.

48. ADOLFO asiente resignadamente y GUSTAVO continúa hablando.

GUSTAVO

Y te hiciste escultor. ¿Pero cómo te sientes ahora?

ADOLFO

Vivo.

49. GUSTAVO ha estado maquinando qué hacer. Siente lástima y desprecio por aquel frágil joven. Se pone de pie y se acerca a la escultura cubierta, mientras en su interior, su deseo de venganza resurge y vence a la lástima.

GUSTAVO

¿Qué es lo que estás haciendo?

ADOLFO

Una figura de mujer.

50. GUSTAVO le hace seña de que si puede levantar el paño y ADOLFO asiente. Al ver la escultura, GUSTAVO reconoce a la modelo, pero se lo oculta a ADOLFO. Siente odio y piensa acabar con TEKLA y ADOLFO.

GUSTAVO

¿Sin modelo?

50.(cont.)

GUSTAVO

¿Sin modelo?

51. ADOLFO asiente, orgulloso.

GUSTAVO

Y a pesar de ello...¡tan llena de vida!

52. Estas últimas palabras de GUSTAVO, hacen que ADOLFO se de cuenta de que su amor por TEKLA es casi obsesivo; por lo que no registra el hecho de que GUSTAVO parece conocer a su mujer. Asiente con la cabeza mientras dice.

ADOLFO

Pero se parece a alguien que vive en mi cuerpo  
como yo en el suyo.

53. GUSTAVO lo mira con compasión y comprensión. ADOLFO continúa.

ADOLFO

La he querido tanto que ya no sé quién es quién.

CORTE A:

54. INT. ALCOBA TEKLA (NOCHE): En este recuerdo, entramos a la alcoba y lo primero que ve la cámara es un Cristo crucificado sobre la cabecera. Se escuchan fuera de cuadro respiraciones agitadas y un grito de mujer. La cámara se abre y vemos a TEKLA gimiendo, acostada en la cama, con las piernas abiertas. Una mujer de 60 años aproximadamente, está al pie de la cama. TEKLA está dando a luz. CORTE A:

55. INT. SALA CASA TEKLA (NOCHE): Inmediatamente vemos a ADOLFO recostado en un sillón. Tiene las manos en su bajo vientre, respira agitado, entreabre las piernas. Está sudoroso. Se escucha un grito de TEKLA, que viene desde su habitación. Al mismo tiempo, ADOLFO gime de dolor y presiona su vientre con las manos. Se escucha el llanto de un bebé y ADOLFO respira agitadamente. Su cuerpo muestra haberse distensado. CORTE A:

56. INT. SALON BALNEARIO (TARDE): Regresamos al presente viendo a ADOLFO sentado y con la frente levemente aperlada de sudor. GUSTAVO, de pie y a su lado encuentra una nueva oportunidad para escarnecer al ingenio joven.

GUSTAVO

Pues, mi querido amigo, parece que muestras ya  
los primeros síntomas de epilepsia.

57. ADOLFO voltea bruscamente hacia GUSTAVO, quien se dirige a su asiento en el diván.

ADOLFO

¿Yo?! ¿Cómo se te puede ocurrir una cosa así?

GUSTAVO

Porque vi esos síntomas en mi hermano pequeño, cuando se entregó a los excesos sexuales.

ADOLFO

¿Cómo se manifestaba...eso?

58. GUSTAVO, aprovechándose de la inocente reacción de ADOLFO; comienza su relato, como quien le cuenta una historia de terror a un chiquillo. ADOLFO se muestra asustado, pero dispuesto a escuchar atento.

GUSTAVO

Bueno, pues todo comenzó cuando mi hermano, al casarse y tratar de tomar la iniciativa con su virginal esposa, casi se muere. Pero después fue lo peor...

59. ADOLFO hace un gesto de miedo. GUSTAVO trata entonces de tranquilizarlo, usando un falso tono suave.

GUSTAVO

Por ejemplo, podíamos estar sentados conversando y de pronto...

FUNDIDO ENCADENADO A:

60. INT. SALA (DIA): En el fundido, entramos con un C.U. del rostro pálido de un joven. La cámara se abre hasta F.S. y vemos que el chico está sentado en un sillón y cae al suelo, convulsionado, con los brazos y las piernas rígidas, tiritando los dientes, babeando y con dificultades para respirar. Está teniendo un ataque de epilepsia. La cámara nos permitirá ver toda la evolución del ataque. El joven emite sonidos guturales. Cuando parece que el ataque ha concluido, GUSTAVO entra a cuadro, para levantarlo y sentarlo en el sillón. El ataque parece volver y se oyen nuevamente sonidos y gemidos guturales. La cámara se cierra a C.U. del rostro del chico, sobre el cual hacemos un

FUNDIDO ENCADENADO A:

61. INT. SALON BALNEARIO (TARDE): Entramos con un C.U. de ADOLFO, quien estuvo imaginando lo anterior y ahora está pálido, gimiendo y haciendo ruidos guturales, como si a él le hubiese dado el ataque. Inmediatamente, la cámara se abre hasta F.S. y vemos que tiene la misma postura corporal, que el chico de su imaginación.

62. GUSTAVO está sentado en el diván y se nota que ha sido interrumpido en su relato por el influenciable ADOLFO. Lo mira y apenas puede contener la risa.

GUSTAVO

¿Te sientes mal?

63. ADOLFO reacciona y se va distensando. Respira con dificultad y parece que quiere hablar, pero no puede.

64. GUSTAVO se levanta y busca un vaso con agua. La cámara lo sigue en todo su recorrido y se lo da a ADOLFO, quien bebe apresuradamente y con debilidad se va reponiendo.

GUSTAVO

Y al despertarse no recordaba nada.

65. GUSTAVO se inclina hacia ADOLFO y le habla al oído, un tanto maligno.

GUSTAVO

¿Te ha pasado también a tí?

66. ADOLFO se ha repuesto, pero se turba con estas palabras. Piensa por unos segundos y después responde, temeroso.

ADOLFO

No, sólo he tenido vértigo y el médico dice que es anemia.

GUSTAVO

Así empieza siempre. Cuidate.

ADOLFO

¿Cómo?

67. GUSTAVO se retira y se sienta en el diván. Se nota que goza asustando a ADOLFO.

GUSTAVO

Debes comenzar con una absoluta abstinencia sexual, durante medio año, al menos.

ADOLFO

¡Eso es imposible, destruiría nuestro matrimonio!

68. ADOLFO se inquieta y siente un gran conflicto entre lo que cree que debe hacer por su salud y la reacción que piensa tendrá TEKLA al enterarse.

GUSTAVO

Bueno, allá tú.

69. GUSTAVO da vueltas por la habitación, pensando en una nueva estrategia de ataque pues siente que ya se divirtió lo suficiente. Mira hacia el balcón, toma un poco de agua, enciende un puro, mira su reloj y en ese momento parece recordar algo. Por fin se atreve a preguntar.

69. (cont.)

GUSTAVO

¿Por qué su hijo no vive con ustedes?

70. ADOLFO se sorprende por la pregunta, que lo saca de su ensimismamiento. No sabe qué responder y en su rostro se observa que siempre ha tenido dudas a ese respecto.

ADOLFO

Ella no quiso... a los 3 años comenzaba a parecerse a él.

71. GUSTAVO siente un torrente de emociones encontradas al confirmar sus sospechas. Hace un esfuerzo supremo por contener sus emociones.

GUSTAVO

¿Ah, sí; has visto alguna vez al primer marido?

ADOLFO

No... bueno, solamente en una mala foto suya; pero no le encontré parecido con nuestro hijo.

GUSTAVO

¿Pero eso no despertó en tí alguna sospecha?

72. ADOLFO duda. Quisiera decirle que sí, pero se contiene. Trata de ya no darle importancia al asunto.

ADOLFO

El niño nació un año después de nuestro matrimonio y su marido estaba de viaje cuando conocí a Tekla, aquí mismo.

73. GUSTAVO hace cuentas mentales de cuándo se fue de viaje, mientras ADOLFO habla. Está casi seguro de que ese hijo es suyo. Se abstrae mirando el diván vacío, sobre el que hacemos un

CORTE A:

74. INT. ALCOBA TEKLA (NOCHE/AMANECER): En este recuerdo de GUSTAVO, observamos en la penumbra la silueta de TEKLA y GUSTAVO, terminando de hacer el amor.

75. La cámara capta a través de la ventana, el paso de la noche al amanecer y panea hacia la cama, donde vemos a GUSTAVO durmiendo de un lado, y del otro lado, tan sólo una rosa amarilla, una nota y a TEKLA, que en medio de la obscuridad, sale con unas maletas. GUSTAVO se mueve y despierta al sentir la ausencia de TEKLA. Ve la rosa y la nota. La lee y acto seguido, la arroja con furia. Toma la flor y la despedaza, arrojándola también.

CORTE A:

76. INT. SALA CASA TEKLA (DIA): La cámara capta a GUSTAVO, que viene de su alcoba con su equipaje y la nota de TEKLA. Es el mismo día, pero horas más tarde. GUSTAVO deja las maletas en el piso, mira la habitación, se dirige hacia el piano y lo acaricia.

76.(cont.)TAVO deja las maletas en el piso, mira la habitación, se dirige hacia el piano y lo acaricia.

77. Al pasar la mano por la carpeta, encuentra una pequeña nota que dice: "Amada Tekla: te extrañaré como si me fuese una eternidad. Tu marido que te idolatra, Adolfo". Vemos como la mano de GUSTAVO arruga la nota. Sobre ésta, hacemos un

FUNDIDO ENCADENADO A:

78. INT. SALON BALNEARIO (TARDE): Entramos al presente con un C.U. del puño cerrado de GUSTAVO. La cámara se abre hasta verlo a él. Trata de contener sus emociones.

GUSTAVO

¿Has tenido alguna vez celos de él?

79. ADOLFO se siente descubierto y lo mira en actitud defensiva.

GUSTAVO

¿No te molestaría encontrártelo y oírlo hablar de su relación con tu mujer?

ADOLFO

Esa idea no me ha dejado en paz.

80. GUSTAVO se le acerca y le palmea el hombro.

GUSTAVO

Y jamás podrás librarte de ella.

81. GUSTAVO pasea por la habitación con desenfado y un tanto altivo. Se rasca y jala la oreja, de manera instintiva. Mira a ADOLFO con leve desprecio y lástima.

82. ADOLFO comienza a observarlo con atención y le extraña ver que parece tener movimientos y actitudes que le parecen familiares. No resiste el deseo de hacerse- lo notar.

ADOLFO

¡Es sorprendente lo mucho que te pareces a Tekla cuando hablas, a veces! Y también tus miradas tienen a veces el mismo poder sobre mí que las de ella.

83. GUSTAVO se pone nervioso por unos segundos y hace un gesto involuntario al hablar.

GUSTAVO

¿Ah, sí? ¡No me digas!

84. ADOLFO lo observa más sorprendido. Hace además de que ahora GUSTAVO ha hecho otro gesto similar.

85. GUSTAVO trata de reponerse y dice con doble intención.

GUSTAVO

Pues será muy interesante conocer a tu mujer...para comprobar la semejanza.

86.

ADOLFO

Sin embargo, ella parece evitar cualquier cosa que provenga de mí...

GUSTAVO

Esa mujer no te ha querido nunca.

87. ADOLFO hace ademán de que va a contestar ese argumento que le parece absurdo, pero GUSTAVO no lo deja hablar.

GUSTAVO

Perdóname, pero si ella no acepta nada de tí, es que nunca te ha querido.

ADOLFO

¿La crees incapaz de amar más de una vez?

88. GUSTAVO se compadece de la inocencia de ADOLFO y decide darle un buen consejo, aunque esto le hace recordar todos sus sufrimientos, por lo que se nota amargura en sus palabras.

GUSTAVO

Uno sólo se deja engañar una vez. A tí no te lo han hecho; pero cuidate de los que ya lo han sido. Son peligrosos.

89. ADOLFO lo mira entre asustado y desconcertado. Piensa que algo muy duro le ha debido suceder a su amigo y por supuesto, reflexiona por unos momentos en sus palabras. Entonces, después de un silencio, habla como para sí.

ADOLFO

Si ella no me ha querido nunca, ¿por qué me eligió y se casó conmigo?

90. GUSTAVO lo mira con gran asombro.

GUSTAVO

¿Ella te eligió? ¿No fue al revés?

91. ADOLFO se da cuenta de lo que dijo y trata de enmendarlo.

ADOLFO

¡Sabe Dios! No fue cosa de un día.

92. GUSTAVO lo mira y sonríe. Se frota la barba y le dice muy seguro de sí mismo.

92. (cont.)

GUSTAVO

A que adivino como pasó todo.

ADOLFO

¿Tú? ¡Imposible!

93. GUSTAVO se levanta por un vaso con agua y se sirve. Regresa a su asiento y comienza a hablar desapasionadamente, casi bromeando.

GUSTAVO

Yo, sí. Verás. El marido se fue en viaje de estudios y ella se quedó sola. La invadió una sensación de vacío y entonces llega él, el otro y llena el vacío. Cuando sienten el despertar de la pasión, tienen miedo de sí mismos y deciden jugar a hermano y hermana. Y cuanto más carnales se van haciendo los sentimientos, más platónica imaginan la relación.

94. ADOLFO se sorprende y termina azorado durante este relato.

GUSTAVO

Entonces juegan al escondite, pero tienen la sensación de que alguien los mira a través de la obscuridad.

95. Sobre un C.U. de ADOLFO, se hace una doble exposición, con una imagen donde se ven dos siluetas de hombre y mujer que se besan apasionadamente y después aparece una imagen masculina sin rostro, que se les interponc. La mujer corre y sale de cuadro y el hombre se queda con los brazos extendidos. La imagen masculina parece agrandarse y fortalecerse. Sobre esta escena se escucha a GUSTAVO, fuera de cuadro.

GUSTAVO (f. de c.)

El fantasma del ausente no los deja en paz, pues no impide su unión, pero turba su felicidad. No se atrevieron a presentarse al otro y decirle la verdad, así que asesinaron al tirano. ¿No fue así?

96. ADOLFO sale de su ensimismamiento. Está realmente sorprendido y desconcertado. Trata de defenderse.

96.(cont.)

ADOLFO

Sí, pero olvidaste que ella me formó, me dio nuevas ideas, me educó...

GUSTAVO

¿Y por qué no hizo lo mismo con el otro?

ADOLFO

Es que el otro era un idiota.

97. GUSTAVO se siente aludido, pero se contiene. Deja el vaso vacío sobre la mesa y respira.

GUSTAVO

Idiota por no comprenderla, según su libro, que me parece de lo más superficial.

ADOLFO

A mí también. Y reconozco que me cuesta trabajo entenderla.

GUSTAVO

Entonces tú también...

ADOLFO

¡No, eso sí que no!

98. ADOLFO se pone de pie, camina alrededor del sillón, pensando al respecto. Observa la escultura cubierta.

99. Mientras tanto, GUSTAVO enciende otro puro y se recuesta en el diván. Mira a ADOLFO atentamente.

100. A estas alturas, ADOLFO siente encontrarse en una sesión de psicoterapia. Ahora comienza a sentir el deseo de decir todo lo que ha callado, todas sus dudas e inquietudes. Se lleva las manos a las bolsas del saco, de una de ellas saca un papel. Lo lee y le dice.

ADOLFO

Casi siempre me parece que es ella la que está equivocada...

101. ADOLFO le extiende la carta a GUSTAVO, quien se incorpora y la lee por encima. Se la devuelve y esboza una sonrisa burlona.

102. Sin mirar a GUSTAVO, ADOLFO toma la carta, la observa y se la guarda. Después le hace un gesto a GUSTAVO, de qué opina al respecto. GUSTAVO toma una actitud entre burlona y de sorpresa.

102. (cont.)

GUSTAVO

¿No la tuteas?

ADOLFO

No, quiero respetarla más que a mí mismo. Quiero que sea mi mejor yo.

103. GUSTAVO queda estupefacto. Se retira el puro de la boca lentamente y cree que debe hacerlo reaccionar.

GUSTAVO

¿Quieres ser inferior a tu mujer?

104. ADOLFO da unos pasos y mira el atardecer a través del balcón. Trata de convencerlo.

ADOLFO

Sí. Disfruto siendo siempre un poco inferior a ella.

CORTE A:

105. EXT. BALNEARIO ALBERCA (ATARDECER): En punto de vista de ADOLFO, vemos la alberca vacía. La cámara toma el detalle del movimiento del agua, por el viento, sobre la cual, hacemos un

FUNDIDO ENCADENADO A:

106. EXT. BALNEARIO ALBERCA (DÍA): En el fundido vemos el paso de atardecer a día. La cámara se abre en este recuerdo, presentándonos a TEKLA y ADOLFO dentro del agua. ADOLFO la sostiene. Se nota que la está enseñando a flotar y a nadar. TEKLA se muestra un poco temerosa y ADOLFO parece que le infunde confianza.

107. A un lado de la alberca hay mesas y sillas, donde varias personas disfrutaban del sol.

108. Ahora TEKLA y ADOLFO tienen otros trajes de baño, lo que nos indica que ha pasado el tiempo. Ambos están dentro del agua y se preparan para una carrera de nado. Al fondo vemos a un hombre que les da la señal de salida. ADOLFO nada despacio intencionalmente y TEKLA gana. Sale de la alberca con el puño en alto y dos hombres jóvenes la reciben con su toalla y bata de baño.

109. Los que estaban en la mesa le hacen un lugar a TEKLA, entre risas y aplausos.

110. ADOLFO la mira orgulloso desde la alberca.

111. TEKLA, desde su lugar, le muestra a ADOLFO el pulgar hacia abajo, altiva y burlesca. Mientras sus amigos la llenan de halagos y mimos.

112. ADOLFO sonríe, le da la espalda y se va nadando. Vemos el agua agitada por donde él pasó. Se hace sobre el agua un nuevo

FUNDIDO ENCADENADO A:

113. EXT. BALNEARIO ALBERCA (ATARDECER): Vemos el paso del tiempo en el agua de la alberca. La cámara se abre y observamos una panorámica de la alberca vacía en el atardecer.

114. Desde la alberca, vemos a ADOLFO alejarse del balcón. Se oye fuera de cuadro la voz de GUSTAVO.

GUSTAVO (f. de c.)

¿...y no le has enseñado nada más?

CORTE A:

115. INT. SALON BALNEARIO (ATARDECER): ADOLFO se acerca a GUSTAVO, pero duda en responder a la pregunta. Después de un silencio se decide a hacerle la confidencia.

ADOLFO

Pero que quede entre nosotros. Le tuve que enseñar a escribir correctamente.

116. Con todos estos recuerdos y estas palabras, ADOLFO se dirige al sillón y se sienta. Por la expresión en el rostro de GUSTAVO, ADOLFO parece darse cuenta de que ha vivido equivocado con respecto a su mujer. Sin querer, tiene un pensamiento en voz alta.

ADOLFO

Ahora el idiota soy yo, evidentemente.

117. GUSTAVO está satisfecho de ésta reacción, pero aparenta asombro. ADOLFO se percató de su reacción y de lo que acaba de confesar, por lo que trata de enmendar lo dicho.

ADOLFO

En broma, evidentemente.

118. GUSTAVO sonríe y se incorpora. ADOLFO siente el deseo de contarle algo más.

ADOLFO

Fui yo quien la animó a escribir su primer libro.

GUSTAVO

¿Ah, sí? ¡No me digas!

ADOLFO

La introduje en los círculos literarios y acallé a los críticos. Pero creo que sus escritos eran mezquinos y vulgares. Le di todo y me quedé sin nada.

119. Al estarlo escuchando, GUSTAVO queda repentinamente impresionado por el amor y la nobleza del joven. Siente que flaquea en sus propósitos, pero aún intenta ocultarlo.

120. ADOLFO mira el caballete, los pinceles y la escultura. Siente que por primera vez está aceptando conscientemente su situación y siente que GUSTAVO es el responsable.

ADOLFO

Te bastó un ligero soplo para derribar mi castillo  
de naipes.

121. ADOLFO ha quedado mirando al vacío. GUSTAVO está realmente conmovido y dice como para sí mismo.

GUSTAVO

Una vez harta la serpiente, comienza a vomitar.  
Eso se llama robar.

122. ADOLFO sigue abstraído en sus pensamientos. Se pone de pie y avanza hacia la escultura y habla para sí.

ADOLFO

Quizá no me haya formado...

GUSTAVO

Pero te convenció de lo contrario.

123. En el rostro de GUSTAVO vemos su lucha interna. Finalmente decide seguir adelante con su venganza, sólo que ahora incitará a ADOLFO a vengarse también. Lo mira de manera penetrante.

124. ADOLFO ha estado acariciando la escultura, metiendo la mano por debajo del paño. Goza esta acción como si estuviese acariciando a TEKLA. Al escuchar aquel último parlamento de GUSTAVO, retira la mano súbitamente. Sin atreverse a mirarlo en un principio, habla.

ADOLFO

Ella minó mi confianza y me desplomé... Tú me has  
dado una nueva fé.

ADOLFO voltea hacia GUSTAVO y lo mira entre agradecido y suplicante.

125. GUSTAVO piensa que es el momento propicio para cambiar de táctica. Le sonrío.

GUSTAVO

¿En la escultura? ¿Piensas de verdad que puedes  
crear ilusión sin color?

126. ADOLFO se siente desconcertado y desprotegido. Niega con la cabeza.

126. (cont.)

GUSTAVO

Yo tampoco.

ADOLFO

Entonces, ¿por qué lo dijiste?

GUSTAVO

Porque me dabas lástima.

127. ADOLFO retorna a su sillón con mucho esfuerzo y se sienta. Está abatido. Su actitud parece darle la razón a GUSTAVO.

128. GUSTAVO se pone de pie y se dirige hacia la escultura. Juega un poco con el paño y después de un silencio, se decide a cuestionar.

GUSTAVO

¿Sabes cuál es el profundo enigma de tu mujer?

Nada más que estupidez. Vístela de hombre y verás como parece un fonógrafo que repite las cosas.

129. ADOLFO se sorprende pero termina por asentir con la cabeza, dándole la razón. Está pensativo.

130. GUSTAVO voltea hacia el balcón. Está obscureciendo. Saca su reloj de cadena del bolsillo y ve la hora. Lo guarda y se dirige a ADOLFO.

GUSTAVO

Llevamos hablando seis horas y tu mujer está a punto de llegar. ¿Quieres que lo dejemos para que descanse un poco?

131. GUSTAVO se dirige hacia la puerta y al pasar por el sillón, ADOLFO lo detiene del brazo. Parece un niño asustado.

ADOLFO

¡No me dejes solo, tengo miedo! Es cariñosa, pero en sus besos hay algo que.... me ahoga, me adormece.

132. GUSTAVO va hacia la mesita y toma un periódico. Lo abre y lo ojea. Parece detener su vista en un artículo. Sin voltear a verlo, le dice.

GUSTAVO

Te estás muriendo. Se nota en tus últimos cuadros. ¿Ya leíste el periódico de hoy?

133. GUSTAVO se aproxima a ADOLFO y le extiende el periódico.

134. ADOLFO se angustia. Acerca su mano hacia el periódico, pero no se atreve a tomarlo. Retira la mano bruscamente.

GUSTAVO

¿Quieres que te lo lea yo?

ADOLFO

¡No, no, no! No sé, creo que empiezo a odiarte.

Has reducido a cenizas todo lo que tenía.

135. GUSTAVO deja el diario en la mesita y se sienta en el diván. Habla en su defensa

GUSTAVO

Ya habían hecho eso antes de que yo llegara  
y de una manera admirable. Pero todavía te  
quedan fuerzas. ¿Me escucharás y me obedecerás?

136. ADOLFO está derrotado, no sabe ya qué hacer y ni siquiera lo mira, pero asiente con la cabeza.

137. GUSTAVO se aproxima a él y le busca la mirada.

GUSTAVO

Mírame y escúchame.

ADOLFO

Sí, pero ahora háblame de tí.

138. GUSTAVO le sonríe y se pone de pie. Se sienta nuevamente en el diván.

GUSTAVO

No tengo nada que decir de mí. Soy un profesor  
de lenguas muertas y viudo. Eso es todo.

GUSTAVO le extiende la mano.

139. Al ver la mano extendida, ADOLFO se pone en pie con dificultad. Avanza encorvado y toma su mano. Al contacto, siente como si GUSTAVO le transmitiera energía. Se desconcierta, pero no suelta la mano de GUSTAVO.

140. GUSTAVO siente verdadera lástima por ADOLFO y ahora piensa que le hará un favor al desenmascarar a TEKLA.

GUSTAVO

Y nunca olvides que yo he sido tan débil como tú.

141. ADOLFO se echa a los pies de GUSTAVO y lo abraza arrodillado, llorando como un chiquillo. GUSTAVO lo reconforta como si fuese un niño y trata de incorporarlo.

141.(cont.)

GUSTAVO

Levántate, anda un poco.

ADOLFO

¡No puedo!

142.GUSTAVO lo toma suavemente de la barbilla y le da una bofetada.

143.ADOLFO reacciona y se pone de pie inmediatamente. Lo mira con una enorme furia y apenas puede contenerse. GUSTAVO se levanta satisfecho, le palmea el hombro, sonríe.

GUSTAVO

Así está mejor. ¿Dónde está tu mujer?

144.ADOLFO se siente más repuesto, pero se da cuenta de que en realidad ignora dónde está TEKLA.

ADOLFO

En...en una reunión de unos hospicios.

GUSTAVO

¿Estás seguro?

145.ADOLFO trata, sin lograrlo, de ocultar su inseguridad. Asiente con la cabeza.

GUSTAVO

¿Y se despidieron como amigos?

ADOLFO niega con la cabeza.

GUSTAVO

Como enemigos ,entonces. ¿Qué le dijiste para enfadarla?

146.ADOLFO se sorprende y se pone nervioso. En su rostro vemos cómo se altera al recordar lo sucedido en la mañana con TEKLA. Se nota arrepentido. Por fin se decide a confesárselo a GUSTAVO, pero no puede ocultar su rabia de ese momento.

ADOLFO

Le dije... ¡vieja coqueta!

GUSTAVO

¿Y después?

147.ADOLFO no se imagina cómo puede intuir que algo más pasó, pero tampoco puede negarlo.

ADOLFO

No me acuerdo.

148.GUSTAVO lo mira compasivo, trata de recordar algo por unos momentos y habla categórico.

148.(cont.)

GUSTAVO

Pero yo sí sé. Le dijiste: "Vergüenza te debía de dar andar coqueteando a tus años. Una mujer tan vieja como tú ya no consigue más amantes".

149.Al escuchar a GUSTAVO, ADOLFO parece revivir el momento. Después vemos la sorpresa en su rostro.

ADOLFO

¿Cómo demonios puedes saberlo tú?

GUSTAVO

Oí que ella se lo contaba a tres jovencitos en el muelle, mientras subían al barco.

150.ADOLFO se sorprende y siente renacer los celos al escuchar esto. Da unos pasos por la habitación. Trata de poner en orden sus pensamientos.

ADOLFO

Entonces...¿la has visto?

151.GUSTAVO asiente. Piensa cómo hacer para que ADOLFO se dé cuenta de la verdad.

GUSTAVO

Tú no la has visto nunca sin estar presente.

¿Tienes una fotografía de ella?

152.ADOLFO asiente y saca una fotografía de la cartera. Se la entrega a GUSTAVO un tanto extrañado.

153.GUSTAVO la toma y la observa por unos momentos, como buscando algo. Cuando parece encontrarlo, sonríe sarcásticamente.

GUSTAVO

¿Estabas presente cuando la hicieron?

ADOLFO

No.

154.GUSTAVO le extiende la fotografía. ADOLFO se acerca y la toma.

GUSTAVO

Mira bien.

155.En punto de vista de ADOLFO, vemos la fotografía de TEKLA, que está con un escotado vestido de colores llamativos, muy maquillada, con un peinado extravagante y una mirada y sonrisa un tanto sensuales y malévolas. Se oye fuera de cuadro a GUSTAVO.

155.(cont.)

GUSTAVO (f. de c.)

No se parece al retrato que le hiciste, ¿verdad?  
Porque tú tienes otra imagen de ella. Mira como  
pintor. ¿Ves cómo su mirada busca a un hombre que  
no eres tú?

ADOLFO (f. de c.)

Sí, ahora lo veo.

156. ADOLFO sigue observando la fotografía con mucha atención y con un poco de des-  
ilusión.

GUSTAVO

Cuidado pues, amigo.

ADOLFO

¿De qué?

GUSTAVO

De su venganza.

157. ADOLFO lo mira extrañado. Se sienta.

GUSTAVO

Recuerda que la has herido en su punto más sensible  
hoy en la mañana. Si no se ha vengado aún, no será  
por falta de ganas.

158. ADOLFO vuelve a observar la fotografía. Medita por unos momentos y luego la  
guarda. Dice para sí.

ADOLFO

Tengo que saberlo todo.

159. GUSTAVO se ha sentado nuevamente en el diván. Está satisfecho de todo lo que ha  
logrado hasta el momento. Está listo para hacerle una nueva proposición a ADOLFO

GUSTAVO

Si quieres yo te ayudaré.

160. ADOLFO lo mira abatido y asiente. Mira al vacío.

ADOLFO

¿qué tengo que hacer?

GUSTAVO

Bueno...

161. GUSTAVO es interrumpido por el sonido de la sirena de un barco. Se acerca al  
balcón y mira al exterior.

CORTE A:

162. EXT. MUELLE (NOCHE): Vemos en la penumbra, la llegada de un pequeño barco, desde  
el punto de vista de GUSTAVO.

CORTE A:

163. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): GUSTAVO está ligeramente nervioso, pero se controla y voltea hacia ADOLFO.

GUSTAVO

Va a llegar de un momento a otro.

164. ADOLFO ha salido de su ensimismamiento; se nota nervioso, no sabe qué hacer. Se pone de pie, su vista parece buscar algo por la habitación, pero no lo encuentra. Se acicala un poco, se abrocha el saco y se dirige hacia el pasillo.

ADOLFO

Tengo que bajar a esperarla.

165. GUSTAVO se le acerca presurosamente y lo detiene del brazo.

GUSTAVO

¡No, te quedarás aquí! Tienes que ser grosero.

Si ella tiene la conciencia tranquila, va a entrar echando chispas; si no, vendrá con sus más tiernas caricias.

ADOLFO

¿Estás completamente seguro de eso?

166. GUSTAVO lo va llevando del brazo hasta el sillón, como tratando de tranquilizarlo.

GUSTAVO

No completamente, pero lo averiguaré. Esa es mi habitación.

167. GUSTAVO señala la puerta. La cámara toma la puerta.

GUSTAVO

Tiene dos entradas. Yo estaré observando por el ojo de la cerradura. Cuando termines de hablar con ella, cambiamos los papeles, tú mirarás. Después nos encontramos en el parque y confrontamos nuestras opiniones. Si noto que flaqueas, daré dos golpes en el suelo con una silla.

ADOLFO

De acuerdo.

168. ADOLFO resopla nervioso. GUSTAVO se asoma nuevamente por el balcón. Hace el intento de retirarse, pero recuerda algo y va con ADOLFO.

168.(cont.)

GUSTAVO

Recuerda, ¡ni una palabra de nuestro encuentro,  
ni siquiera que has hecho nuevas amistades en  
su ausencia! Yo buscaré su punto flaco.

169. Por el corredor, se escucha ruido de puertas y la voz de una mujer cantando; lo que los deja paralizados por unos momentos. ADOLFO ya parece presa del pánico y los celos. Respira ruidosamente y tiene la intención de hablar de ella.
170. GUSTAVO le hace señas a ADOLFO para que se calle. Le indica además, que está furiosa y le dice que se siente silenciosamente en el sillón.
171. ADOLFO se deja caer en el sillón como si estuviese desmayado. Cierra los ojos, como si eso le proporcionara más fuerza.
172. GUSTAVO vigila el pasillo, mientras se acerca a ADOLFO y le musita.

GUSTAVO

¿Te sientes débil?

173. ADOLFO abre los ojos, niega con la cabeza y lo toma por un brazo.
174. GUSTAVO se suelta suavemente y le da una palmada en el hombro para tranquilizarlo. Va hacia la puerta, la abre cuidadosamente, entra a su habitación y cierra en silencio.
175. En punto de vista de GUSTAVO, vemos que ADOLFO se ha quedado solo, saca la fotografía de TEKLA y la mira. De repente, la rompe y tira los trozos debajo del sillón. Se acomoda en su asiento y nerviosamente se vuelve a acicalar. En esos momentos entra TEKLA (la mujer descrita anteriormente). Reiteramos que es una mujer madura, hermosa, pero de arreglo y modos joviales. Queda de pie unos segundos a la entrada del pasillo y mira a ADOLFO con enfado y hastío. ADOLFO no se ha percatado de su presencia. En seguida, corre hasta él, llena de cariño, alegría y encanto. Lo besa.

TEKLA

¡Buenas noches, hermanito! ¿Qué tal te encuentras?

176. ADOLFO apenas si puede retirarle sus manos suavemente, después del beso. Trata de usar un tono de broma para ocultar su disgusto.

ADOLFO

¿Qué has hecho de malo para besarme así?

TEKLA

¡He derrochado una cantidad de dinero, loca!

ADOLFO

Entonces lo habrás pasado bien...

177. TEKLA se quita el sombrero con desenfado. Afirma con la cabeza, sonriente y triunfante. Su mirada es pícaro y un tanto malévola, mientras habla y da unos pasos por la habitación.

TEKLA

Pero no en la reunión del hospicio. ¿Y cómo la ha pasado mi hermanito mientras su gatita estaba de viaje?

ADOLFO

Aburrido.

178. TEKLA percibe el aroma a tabaco. Comienza a recorrer la habitación con la vista, como buscando a alguien o algo.

179. La cámara hace el recorrido en punto de vista de TEKLA y se detiene en ADOLFO.

TEKLA (f. de c.)

¿Solo?

ADOLFO

Completamente solo.

180. TEKLA lo mira detenidamente y se sienta en el diván. Se levanta despacio inmediatamente después, pues siente tibio el asiento.

TEKLA

¿Quién ha estado sentado aquí? ¿No habrá sido una mujer?

181. ADOLFO frunce el ceño y tamborilea el brazo del sillón con sus dedos.

ADOLFO

¿Bromeas? ¡Nadie!

182. TEKLA lo observa y se da cuenta de su nerviosismo.

TEKLA

Creo que mi hermanito dice mentiras. Ven aquí con tu gatita y cuéntame lo que te preocupa.

183. ADOLFO duda por un momento, pero se levanta. TEKLA lo acerca a ella y él se deja caer, colocando la cabeza en las rodillas de ella. ADOLFO se ríe.

ADOLFO

¡Eres una diablilla! ¿Sabes?

TEKLA

No, sé tan pocas cosas sobre mí.

ADOLFO

¿Nunca piensas en tu forma de ser?

184. TEKLA se desconcierta por estas preguntas. Lo suelta y lo observa atentamente.  
Dice con desenfado.

TEKLA

¡Pero qué filosófico estás hoy!

185. ADOLFO intenta desviar su atención. Duda un poco, se lleva la mano a la frente.

ADOLFO

Ponme la mano en la frente.

TEKLA

¿Otra vez el hormigüeo en tu cabecita?

Te lo quitaré.

186. En punto de vista de GUSTAVO, vemos a TEKLA besando la frente de ADOLFO.

TEKLA

¿Estás bien ahora?

187. ADOLFO asiente y oculta a TEKLA su rostro, en el que podemos ver enfado.

188. TEKLA por su parte, sigue observando la habitación, como buscando algo, pero su expresión es de rabia. Sin embargo, le habla con dulzura.

TEKLA

¿Has pintado algo?

ADOLFO

Ya no puedo hacerlo y no me ríñas.

TEKLA

¿Entonces, a qué te vas a dedicar?

ADOLFO

A la escultura.

TEKLA

Nuevas ideas otra vez...

189. ADOLFO le indica que no se moleste y le señala la escultura tapada. TEKLA se levanta con leve disgusto y destapa la escultura. Se sorprende.

TEKLA

¡Vaya, vaya! ¿Quién será?

ADOLFO

¡Adivina!

189.(cont.)

TEKLA

¿No me digas que es tu gatita? Pero no tiene rostro y está...¿no te da vergüenza?

ADOLFO

¿Por qué? Tiene muchas cosas...hermosas.

190. TEKLA le pega cariñosamente en la mejilla.

TEKLA

¡Cierra la boca o te la como a besos!

191. ADOLFO está como fascinado por las caricias de TEKLA, pero alcanza a recordar el pplan que tenía con GUSTAVO y reacciona. Se retira nerviosamente de ella.

ADOLFO

Puede venir alguien.

TEKLA

¡Y a mí que me importa! La ley me concede el derecho de besar a mi marido.

ADOLFO

¡Sí, claro! Pero...

192. TEKLA se detiene intempestivamente y por intuición, mira a la puerta de GUSTAVO.

TEKLA

¿Qué te pasa? ¿Quién te ha metido en la cabeza que ya no vas a pintar nunca más?

CORTE A:

193. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): En esta habitación de decoración austera, GUSTAVO se encuentra inclinado, viendo por el ojo de la cerradura. Se levanta nervioso, como pensando que tal vez TEKLA ya se dio cuenta de lo sucedido. Mientras se escucha fuera de cuadro a TEKLA y ADOLFO (ESTIVO) observa de nuevo.

¡Siempre te imaginas que hay alguien detrás de mí y de mis ideas! ¡Estás celosa!

TEKLA (f. de c.)

Sí, tengo miedo de que alguien te aleje de mí.

194. Con la última frase de TEKLA, GUSTAVO se levanta y sonríe triunfante y aliviado.

CORTE A:

195. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): Vemos a TEKLA de pie, nerviosa. ADOLFO está sentado aún junto al diván, en el piso.

195.(cont.)

ADOLFO

Pero si tú sabes que no ay mujer...

TECLA

No temo a una mujer, si no a los amigos  
que te llenan la cabeza de fantasías.

196. ADOLFO la observa cuidadosamente, como intuyendo que está cerca de descubrirla.

ADOLFO

¿De qué tienes miedo?

TECLA

¿Quién ha estado aquí?

197. El nerviosismo de TECLA aumenta al sentir la mirada aguda y penetrante de ADOLFO y sin poderla soportar más, le reclama.

TECLA

¡Tú nunca me miras así! Tu mirada me atraviesa.

ADOLFO

Es para verte por dentro.

TECLA

¡Pues mira, aquí no hay nada que ocultar!

198. Después de un silencio, ADOLFO se pone de pie. Da unos pasos por la habitación, hacia la puerta. TECLA ahora cambia de actitud y es ella quien lo mira con agudeza. ADOLFO comienza a retraerse y ella se le acerca amenazadoramente.

TECLA

¿Quién ha estado aquí?

ADOLFO

Mi médico.

TECLA

¿Qué médico?

ADOLFO

El doctor Sjöstrom.

TECLA

¿Y qué dijo?

199. ADOLFO se pone nervioso y se retira de ella. Trata de pensa. en algo que decirle

ADOLFO

Me dijo...que...entre otras cosas...que corría  
el peligro de tener un ataque de epilepsia y...  
nos prohibió vivir como casados durante algún  
tiempo.

200. TEKLA cae sentada en el diván por la impresión.

TEKLA

¡Quieren separarnos, hace tiempo  
que lo vengo notando!

ADOLFO

¡Eso no es verdad!

201. ADOLFO vuelve a mirarla con agudeza. TEKLA se siente nerviosa, asustada por esa actitud.

ADOLFO

¿Tienes miedo de que alguien me preste sus ojos  
para verte como eres y no como pareces ser?

TEKLA

Adolfo, ¡cuidado con la fantasía! Es la  
bestia maligna en el alma del hombre.

ADOLFO

¡Hermosa frase! ¿Dónde la has aprendido? ¿Te  
la enseñaron los jovencitos del barco?

202. TEKLA se sorprende de que ADOLFO sepa esto, pero no pierde la calma.

TEKLA

Pues sí. Siempre hay algo que  
aprender de los jóvenes.

ADOLFO

¡Vaya, ya amas a los jovencitos!

TEKLA

Siempre, por eso te quiero a tí.

ADOLFO

No quiero compartir tu amor con nadie.

TEKLA

Mi corazón es tan amplio como este balneario,  
así que caben todos en él.

303. En punto de vista de GUSTAVO, vemos a ADOLFO en actitud de niño celoso y a TEKLA que siente haber vuelto a dominar la situación. TEKLA se recuesta en el diván, provocativa.

TEKLA

Ven con tu gatita, te voy a dar un  
azote por envidioso.

204. ADOLFO comienza a caminar hacia ella y se detiene al escuchar dos golpes de silla en la habitación de GUSTAVO.

ADOLFO

¡No, no quiero jugar; quiero hablar en serio!

TEKLA

¡Dios mío, quiere hablar en serio! ¡Huy, qué serio se ha puesto! Anda, riete un poquito.

205. TEKLA él toma la cabeza y le da un beso. ADOLFO sonríe sin ganas.

ADOLFO

¡Demonio de mujer!

206. TEKLA ríe y ADOLFO se dirige a la escultura. La destapa y la acaricia por un momento.

ADOLFO

¿Quieres posar de perfil a mí para ponerle rostro a la estatua?

TEKLA

Claro.

ADOLFO

No pienses en mí, piensa en otro.

207. Sobre un C.U. de TEKLA, aparece en sobre exposición la imagen de un jovencito con uniforme de la marina y bigote pequeño.

208. ADOLFO la observa detenidamente y de repente se da cuenta que ahí está la expresión de la que GUSTAVO le habló. Hace como si estuviera modelando.

ADOLFO

¿Sabes cómo describen a la adúltera?

TEKLA

No.

ADOLFO

Dicen que es una mujer pálida que jamás se ruboriza.

TEKLA

Pero con su amante sí, aunque el marido no la vea.

209. En C.U. de ADOLFO, vemos su expresión de asombro y como preguntando.

210. En M.C.U., vemos que TEKLA no ha perdido su gesto y habla como con conocimiento de causa.

TEKLA

Y es que como el marido no lo logra, se pierde ese espectáculo.

210.(cont.)

ADOLFO

¡Tekla!

TEKLA

Llámame gatita y me ruborizaré. ¿No te gustaría?

211.En M.S. vemos que ADOLFO siente rendirse nuevamente a los encantos de TEKLA. Hace gesto como de querer morderla.

212.TEKLA le indica con el dedo que se acerque. Al no ver respuesta, TEKLA se levanta, abre los brazos y se dirige a él. La cámara la sigue y hace un TWO SHOT. ADOLFO la abraza y la besa. Súbitamente TEKLA lo detiene y le señala el pasillo. ADOLFO hace un gesto de que no le importa y le besa el cuello con pasión. La cámara capta en M.C.U. el rostro maléfico de TEKLA, que le pregunta con doble intención.

TEKLA

¿Qué pasará cuando ya no me tengas?

ADOLFO

Moriré.

TEKLA

Pues no te preocupes. Soy tan vieja  
que ya no me quiere nadie.

213.Con esta última frase, TEKLA sale de cuadro, pues se retira de ADOLFO, quien se muestra arrepentido por sus palabras de en la mañana.

ADOLFO

Perdóname.

TEKLA

¿Por qué eres tan celoso y a la vez  
tan seguro de tí?

ADOLFO

No lo sé. Pero mi mayor tortura sería  
que él supiese que no soy feliz.

CORTE A:

214.INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE):La cámara capta en M.L.S. a GUSTAVO, que está sentado frente a la puerta, tranquilo. La cámara se va cerrando lentamente hasta C.U. con el que vemos en su rostro una maléfica sonrisa de triunfo. Ahora tan sólo goza escuchando.

214.(cont.)

TEKLA (f. de c.)

¿Crees que a mí me gustaría darle  
esa alegría? Tranquillízate.

ADOLFO (f. de c.)

Es que tu coquetería me tiene en ascuas.

215.La cámara vuelve a abrirse y vemos que GUSTAVO vuelve a inclinarse para observarlos. CORTE A:

216.INT. SALON BALNEARIO (NOCHE):En punto de vista de GUSTAVO, vemos a TEKLA y ADOLFO. TEKLA

Yo sólo quiero ser amada y admirada.

ADOLFO

¿por hombres?

TEKLA

Naturalmente.

217.ADOLFO se queda pensativo. Tapa nuevamente la escultura y se sienta. En este F.S.,m vemos también a TEKLA, que no deja de observarlo.

ADOLFO

¿Y has sabido algo de él últimamente?

TEKLA

En seis meses ni una palabra.

218.La cámara toma un C.U. de ADOLFO y en su rostro vemos temor y duda al preguntar.

ADOLFO

¿No piensas nunca en él?

CORTE A:

219.INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE):En C.U. del rostro de GUSTAVO, vemos cierta melancolía. CORTE A:

220.INT. SALON BALNEARIO (NOCHE):La cámara hace un C.U. de TEKLA, que está triste y melancólica. TEKLA

No.

Sobre su rostro hacemos una

DISOLVENCIA A:

221.INT. ALCOBRA (DÍA):Entramos de una disolvencia con la flama de una vela. Es la alcoba de una casa de una señora, más bien humilde. Al abrirse la cámara, vemos que sobre la cama hay un pequeño de 5 años aproximadamente, vestido con ropas de ceremonia. Está muerto. Hay cuatro velas encendidas a su alrededor y flores

221.(cont.)blancas a sus pies. GUSTAVO está hincado a un lado de la cama. Su tristeza y su llanto están contenidos. La señora, una mujer de 60 años aproximadamente y de pelo entrecano, está de pie, junto a la ventana, viendo la escena. Repentinamente, se oye un grito desgarrador de mujer. Ambos voltean hacia la puerta. Es TEKLA, que al entrar al cuarto y ver al niño, no pudo contenerse. Al gritar, entra a cuadro hasta el pie de la cama y rompe en llanto. GUSTAVO se levanta, camina despacio hacia la puerta y se detiene al pie de la cama, junto a TEKLA. Hace ademán de acariciar la cabeza de TEKLA, pero se contiene.

222.En punto de vista de GUSTAVO, vemos cómo TEKLA lo mira llorosa, suplicante.

223.En F.S. vemos ahora que GUSTAVO sale de la habitación y TEKLA lo sigue con la mirada.

224.Sobre un C.U. de TEKLA, hacemos una nueva DISOLVENCIA A:

225.INT. SALON BALNEARIO (NOCHE):Entramos al presente con una disolvenca en el rostro de TEKLA, que trata de reponerse de este doloroso recuerdo, sin que ADOLFO lo note.

TEKLA

Creo que vive en la costa oeste. ¿Pero por qué preguntas todo esto?

226.En M.S. vemos a ADOLFO, que estuvo observándola con atención. Esto ha provocado en él, un nuevo razonamiento. Habla con serenidad y honestidad.

ADOLFO

No sé. Pero últimamente he pensado mucho en cómo se habrá sentido cuando lo dejaste.

TEKLA

¿Te remuerde la conciencia?

ADOLFO asiente.

227.TEKLA le sonríe burlonamente y en un M.C.U., le hace un gesto de que no se preocupe.

228.En punto de vista de TEKLA, vemos en M.S. a ADOLFO sentado, frotándose las manos con cierto nerviosismo.

ADOLFO

¿Lo quisiste alguna vez?

TEKLA

Claro.

ADOLFO

¿Y luego?

229.La cámara toma ahora un TWO SHOT, en el que podemos apreciar la actitud fría e indiferente de TEKLA al hablar y el desconcierto de ADOLFO.

TEKLA

Me cansé de él.

ADOLFO está realmente sorprendido. Piensa por unos momentos y habla después.

ADOLFO

Entonces llegado el momento, ¿también  
me abandonarías?

TEKLA se desconcierta por un momento y aunque sabe la respuesta, trata de ocultarla.

TEKLA

No, no es seguro.

230.ADOLFO la mira fijamente y con esa respuesta vemos en un C.U. de su rostro, que comprende a lo que ella se refiere. TEKLA sería capaz de mantener relaciones con él y con otro, al mismo tiempo.

ADOLFO

¡Ah! Ya entiendo.

TEKLA

¿Ah, sí? ¡No me digas!

ADOLFO

¿Sabes que tu sinceridad comienza a molestarme?

231.En TWO SHOT, vemos a TEKLA un tanto sorprendida por esta pregunta y a ADOLFO, mirándola molesto.

TEKLA

Pues tú me la enseñaste.

ADOLFO

Pero ahora te ocultas tras ella.

TEKLA

Es la nueva táctica, ¿no te das cuenta?

232.La cámara sigue a ADOLFO, quien camina por la habitación. Mira hacia la puerta y siente un poco de arrepentimiento por lo concertado con GUSTAVO, no quiere perderla. Siente desesperación.

ADOLFO

¿Por qué no nos vamos hoy mismo?

TEKLA

No quiero.

232.(cont.)

ADOLFO

Pero yo sí. ¡Y te ordeno que vengas  
conmigo en el último barco!

233.La cámara capta en M.L.S. a TEKLA, que da un salto incontenible de su asiento por la indignación. La cámara panea para seguirla, hasta tenerlos a ambos en cuadro. TEKLA está muy enojada.

TEKLA

¿Me ordenas?

234.TEKLA se le ha estado enfrentando y lo mira fijamente. ADOLFO le sostiene la mirada. Finalmente, TEKLA le da la espalda, después de hablar.

TEKLA

¡Tú nunca me has querido! Amar es dar.

ADOLFO

Yo no he hecho más que darte y darte.

235.Ahora, en M.C.U. de TEKLA, vemos que está realmente enojada.

TEKLA

¿Vas a presentarme factura de tus regalos?

Una mujer sólo acepta regalos de su amante.

236.Al pronunciar estas palabras, vemos en un C.U. del rostro de ADOLFO, una mezcla de dolor, rencor y desilusión contenidas.

ADOLFO

Cierto, eso he sido.

237.Ahora vemos que TEKLA ya se ha repuesto un poco y en TWO SHOT, vemos cómo lo mira indiferente.

TEKLA

Pues si no te gusta, márchate.

Yo no quiero un marido.

ADOLFO

¡No, ya me he dado cuenta! Pero ahora  
lo soy sin quererlo, te guste o no.

TEKLA

No digas tonterías, idiotilla adorado.

237. En el rostro de ADOLFO, vemos cómo contiene su ira al pensar que TEKLA ya le está llamando y tratando como a su primer marido.

ADOLFO

Comienzo a sospechar que tu ex marido  
no era tan idiota.

TEKLA

¡Así es que comienzas a sentir  
simpatía por él!

238. En punto de vista de GUSTAVO, la cámara toma en F.S. a ambos. TEKLA ríe sarcásticamente y ADOLFO trata de contenerse y dice seguro.

ADOLFO

Casi, casi.

CORTE A:

239. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): Vemos en M.L.S. a GUSTAVO, que estaba sentado mirando por el ojo de la cerradura y se endereza. Se pone de pie y se acaricia la barba, satisfecho y sorprendido, mientras los escucha con atención.

TEKLA (f. de c.)

Ya me cansé de hacer de niñera y comienzo a  
sentir atracción hacia él, que era un gran  
hombre. Pero con un sólo defecto, que era  
el mío.

ADOLFO (f. de c.)

¡Vaya, ahora te gustan también los  
hombres muy hombres!

CORTE A:

240. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): En F.S., vemos a ADOLFO de pie, cerca de la escultura y a TEKLA, paseando por el salón disgustada y un tanto cínica. Asiente a la pregunta de ADOLFO y éste busca ahora las palabras para herirla.

ADOLFO

¡Eso significa que te estás haciendo vieja!

241. TEKLA se siente ofendida y en un C.U. de su rostro, vemos cómo éste se descompone en un gesto de indignación, lo cual, también nos permite corroborar que su juventud está quedando atrás.

TEKLA

¡Ten cuidado, Adolfo!

242. En M.S., vemos a ADOLFO presa de la ira. Toma una de sus herramientas para esculpir, que dejó junto a la escultura y la esconde tras de sí, para amenazar a TEKLA al hablar. La cámara lo seguirá con paneo, hasta tenerlos a ambos en TWO SHOT.

ADOLFO

¡Eres tú la que debe tenerlo!

243. En punto de vista de ADOLFO, vemos en M.S. a TEKLA, que se asombra y se asusta, retrocediendo lentamente.

244. En F.S., vemos a ADOLFO, que la sigue amenazadoramente y TEKLA se refugia tras el respaldo del sillón. Está asustada y desesperada. No sabe cómo contenerlo. Le habla con furia para tratar de dominarlo.

TEKLA

¡Te equivocas, Adolfo! Te aseguro que ahora ya no tendrás un instante de tranquilidad. ¡Sentirás el ridículo de ser un marido engañado, pero jamás tendrás pruebas de ello!

Mientras ella habla, ADOLFO recibe cada palabra como una bofetada que le hace ir minimizando su ira y transformándola en dolor, temor y derrota. Baja lentamente la mano con la que empuña su arma y al finalizar de hablar TEKLA, ADOLFO no puede sostenerle la mirada. Le da la espalda y va lentamente a dejar el arma en su lugar.

245. La cámara toma ahora en C.U. el rostro derrotado de ADOLFO.

ADOLFO

¿Me odias, verdad?

246. En M.S. vemos a TEKLA, que no ha dejado de mirarlo y va tranquilizándose. Piensa en la respuesta adecuada a la pregunta de ADOLFO. Después de un momento, contesta sarcástica.

TEKLA

No, nunca. Eres un niño.

247. ADOLFO no volteo la vista hacia ella. Su actitud es la mezcla entre un niño regañado y un hombre humillado. Mira hacia un quinqué encendido.

248. Sobre un C.U. del quinqué, hacemos una DISOLVENCIA A:

249. INT./EXT. CUEVA (NOCHE): La cámara entre de la disolvenencia, con un BIG C.U. a la llama de un quinqué de mano. Se escucha el ruido de una tormenta. La cámara se abre y vemos que el quinqué está en el piso, frente a TEKLA y ADOLFO, quien la abraza fuertemente y la consuela, mientras ella llora sin parar. Están en la entrada de una cueva y repentinamente son iluminados por la luz de un gran rayo.

- 249.(cont.)Al oírse el trueno, TEKLA se aterroriza y lo abraza con fuerza. ADOLFO la sienta en sus piernas y parece hablarle al oído, mientras la mece en sus brazos, suavemente. Luego le besa los ojos con ternura, hasta que parece quedarse dormida. CORTE A:
- 250.C.U. rostros, con miradas y actitudes acusativas y de reproche. Son rostros de mujeres y hombres de diferentes edades. CORTE A:
- 251.C.U. rostro TEKLA, llena de angustia, pálida, ojerosa y suplicante. Parece que ha visto los rostros anteriores. CORTE A:
- 252.C.U. manos de ADOLFO y una mano de TEKLA, sobre fondo negro. Las tres manos suben hasta la cara de ADOLFO, quien besa la mano de TEKLA, que tiene estrechada entre las suyas. CORTE A:
- 253.Sobre el mismo fondo negro, BIG C.U. ojos TEKLA, que miran con admiración y gratitud. La cámara se abre hasta C.U. y la vemos sonreír. CORTE A:
- 254.Vemos en contraluz la figura viril de ADOLFO, que está de pie y le extiende los brazos. TEKLA entra a cuadro y se acurruca en el pecho de él. ADOLFO le besa la frente y la abraza. CORTE A:
- 255.INT. SALA CASA TEKLA (TARDE):Vemos a ADOLFO pintando y frente a él, a TEKLA posando. CORTE A:
- 256.INT. SALA CASA TEKLA (NOCHE):Vemos a TEKLA, rodeada por varios hombres en lo que parece una fiesta. Todos se ven muy divertidos y admirados por los encantos de TEKLA, menos ADOLFO que la mira celoso desde un rincón. CORTE A:
- 257.INT. ALCoba TEKLA (NOCHE):Vemos a TEKLA y ADOLFO acostados y dormidos. De repente, ADOLFO comienza a toser. TEKLA se despierta molesta, lo mira, le toca la frente con indiferencia y se vuelve a acomodar para dormir. ADOLFO se levanta tratando de contener su tos, se ve débil y sale de la habitación. CORTE A:
- 258.INT. SALA CASA TEKLA (DIA): TEKLA está tocando el piano. ADOLFO llega por atrás de ella, la toma por los hombros, se sienta en el banco junto a ella y trata de besarla con pasión. TEKLA gira su cabeza al lado opuesto, le palmea la cabeza con afecto maternal, le indica que se siente en un sillón y continúa tocando el piano. ADOLFO obedece y se retira. Mira a través de la ventana. CORTE A:
- 259.EXT. CALLE PARQUE (DIA): En punto de vista de ADOLFO, la cámara ve a lo lejos a dos niños (niña y niño) que están jugando. El niño le hace cosquillas a la niña, que está arrullando a su muñeca y ella lo golpea para que se vaya. El niño se aleja y saca una resortera del bolsillo de su pantalón. CORTE A:

260. INT. SALA CASA TEKLA (DIA): ADOLFO voltea a ver a TEKLA, quien le sonríe cordial, pero friamente. ADOLFO tose, mira al sol a través de la ventana.

261. En punto de vista de ADOLFO, la cámara hace un C.U. del sol, sobre el cual, hacemos una nueva DISOLVENCIA A:

262. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): Entramos de esta disolvenca al presente, con el quinqué encendido.

263. Enseguida vemos a ADOLFO, que ha estado recordando lo descrito anteriormente. Después de unos segundos, por fin voltea a verla y dice concluyente.

ADOLFO

Sí, soy un niño. Pero ahora tú te hundes y  
eres tan débil, que nunca podrás cargar  
sola con la culpa.

264. En M.C.U. de TEKLA, vemos cómo ésta lo escucha y parece comprender que ADOLFO tiene la razón. En su rostro vemos que se siente descubierta pero que sin embargo, no se dará por derrotada. Mientras ADOLFO continúa hablando, TEKLA piensa y busca un argumento para salir del embrollo.

ADOLFO (f. de c.)

Soy tu chivo expiatorio, pero tú eres  
parte de mí y si yo muero, tú también.

TEKLA

¡Y todo esto es para que digas que  
tú has escrito mi libro!

265. Ahora notamos que ADOLFO comienza a perder la paciencia.

ADOLFO

¡No, eres tú la que lo dices, para  
luego acusarme de mentiroso!

TEKLA

Sí, sí, pero el resumen de tu discurso es...

ADOLFO

¡No, no hay ningún resumen! ¡No soy tan estúpido  
como para decir que he escrito tus... libros!

TEKLA

Pero lo has pensado.

ADOLFO

¡No lo he pensado!

265.(cont.)

TEKLA

Pero la suma total...

ADOLFO

¡No hay suma total, porque no hay nada que sumar!

266. En M.S. vemos que TEKLA hace ademán de que va a hablar para rebatir lo dicho por ADOLFO, pero éste no le permite hablar. Le causa un poco de extrañeza verlo así.

267. En punto de vista de TEKLA, vemos que ADOLFO ya está fuera de sí. Respira con gran agitación, está sudando, le tiemblan las manos, castañea los dientes y por un momento, parece que se va a desmayar. Está pálido y resopla. Se alcanza a sostener de la mesita y habla con la voz entrecortada, pues está al punto de un ataque.

ADOLFO

¡Basta! ¡Vete, déjame solo!

268. TEKLA le ha estado mirando sorprendida. Da unos pasos hacia él, pero ADOLFO le rehuye.

269. En TWO SHOT, vemos que ADOLFO se dirige al sillón, con cierta dificultad. Se desploma en el mismo y trata de tranquilizarse, se queda mirando fijamente al frente, con las manos juntas. Cierra los ojos y parece que está a punto de quedar inconsciente. TEKLA ha quedado de pie entre la mesita y el sillón. Lo observa y se preocupa un poco al verlo así. Le habla cariñosa, mientras va hacia él a tocarle la frente.

TEKLA

¿Te sientes mal? ¿Qué te pasa?

ADOLFO le retira su mano abruptamente.

TEKLA

¡Adolfo!

ADOLFO

¿Sí?

270. La cámara sigue a TEKLA en M.S., cuando se retira de él. Se nota herida y mientras avanza, toma una actitud de reclamo, propia de una madre reprendiendo a su hijo.

TEKLA

Reconoce que hace un momento  
has sido injusto conmigo.

271. En M.C.U. vemos que ADOLFO está muy débil y hastiado, aunque se va recuperando.

ADOLFO

Sí, sí, sí.

TEKLA

¿Y me pides perdón?

ADOLFO

Sí, sí, sí.

TEKLA

Bésame la mano.

272. La cámara ha vuelto a seguir a TEKLA, que con la última frase, se acerca a él y le extiende su mano. En M.C.U., vemos que ADOLFO le besa la mano casi como un acto reflejo. Luego, la cámara se abre hasta tenerlos en TWO SHOT.

TEKLA

Ahora sal a dar un paseo y respirar  
aire puro antes de la cena.

ADOLFO asiente con desgano y se levanta lentamente.

ADOLFO

Y después nos vamos.

TEKLA

¡No!

ADOLFO le pregunta por qué con un gesto. TEKLA se pone un poco nerviosa.

TEKLA

Es que he prometido asistir a la fiesta  
de esta noche y las promesas hay que...

273. En punto de vista de TEKLA, vemos que ADOLFO le lanza una mirada aguda y la interrumpe.

ADOLFO

Pues libérate de tu promesa.

Tu marido está enfermo.

TEKLA

No, no quiero. Y tú no estás tan enfermo  
como para que no puedas acompañarme.

ADOLFO

¿Y por qué quieres que vaya?

¿Te sientes más tranquila?

274. TEKLA se retira un poco y elude su mirada. Habla un poco nerviosa.

TEKLA

No sé qué quieres decir.

ADOLFO

Siempre dices eso cuando sabes que voy a decir algo que no te gusta.

TEKLA

¿Siff? ¿Y qué es lo que no me gusta ahora?

275. La cámara toma ahora un M.S. de ADOLFO, quien mueve la cabeza en señal de exasperación. La cámara panea para seguirlo, pues se dirige al pasillo, para irse. Al comienzo del mismo, se detiene, le habla con severidad y se va.

ADOLFO

¡Piensa bien lo que haces!

276. En punto de vista de GUSTAVO, vemos a TEKLA, que ha quedado sola en la habitación. Se acerca a la escultura y la acaricia, pensativa. CORTE A:

277. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): En F.S. vemos a GUSTAVO, asomándose por el ojo de la cerradura. Se levanta, se acicala un poco nervioso y por una puerta del lado opuesto, entra ADOLFO. GUSTAVO toma una actitud de gran seguridad y serenidad. ADOLFO intenta hablar, pero GUSTAVO le tapa la boca con su mano, indicándole que TEKLA podría oírlos. Le palmea un hombro a ADOLFO y éste le mira con gratitud. ADOLFO se sienta en la silla y se apresta a mirar por la cerradura. GUSTAVO sale por la otra puerta. CORTE A:

278. INT. SALON PALNEARIO (NOCHE): En punto de vista de ADOLFO, vemos a TEKLA pensativa, junto a la mesa donde está la escultura.

279. En F.S., la cámara capta ahora a GUSTAVO, quien viene desde el pasillo y se dirige hacia la mesita donde está el periódico, fingiendo no ver a TEKLA.

280. TEKLA voltea a ver al recién llegado y en M.C.U. de su rostro, vemos una mezcla de sorpresa y gusto, contenidos.

TEKLA

¿Tú?

281. GUSTAVO finge sorpresa e incomodo. Deja el periódico y hace ademán de que se va a acercarse a TEKLA, pero se detiene. Entonces habla y hace el ademán de que va a irse.

281.(cont.)

GUSTAVO

Perdona.

TEKLA

¿Por dónde has venido?

GUSTAVO

Por carretera. Pero...no me voy  
a quedar, porque...

TEKLA

Quédate.

282. TEKLA lo toma del brazo y lo conduce al sillón. La cámara panea con ellos en este TWO SHOT, vemos que GUSTAVO se sienta y TEKLA hace lo mismo en el diván. Se miran por unos momentos. TEKLA casi no puede contener la emoción.

TEKLA

¡Cuánto tiempo sin vernos! Has cambiado mucho.

GUSTAVO

¡Y tú sigues tan encantadora como  
siempre! Hasta pareces más joven.

283. TEKLA le sonríe alagada y un poco cohibida.

CORTE A:

284. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): Vemos en M.L.S. a ADOLFO, que se incorpora tras haber estado observando. La cámara se va cerrando hasta C.U. de su rostro, en el que se entremezclan la sorpresa y el temor.

CORTE A:

285. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): En M.C.U. de GUSTAVO, nos damos cuenta que está sereno, mirando a TEKLA, pues se ha dado cuenta que domina la situación; pero finge incomodidad y desconcierto. Se levanta.

GUSTAVO

Sin embargo...de haber sabido que  
estabas aquí, nunca hubiera....

TEKLA

Quédate.

GUSTAVO

Bueno, pero...creo que voy a hacerte daño.

286. En M.C.U. vemos que TEKLA niega esta última aseveración. Le indica que se siente

TEKLA

Tú has sido una persona  
extraordinariamente delicada y fina.

287. GUSTAVO se sienta y le sonríe falsamente abrumado.

GUSTAVO

Gracias, pero creo que tu marido  
no pensará lo mismo.

288. En punto de vista de ADOLFO, vemos a ambos sentados y la cámara hace especial énfasis en TEKLA, quien no puede ocultar su emoción.

TEKLA

No creas, hace un momento ha manifestado  
una gran simpatía por tí.

289. Ahora vemos en TWO SHOT, que GUSTAVO le sonríe y mientras él habla, TEKLA le escucha con gran atención.

GUSTAVO

Espero que mi gran tesoro esté en buenas manos.  
Me gustaría pedirle que cuidase muy bien de tí,  
para poder vivir en paz.

TEKLA

Gracias.

GUSTAVO

Ahora comprendo que no debía hacerte sombra.

290. TEKLA está realmente conmovida y en un C.U. de su rostro, hacemos FADE OUT A:

291. INT. SALA CASA TEKLA (DIA): Hacemos FADE IN y vemos a GUSTAVO más joven, sentado frente a una mesa, leyendo y tomando notas arduamente. TEKLA también parece más joven y está sentada en el banco del piano, aburrida. Se voltea hacia el piano e intenta tocarlo, pero él le pide que no lo haga. Ella asiente y le sonríe molesta.

292. La cámara la sigue a ella, que se levanta y mira por la ventana. Pasea por la habitación, se sienta, ojea un libro, lo cierra. Se recuesta en un sillón y la cámara se va cerrando hasta tener un C.U. de su rostro disgustado. Sus ojos se van cerrando y se queda dormida. Sobre el C.U. hacemos

FADE OUT A:

293. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): Regresamos al presente con un FADE IN al rostro de TEKLA, quien le sonríe.

TEKLA

No creas que son muchos los que  
reconocen sus defectos.

293.(cont.)TEKLA vuelve a sonreír. Suspira y habla con añoranza, como tratando de disculparse.

TEKLA

Yo te apreciaba, pero...

294.GUSTAVO le indica que o hable.

GUSTAVO

No, no entonces.

GUSTAVO la mira. Intimamente piensa que es el momento de comenzar con los "inintencionales" reproches. Suspira y finge que trata de no hierla.

GUSTAVO

¿Sabes? Yo he sufrido.

295.TEKLA se angustia y en su rostro, vemos que se siente minimizada por él y, sobre todo, culpable. Sus ojos se llenan de lágrimas. Se nota realmente arrepentida.

TEKLA

¡Perdóname! ¿Puedes perdonarme?

296.GUSTAVO le sonríe y parece decirle que no es necesario que pida perdón.

297.TEKLA trata de contener el llanto. Respira profundo y trata de reír y cambiar el tema de la conversación.

TEKLA

Creo que vamos a echarnos a llorar...

como dos viejecitos.

298.En TWO SHOT, vemos cómo ambos ríen. Hay después un silencio durante el cual, GUSTAVO se frota la barba, mientras piensa qué decir y aparentemente admira la belleza de TEKLA. Ella por su parte, no deja de contemplarlo.

GUSTAVO

¡Yo sí soy viejo! Pero tú, tú estás cada día más joven. Y tienes un gusto exquisito para

vestirte.

TEKLA

Tú me enseñaste.

GUSTAVO niega recordarlo. TEKLA asiente con firmeza.

TEKLA

Hasta te enfadabas si no me ponía un detalle rojo.

299. El rostro de GUSTAVO muestra extrañeza y severidad.

GUSTAVO

Yo nunca me enfadaba contigo.

300. En el rostro de TEKLA, vemos cómo vienen a su mente recuerdos muy vívidos.

TEKLA

¡Qué si te enfadabas!... Sobre todo  
cuando me enseñabas a pensar.

301. GUSTAVO no puede contener una carcajada. Se reacomoda en el sillón.

GUSTAVO

¡Pero si todo el mundo sabe pensar! Y ahora  
desmuestras gran agudeza en tus escritos.

302. TEKLA se turba y trata de poner fin a la conversación. Se pone de pie y busca su sombrero, como si fuese a retirarse.

TEKLA

Me alegró mucho volver a verte  
y pacíficamente, Gustavo.

303. GUSTAVO aparenta inquietud al verla alistarse para salir. Se levanta y la cámara lo sigue, pues él va hacia TEKLA para tratar de detenerla con su conversación. Ella no muestra gran resistencia y volverá a sentarse.

GUSTAVO

Conmigo tenías una vida tranquila.

TEKLA

¡Quizá demasiado!

GUSTAVO

Yo pensé que eras feliz. Al menos  
eso decías cuando éramos novios.

TEKLA

Nadie sabe entonces lo que quiere.

304. En F.S. vemos que TEKLA se ha quedado pensativa. GUSTAVO, de pie, recorre la habitación y mira hacia la puerta de su cuarto.

GUSTAVO

Ahora, en cambio... supongo que la vida  
de los artistas es deslumbrante.

TEKLA

Pues...

305. En C.U. de GUSTAVO, vemos cómo la mira con detenimiento, mientras parece pensar en algo.

306. En punto de vista de GUSTAVO, vemos que TEKLA está pensativa, pero al sentir la aguda mirada de él, se pone nerviosa y cohibida. Trata de arreglarse el cabello, la blusa, etc. La cámara se va cerrando hasta hacer un BIG C.U. de uno de los aretes que trae puestos TEKLA.

307. La expresión de GUSTAVO ha cambiado ahora y se nota auténticamente satisfecho por lo que ha visto. Sonríe con cierto orgullo.

GUSTAVO

¿Sigues llevando los pendientes que te regalé?

308. TEKLA se turba aún más. En C.U. de su rostro, toca sus aretes. Se incomoda y se quita uno. Lo mira, mientras piensa qué decirle.

TEKLA

Pues...ya no se encuentran pendientes como éstos.

GUSTAVO

¿Y tu marido qué opina?

TEKLA

¡A mí qué me importa lo que diga!

309. Ahora observamos la escena en punto de vista de ADOLFO. GUSTAVO mira a la puerta

GUSTAVO

¡Vaya! Pues lo pones en ridículo.

310. El rostro de TEKLA, muestra cierto desprecio y responde con rapidez, mientras trata de ponerse el arete.

TEKLA

No hace falta. Él es ridículo.

CORTE A:

311. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): Vemos en un C.U. del rostro de ADOLFO, el efecto que las palabras de TEKLA causan. Hay rabia, dolor y sobre todo, amargura. CORTE A:

312. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): En M.S. vemos que GUSTAVO se da cuenta que TEKLA no puede ponerse el pendiente. Se levanta y la cámara panea para seguirlo, hasta quedar en TWO SHOT. GUSTAVO le pone el arete y le acaricia la oreja y el cuello con premeditación.

313. TEKLA le sonríe y al sentir las caricias, se turba, pero deja ver que le agrada.

314. GUSTAVO le besa y muerde la oreja, con una alta carga de sensualidad. TEKLA lo goza. GUSTAVO casi no despega su boca de TEKLA y le susurra.

GUSTAVO

¿Es celoso?

TEKLA

¡Y en qué forma!

315. En punto de vista de ADOLFO, vemos cómo TEKLA y GUSTAVO voltean hacia la puerta, al escuchar el ruido proveniente de ahí. TEKLA se separa y se levanta, nerviosa. Va hacia la mesa que tiene la escultura.

GUSTAVO

¿Quién vivirá ahí?

TEKLA

No sé.

316. En F.S. vemos ahora a TEKLA, recorrer con su mano, nerviosamente, la mesa. Sin darse cuenta, levanta el paño que cubre la escultura.

317. GUSTAVO se acerca a la mesa con aparente sorpresa y observa alternativamente a TEKLA y a la escultura.

GUSTAVO

Se te parece mucho.

TEKLA

¡Ah, sí? ¡no me digas!

GUSTAVO

Te reconocí por el lunar en...

318. TEKLA lo interrumpe con una risa nerviosa. Se ha sonrojado y parece recordar un suceso íntimo y cómico, entre ella y GUSTAVO. Solamente logra mirarlo después de decir la primera frase.

TEKLA

Sigues tan loco como siempre. ¡Cómo me divertías!

GUSTAVO

Pero supongo que ahora...

TEKLA

Ahora ya nadie me divierte.

319. TEKLA ha quedado triste y pensativa. Toma el paño y cubre nuevamente la escultura.

320. GUSTAVO la observa con atención. Parece como que la estudia. Le sonríe.

GUSTAVO

¿Es... tímido?

TEKLA

¡Oh, sí, hablando sí!

GUSTAVO

¿Y para todo lo demás?

321. TEKLA lo mira y le sonríe, pícaro; pero inmediatamente cambia su expresión a un gesto resignado.

TEKLA

¡Pero ahora está tan enfermo!

GUSTAVO

¡Pobrecillo! Eso le pasa a los pajaritos que quieren volar sin tener suficientes... plumas.

322. TEKLA suelta una estruendosa carcajada y habla sin dejar de reírse.

TEKLA

¡Qué loco estás!

323. Ambos se están riendo y poco a poco, se van callando. Se produce un silencio. La cámara toma un C.U. de TEKLA, quien mira a GUSTAVO con nostalgia y le sonríe afectuosamente. Siente que lo quiere y lo desea.

324. Ahora vemos en C.U. a GUSTAVO, quien tampoco deja de mirarla por unos instantes y le sonríe también, como si nada los separara. Sin embargo, alcanza a recordar lo que sufrió por ella y elude su tierna y seductora mirada. Entonces, recorre la habitación con la vista. La cámara se abre y lo sigue en su caminar lento, por la habitación. Al observarla con más detenimiento, no puede evitar que el lugar le traiga muchos recuerdos a su mente. Por fin se decide a hablar.

GUSTAVO

¿Recuerdas nuestro primer encuentro?

325. En un C.U. vemos que TEKLA sonríe y su rostro parece iluminado por la ilusión del recuerdo. Sobre el mismo, hacemos un **FUNDIDO ENCADENADO A:**

326. **EXT. PARQUE (DÍA):** EL FUNDIDO ENCADENADO nos lleva al sonriente y lozano rostro de TEKLA (quien luce más joven e inocente). La cámara se abre y la vemos que camina presurosa y de espaldas, mientras parece hablarle a alguien, fuera de cuadro. Pasa por una banca donde GUSTAVO se encuentra leyendo y sin darse cuenta, tropieza con los pies de él, cayéndole encima. TEKLA se sonroja y le ofrece una disculpa. Se incorpora a prisa, se despidió y se va por donde vino. GUSTAVO se nota fascinado por la chica.

327. En punto de vista de GUSTAVO, la cámara ve a TEKLA alejarse, del brazo de un hombre maduro, que es su padre. Ella voltea y le sonríe a GUSTAVO, coqueta.

CORTE A:

328. Es otro día, y en el mismo banco del parque vemos a GUSTAVO, que le está leyendo un libro a TEKLA, quien escucha atenta y fascinada.

CORTE A:

329. Es el mismo día, pero minutos más tarde. TEKLA va del brazo de GUSTAVO y éste parece darle una lección de Botánica, pues le señala un árbol y comienza a hablar, aparentemente de él. TEKLA le dice algo y GUSTAVO parece reprenderla con suavidad y amor.

330. TEKLA toma la actitud de niña regañada, GUSTAVO le sonríe y le da un beso en la mejilla. TEKLA sonríe. La cámara se cierra hasta C.U. de su rostro sonriente, sobre el cual, hacemos un

FUNDIDO ENCADENADO A:

331. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): Regresamos al presente con el maduro rostro de TEKLA, que escucha satisfecha a GUSTAVO.

GUSTAVO (f. de c.)

Es un placer tan grande volver a verte.

332. GUSTAVO se ha sentado en el sillón y le habla con satisfacción, para después mentirle con doble intención. Vuelve a frotarse la barba.

GUSTAVO

Estoy orgulloso de tí, porque eres mi obra, solo que más madura. Así que mi próximo matrimonio será con una mujer joven, para tener otra obra.

333. En el rostro de TEKLA, vemos cómo deja asomar cierta desilusión y celos, que trata de contener, sin éxito.

TEKLA

¿Te vas a volver a casar?

GUSTAVO

Sí, pero esta vez me cuidaré de que la potranca no me tire a medio camino.

TEKLA

¿Es guapa?

334. En M.C.U. de GUSTAVO, nos damos cuenta de que él se ha percatado de la reacción de TEKLA. Esboza una leve sonrisa y luego la mira fijamente.

GUSTAVO

Para mí, sí. Pero ahora que te he visto de nuevo... ¡Eres una mujer muy peligrosa, Tekla!

335. En M.S. vemos que TEKLA no oculta su satisfacción. Se siente alagada. Al hablar, usa la misma expresión y el mismo gesto que antes hizo GUSTAVO.

TEKLA

¿Ah, sí? ¡no me digas! Y mi maridito dice que no puedo conquistar a nadie.

GUSTAVO

Entonces ha dejado de quererte. Así pasa, ¿no?

TEKLA

¿Me reprochas?

336. GUSTAVO se levanta y le oculta su rostro, en el que se nota su satisfacción, pues ya siente que domina la situación.

GUSTAVO

¡NO, qué va! Todo lo sucedido tenía que pasar. Como lo que suceda.

TEKLA

¡Tú sí que eres un hombre culto, Gustavo!

337. En M.S. vemos que TEKLA se levanta y se dirige hacia la mesa de la escultura y la acaricia a través del paño.

TEKLA

¿Sabes que tengo celos de tu futura esposa?

338. GUSTAVO se incorpora y va hacia ella. La cámara lo sigue y se va abriendo hasta tenerlos a ambos en TWO SHOT. Él la acosa sutil y conquistador.

GUSTAVO

¿Y sabes que yo tengo celos de tu marido?

TEKLA vuelve a sentir esa turbación y deseo, que aún trata de contener.

TEKLA

Y ahora tenemos que separarnos para siempre.

GUSTAVO

Pero antes celebraremos la despedida, ¿verdad?

TEKLA

¡No!

339. TEKLA se retira un poco, siente que su espíritu flaquea. GUSTAVO la alcanza y la toma por la cintura. Le besa el cuello.

GUSTAVO

Estás aplastada por un espíritu pusilánime,  
pero yo te infundiré nueva vida.

340. En punto de vista de ADOLFO, vemos que TEKLA ya no resiste más. Se recarga en GUSTAVO, quien sigue seduciéndola. Lo mira. Le acaricia la cara mientras se va volteando hacia él. No dejan de abrazarse.

341. Ahora vemos en un TWO SHOT cerrado, cómo se miran con pasión. La mano de TEKLA recorre tiernamente el rostro de GUSTAVO. Están a punto de besarse, cuando al fondo, por el pasillo, se ve entrar a dos mujeres que los miran un poco sorprendidas. Los señalan, se ríen y se van. Al mismo tiempo, se escuchan ruidos en la habitación de GUSTAVO.

342. En TWO SHOT, vemos que TEKLA reacciona y se separa de GUSTAVO, nerviosa. La cámara se abre en el mismo TWO SHOT.

TEKLA

¿Quién era? ¿Qué fue ese ruido?

GUSTAVO

Eran dos señoras. Y respecto al ruido, lo ignoro.

TEKLA

¡Vete, me das miedo!

343. GUSTAVO intenta acercársele, pero ella retrocede nerviosa y atemorizada.

TEKLA

Me quitas el alma.

GUSTAVO

Tú no tienes alma; es un espejismo.

344. GUSTAVO se frota la barba. Se le acerca como un lobo y le susurra al oído.

GUSTAVO

Ahora dime, ¿cuándo...y...dónde?

TEKLA

¡No! Él me quiere y no me gustaría hacerlo  
sufrir. Me da mucha lástima.

345. GUSTAVO se retira molesto. Mira hacia la puerta y parece recordar algo. Mira después hacia la parte de abajo del sillón.

346. En punto de vista de ADOLFO, vemos a GUSTAVO que se inclina y recoge del suelo los trozos de la fotografía. Mientras tanto, TEKLA se sienta en el diván, como tratando de reponerse. GUSTAVO toma los trozos, se los entrega a TEKLA y le dice categórico.

GUSTAVO

¡Él no te quiere!

347. TEKLA toma los trozos de la fotografía y los mira con sorpresa y rabia. Aprieta los trozos con su mano.

TEKLA

¡Canalla! ¡Hípocrita!

TEKLA avienta los trozos con furia, hacia la escultura.

348. GUSTAVO se sienta en el diván, atrás de ella. La cámara hace un TWO SHOT en M.C.U., de ambos y en el mismo, apreciamos la actitud acusadora y persuasiva de él, y la furia y despecho de ella.

GUSTAVO

¿Cuándo?

TEKLA

Se va en el barco de las diez.

GUSTAVO

Entonces...

TEKLA

A las once.

CORTE A:

349. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): En F.S., vemos cómo ADOLFO está al punto del ataque. Golpea furiosamente la silla contra el piso y avienta todo lo que está en la mesa y el buró.

CORTE A:

350. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): En F.S., vemos cómo TEKLA y GUSTAVO han escuchado el ruido. GUSTAVO se inquieta un poco, pues considera que ya fue demasiado alboroto.

TEKLA

¿Quién vivirá ahí?

351. La cámara se va cerrando y sigue a GUSTAVO, quien se dirige hacia la puerta, se asoma por el ojo de la cerradura y mira.

CORTE A:

352. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): En punto de vista de GUSTAVO, vemos a ADOLFO tirado en la cama, boca abajo, resoplando de rabia.

CORTE A:

353. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): La cámara vuelve a seguir a GUSTAVO, quien se retira serenamente de la puerta y va hacia TEKLA. Habla con velada crueldad.

GUSTAVO

Parece que es un perro encerrado.

Entonces, ¿a las once?

TEKLA

De acuerdo.

354. TEKLA ha seguido pensativa y furiosa. Se siente desilusionada. No alcanza a comprender por qué ese cambio en ADOLFO.

TEKLA

¿Cómo pudo ser...?

355. GUSTAVO la observa tranquilamente. Saca un puro y lo enciende, al tiempo que TEKLA termina de hablar.

356. En C.U., vemos que TEKLA capta y trata de reconocer el aroma del puro. Se da cuenta que es el mismo aroma que percibió al llegar. Hace un recuento mental de lo que sucedió al regresar del barco.

357. Se levanta y la cámara la sigue en M.L.S.; pues camina por la habitación, como repitiendo algunos sucesos. Repentinamente se detiene en seco, frente a GUSTAVO y lo mira con rabia y temor.

TEKLA

¡Ahora entiendo!

358. GUSTAVO le sonríe maléfico y cínico.

359. TEKLA se sorprende aún más, al ver la reacción de él. Ya no le queda la menor duda. En su rostro se deja ver el desprecio y el odio.

TEKLA

¡Canalia! ¡Tú has estado aquí y lo has hecho pedazos! ¡Eras tú el que había estado sentado en el diván! ¡Tú, el que le hablaste de la epilepsia, del celibato, de la escultura...

¿Cuánto tiempo llevas aquí?

GUSTAVO

Ocho días.

360. TEKLA se desploma en el sillón, estupefacta. Sigue pensando y recuerda. CORTE A:

361. EXT. MUELLE (DIA): Vemos en L.S. a TEKLA, que va caminando escoltada por tres jóvenes marineros. Los cuatro van muy divertidos.

362. De pie, junto a la entrada al barco y semi embozado por su chaqueta y sombrero, GUSTAVO la observa. La cámara se abre hasta F.S. y TEKLA y los marineros entran a cuadro. TEKLA siente una extraña mirada. Voltea, pero no lo reconoce. Le intriga ese misterioso hombre, que le parece familiar. Lo ha mirado por unos instantes, mientras va subiendo al barco. Finalmente piensa que no debe darle importancia y sigue de largo. GUSTAVO no dejó de mirarla y escucharla ni un momento.

CORTE A:

363. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): Regresamos al rostro de TEKLA, quien al recordar el suceso anterior, parece atar cabos.

TEKLA

¿Eras tú a quien vi en el barco?

364. GUSTAVO asiente con la cabeza tranquilamente.

TEKLA

¡Y creíste que ya me tenías en tus manos?!

GUSTAVO

Ya te tengo.

TEKLA

Aún no. Tu plan fracasó.

GUSTAVO

Es tarde. Ya te tengo.

CORTE A:

365. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): Vemos a ADOLFO tendido en la cama, con el rostro desfigurado por el dolor. Se lleva una mano al pecho y con la otra, recorre el su brazo hasta llegar al pecho. Su dolor es físico y moral. Se escucha fuera de cuadro a TEKLA y GUSTAVO.

TEKLA<sup>11</sup> (f. de c.)

¡No!

GUSTAVO (f. de c.)

No tenía ningún plan previo, pero el destino me presentó la oportunidad. Además, no tuve que hacer mucho para destrozar a tu corderito. Tú ya lo habías hecho. Y tampoco mandé llamar a las señoras que te vieron arrastrarte a mis brazos, arrepentida. ¡Ah! Y por cierto, no me voy

365.(cont.)

GUSTAVO (f. de c.)

brazos, arrepentida. ¡Ah! Y por cierto, no me voy a casar.

CORTE A:

366. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): TEKLA está azorada y el miedo la invade.

367. GUSTAVO se ha puesto de pie y ha sacado a relucir en su rostro, el desprecio y la amargura.

GUSTAVO

Me arrebataste mi honor.

TEKLA

¿Y te crees con el derecho de vengarte?

368. GUSTAVO parece decirle con su gesto que por supuesto tiene derecho. Comienza a alterarse un poco, pero se contiene, pues goza lo que dice.

GUSTAVO

¡La única idiota aquí eres tú, y él!

369. TEKLA trata de contener su llanto. Se siente acorralada y eso lo notamos en un C.U. de su rostro.

TEKLA

¡Eres un canalla vengativo, me das asco!

GUSTAVO

¡Y tú una canalla frívola, me das asco!

TEKLA

Es mi naturaleza, ¿o no lo sabes?

GUSTAVO

Es mi naturaleza, ¿o no lo sabes?

370. TEKLA se da cuenta que GUSTAVO tiene razón. Su impotencia la hace llorar.

371. GUSTAVO la mira, se sienta y trata de volver a la calma. Mira a su alrededor, deteniendo la vista en la escultura y en el arete de TEKLA.

372. La cámara toma un C.U. de la escultura y el arete en punto de vista de GUSTAVO.

373. TEKLA parece que se ha tranquilizado un poco.

TEKLA

Veniste a cobrar tus deudas. ¿Y ahora ya estás satisfecho?

374. GUSTAVO ya ni se molesta en contestarle. En M.S. vemos que se levanta. La cámara panea para seguirlo. Él se dirige a la mesa y toca la campanilla que está en la misma. Está tranquilo, por fin se decide a contestarle.

374.(cont.)

GUSTAVO

Sí, ahora ya estoy satisfecho.

375.Se hace un tenso silencio, hasta la llegada de una camarera, que se acerca a GUSTAVO.

GUSTAVO

Prepáreme mi cuenta, por favor. Y resérveme un lugar en el último barco.

La camarera hace una ligera inclinación de cabeza y sale.

376.En C.U. de su rostro, vemos que TEKLA lo ha estado pensando y ahora parece tener una idea, por lo que cambia su actitud.

TEKLA

¿Y te irás sin reconciliación?

377.GUSTAVO ríe estruendosamente, entre furioso y divertido, pues se da cuenta de las intenciones de TEKLA.

GUSTAVO

¿Y qué te parece si mejor vivimos los tres juntos?

TEKLA

¡Gustavo!

GUSTAVO

¡Oy! Perdón.

378.Al pronunciar la palabra perdón, vemos en el rostro de GUSTAVO, cómo aparece una sonrisa irónica, pues resulta ridículo que él le pida perdón a la mujer que le ha hecho tanto daño. Sobre su rostro, aparecerán como flashazos, varias imágenes congeladas de recuerdo. Primero, su mismo rostro llorando. Después, varios rostros de jovencitos, que se ríen burlescamente y señalan hacia la cámara. Finalmente, el rostro de TEKLA en dos etapas muy diferentes, cuando era muy joven y su rostro actual.

379.Al terminar la secuencia de recuerdos, la cámara se abre hasta M.S. y vemos que GUSTAVO da un suspiro. Saca del bolso de su saco, una argolla de matrimonio y la avienta a los pies de TEKLA.

GUSTAVO

Ahora vete a arreglar las cuentas con el otro.

CORTE A:

380. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): Entramos en BIG C.U. de los ojos de ADOLFO e inmediatamente la cámara se abre, mientras panea hasta el pecho de ADOLFO. Nos damos cuenta de que su respiración está entrecortada. Le está dando un infarto.

381. En F.S. vemos cómo ADOLFO hace intentos por ponerse de pie y salir, pero cae al suelo. CORTE A:

382. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): TEKLA mira estupefacta y aterrorizada a GUSTAVO. Pasa su vista por la argola que está a sus pies y la recoge. CORTE A:

383. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): En F.S. vemos que ADOLFO trata de reincorporarse. Mira a la puerta y se estremece.

384. La cámara toma un F.S. de la puerta en punto de vista de ADOLFO. La puerta parece transformarse en una figura andrógina, como una especie de sombra que está en actitud de reclamo. Pareciera un acreedor. La figura se ve por unos instantes y desaparece.

385. ADOLFO se atemoriza, pero al instante avanza a rastras hacia la puerta. CORTE A:

386. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): GUSTAVO mira a TEKLA con lástima y desprecio. Saca su reloj y ve la hora. Hace ademán de retirarse, pero se detiene, pues recuerda que casi se le había olvidado dar su último golpe.

GUSTAVO

¿Sabes dónde está tu marido?

CORTE A:

387. INT. CUARTO GUSTAVO (NOCHE): ADOLFO ha llegado a la puerta y extiende su brazo para intentar asirse a la perilla. Al lograrlo, se va incorporando con suma dificultad. CORTE A:

388. INT. SALON BALNEARIO (NOCHE): En el rostro de TEKLA, vemos el desconcierto que le causa la pregunta de GUSTAVO e inmediatamente después, el terror de intuir la respuesta. Súbitamente volteo a la puerta.

389. En el vilo de la misma, vemos salir tambaleante con su mano en el pecho, a ADOLFO. TEKLA corre hacia él, tirando la argolla. ADOLFO se desploma a sus pies y ella se hinca para tratar de levantarlo y auxiliario.

TEKLA

¡Adolfo!

390. GUSTAVO ha observado la escena, sorprendido, pues no esperaba que ADOLFO se pusiera así. En un C.U. de su rostro, vemos una mezcla de sentimientos encontrados

390. (cont.)

GUSTAVO

Ahora arregla tus cuentas con él. A ver  
si es tan generoso como yo.

391. TEKLA mira con odio a GUSTAVO, mientras trata de reanimar a ADOLFO, quien yace  
muerto en su regazo. Cuando ella se da cuenta de esto, ahoga un grito. Está  
desesperada.

TEKLA

¡Adolfo, háblame! ¡Perdóname! ¡Perdona  
a tu perversa Tekla! ¡Perdóname!

392. GUSTAVO comienza a retirarse. Al llegar al principio del pasillo, mira con lás-  
tima y dolor a TEKLA y ADOLFO. Se nota arrepentido. Siente el impulso de acudir  
al auxilio de TEKLA, pero se contiene y se marcha por el pasillo.

393. En F.S. vemos a TEKLA llorando y abrazando el cuerpo de ADOLFO, mientras le mu-  
sita.

TEKLA

¡Dios mío! ¡Perdóname!

394. El llanto de TEKLA se escucha, mientras la cámara recorre toda la habitación y  
se detiene en el periódico, el caballete, la escultura, la puerta, la argolla en  
el piso, vuelve a ver a TEKLA y ADOLFO y finalmente se detiene en el oscuro  
balcón, sobre el cual aparece la palabra

F I N .

## CONCLUSIONES

La investigación y la realización -pasos básicos en esta tesina- trajeron consigo una serie de experiencias y aprendizajes muy valiosos para mí. Desde los inicios de la investigación comencé a notar las diferencias esenciales entre el teatro y el cine, pero no cabe duda de que todas estas diferencias se hicieron francamente claras y notorias al momento de realizar el film. Ya en el capítulo IV traté de sintetizar y ordenar estas diferencias y similitudes, analizándolas de manera teórica. La realización se convirtió en el mejor vehículo para distinguir estas características, reforzar lo escrito y enriquecer la información. De hecho, la forma en que reconocí más claramente el proceso de producción cinematográfica fue a través de lo sucedido en la realización. Desde la adaptación y corrección del texto, hasta la obtención de la primera copia, se sucedió lo siguiente:

Primero, haberme enfrentado a un texto teatral muy dialogado, seleccionar los diálogos que fuesen imprescindibles y transformar en imágenes significantes aquellos que así lo permitiesen para intentar de manera esquemática, acercarme a una verdadera adaptación cinematográfica y alejarme del teatro filmado. A continuación, ajustar las exigencias del guión a los recursos económicos y materiales disponibles. Encontrar, entrenar y conjuntar al personal idóneo para el staff (personal técnico), tratando de lograr una buena interrelación y entendimiento entre ellos y yo, no fue fácil, ya que de la selección y buen funcionamiento de este staff dependió el tiempo que pude dedicar a los actores. Finalmente, intentar hacer una adecuada selección de casting (actores) con las características necesarias para cada personaje, fue una tarea delicada. Todo ello, tratando de no perder de vista los detalles que influyen enormemente en el proceso de post-producción (montaje, musicalización, doblaje, titulación, etc.), pues de la calidad del material filmado depende el mejor o regular resultado de este último proceso. En síntesis, confirmé que el director debe tener desde la pre-producción la película totalmente terminada en papel o al menos en su mente y por lo mismo debía cuidar todos los detalles en la medida en que los recursos me lo permitiesen.

Un problema serio e importante es la diferencia que existe entre el manejo de actores en teatro y en cine. Con la realización confirmé el hecho de que en cine, el tiempo tan delimitado no permite una estrecha y profunda relación con los actores, quienes se ven en la necesidad de estudiar al personaje más tiempo por su cuenta,

tratando de captar tanto como les sea posible la concepción e ideas del director. Este a su vez, debe ser rigurosamente claro y preciso para no confundir ni dejar lugar a dudas a sus actores y que éstos puedan abordar mejor a su personaje. En este punto me resultó muy útil intentar hacer un trabajo de mesa al estilo teatral, pero con la diferencia de que tuvo que ser muy conciso y breve. Observé que esto, aunado a la sistematización de cada uno de los movimientos del actor (que deben ser iguales en cada repetición de la escena) acrecenta el grado de dificultad en este campo para los actores de teatro, dos de los cuales (egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro) manifestaron la necesidad de cambiar y modificar su trabajo consistentemente. Ellos requerían en cierta medida de un desarrollo de personaje ordenado que los llevase al grado de concentración adecuado para cada emoción a expresar. El cine en este sentido no les ofrece nada de eso, pues se filma la historia de acuerdo a las necesidades y condiciones de la producción. Es decir, no existe la continuidad de personaje y por lo mismo, necesitaron un mayor tiempo de concentración para llegar al punto deseado, mientras que un experimentado actor de cine, no expresó esa necesidad. Además, los actores de teatro tendían a usar gestos y tonos un poco más exacerbados de lo requerido para el cine y ambos reconocieron abiertamente que este trabajo se convirtió en un gran reto actoral para ellos.

En lo relativo al staff, pude observar la importancia que ellos tienen dentro del proceso creativo del cine. Su preparación, conocimientos técnicos y trabajo de equipo; lo convirtieron en mi brazo derecho y yo aprendí a delegar responsabilidades y coordinar la labor de cada departamento (producción, utilería, etc.), por lo que la confianza mutua se convirtió en un factor básico para lograr los mejores resultados. En este caso específico, el staff se formó casi en su totalidad con egresados de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, la mayoría con especialidad de actuación. Sin embargo, su empeño por aprender la terminología, materiales y recursos técnicos usados en el cine; fue más que suficiente para desempeñarse a un muy buen nivel en este campo tan ajeno a ellos. Algunos incluso, mostraron aptitudes para los puestos técnicos más especializados como el manejo de cámara, la pizarra, el script (continuista), etc.; además del gusto por este tipo de trabajo. Su relación conmigo (la directora) y con el proyecto fue profunda y estrecha hasta el punto de poder realizar su trabajo con una eficiencia casi profesional. Con todo esto, confirmé que las relaciones entre el director, los actores y el personal técnico; son inversamente proporcionales a las establecidas en teatro.

Uno de los retos más importantes para mí como directora teatral que incursiona por primera vez en el cine, es la resolución de los problemas que se presentan repentinamente y la toma veloz de decisiones. El proceso teatral me permitía pensar, analizar y solucionar los problemas; con tiempo considerablemente suficiente para ello. El cine en cambio, requiere de un cerebro frío y ágil que piense, analice, determine y solucione en el menor tiempo posible; constituyendo esto a veces una especie de prueba de habilidad mental, física y creativa para mí. Una locación perdida el mismo día en que debía filmarse ahí, un actor seriamente enfermo a medio rodaje, algún elemento de utilería o producción que el personal olvidó, un bloqueo mental y emotivo de un actor por cuestiones personales e incluso un problema mecánico o vial con las unidades de transporte; fueron las pequeñas grandes trabas a las que tuve enfrentarme de acuerdo a mi destreza y criterio. Estas parecen ser tan insignificantes, que difícilmente son expuestas en algún libro o estudio serio de la materia, pero resultaron ser factores importantes que influyeron en el film, a veces de manera determinante como en el caso de la locación perdida o el bloqueo del actor. Este rodaje en el que fungía como directora y productora, se convirtió para mí en una dura prueba de resistencia física, psíquica, emotiva y de memoria; con lo que concluyo que el cineasta -sobre todo cuando también es productor- requiere de una resistencia física y psíquica sorprendentes, una memoria amplia y privilegiada y un temperamento fuerte pero adecuadamente sereno para poder salir adelante con este trabajo tan complejo. Esto, sin tomar en cuenta la sensibilidad, creatividad y todas aquellas características propias de cualquier creador artístico.

Uno de los momentos más interesantes y aleccionadores de toda realización cinematográfica, es la post-producción. En esta etapa del proceso es donde se hicieron más patentes todos los errores cometidos durante los pasos anteriores, resultando muchos de ellos irreversibles. Es en la edición donde aprendí mucho acerca de todo lo que es y significa el lenguaje cinematográfico, pues la unión de imágenes diversas (como si fuesen piezas de rompecabezas) me evidenció la importancia de no olvidar nunca el tener en mente el montaje antes de filmar, pues ese material será prácticamente permanente e inalterable. Por otro lado, observé que una imagen que me parecía carente de significado, adquirió un gran fuerza expresiva, gracias al adecuado montaje e intercortes con otra imagen similar en cuanto a su trascendencia. También sucedió que el tempo-ritmo de la cinta se alteró o mejor dicho, la cinta obtuvo su tempo-ritmo al editar las imágenes desordenadas. Además, aquellos silencios que durante el rodaje y al observar los rushes parecían baches casi insalvables, adquirie-

ron en la edición cierto peso y significado que fue reforzado hasta lograr una tensión dramática, gracias a la música principalmente. Esto es un asunto que suena y es lógico, pero que al observar y realizar el proceso de post-producción por primera vez, se convierte en un fenómeno sorprendente. Por todo esto, pude concluir que es durante el montaje donde el cineasta logra percibir por primera vez el ritmo del film, que será reforzado por la música -que en este momento se convierte en un elemento de gran valor significativo- y por toda la banda sonora. Es decir, se le da forma, orden y valor a un conjunto de imágenes desordenadas. Por ello, la post-producción es el proceso más largo, complicado e incluso creativo de toda la realización.

La escasa o nula familiarización que tenía yo con los materiales y términos técnicos del cine, podía entorpecer la velocidad del trabajo. Al principio del rodaje, pude darme cuenta que el preocuparme en exceso por las cuestiones técnicas (luz, cámara, sonido, etc.) podría restarme tiempo y energía para dirigir a los actores y preocuparme por la concepción del trabajo. Por lo mismo, la decisión de delegar responsabilidades a los diferentes departamentos fue muy útil. Debo mencionar que dirigir cine, resultó ser lo mismo que dirigir tres veces; la primera dirección es la del manejo de staff, con quienes se clarifican ideas y la concepción del film. La segunda el manejo de actores y la tercera el manejo de toda la post-producción. Por supuesto que las tres van hacia el mismo punto y si alguna de ellas se desvía, el resultado final no será muy satisfactorio.

Para concluir, puedo decir que se logró un buen primer acercamiento a la cinematografía, donde la primera intención de mezclar y conjuntar los conocimientos teatrales con los elementos básicos del lenguaje de las imágenes en movimiento, resultó satisfactoria. Tanto en la teoría como en la práctica, reconocí las diferencias y similitudes entre el lenguaje teatral y el cinematográfico. Logré una buena capacitación de mis compañeros como personal técnico y sobre todo, reconozco que mi formación como teatrera fue mi auxiliar básico en este trabajo pues me facilitó el acercamiento al cine, en lugar de entorpecerlo. Por ello, esta tesina, el equipo humano que colaboró en la realización y el film mismo; confirman que la aventura cinematográfica para un director teatral de esta licenciatura tiene buenas perspectivas de éxito y un cúmulo de experiencias fascinantes.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALMOLINA, Helena, "Bibliografía del Cine mexicano", ed. Fimoteca UNAM, México, 1985, 75 p.p.
- ASLAN, Odette, "El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica problema ético", colecc. Comunicación visual, ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1979, 361 p.p.
- BARRENECHE, Juan José, "El Cine", no.6, colecc. Sí, no; ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1971, 220 p.p.
- BATY, Gastón y René Chavance, "El Arte Teatral", no. 45, colecc. Breviarios, ed. F.C.E., México, 1951, 306 p.p.
- BECK, Julian, "El Living Theatre", ed. Fundamentos, Madrid, 1974, 269p.p.
- BENTLEY, Eric, "La vida del drama", no. 23, colecc. Paidós Studio, ed. Paidós Mexicana, México, 1988, 326 p.p.
- CASTELLO, Giulio Cesare, "El Cine neorrealista italiano", 2ª edición, no. 69, colecc. Cuadernos de EUDEBA, Buenos Aires, 1962, 10-13 p.p.
- CEBALLOS, Edgar y Segio Jiménez, "Técnicas y teorías de la dirección escénica", no. 2, colecc. Escenología, ed. Gaceta S.A., México, 1988, 689 p.p.
- COMPANY, Juan Miguel, "Ingnar Bergman", no. 1, colecc. Signo e imagen/cineastas, ed. Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, 231 p.p.
- COWIE, Peter, "A consise history of the cinema", colecc. Screen Series, 2 tomos, ed. Tantivy Press, New York, 1971, 212 p.p.(t.1) y 228 p.p.(t.2)
- COWIE, Peter, "El Cine sueco", colecc. Cine Club Era, ed. Ediciones Era S.A., México, 1970, 287 p.p.
- CROISSANT, Albert, "El Teatro americano", ed. Keystone Press, Pasadena, California, 1945, 210 p.p.
- DIETERICH, Genoveva, "Pequeño diccionario del Teatro mundial", no. 38, colecc. Fundamentos, ed. Ediciones Istmo, Madrid, 1974, 293 p.p.
- FELDMAN, Simón, "La realización cinematográfica", 2ª edición, colecc. Serie práctica. Teatro, Cine y Música, ed. Gedisa Mexicana S.A., México, 1986, 205 p.p.
- GONZALEZ CASANOVA, Manuel, "Crónica del Cine Silente en México", no. 3, colecc. Jornadas de la Fac. de Filosofía y Letras, ed. Fac. de Filosofía y Letras UNAM, México, 1989, 68 p.p.
- GORTARI, Carlos y Carlos Barbachano, "El Cine, arte evasión y dólares", no.16, colecc. Temas Clave, ed. Salvat Editores S.A., Navarra, 1984, 64p.p.

- GOULD, Jean, "Dramaturgos norteamericanos modernos", ed. Limusa-Wiley S.A. México, 1968, 429 p.p.
- GUBERN, Román, "Historia del Cine", 2 tomos, nos. 81 y 82, colecc. Ediciones de Bolsillo, ed. Lumen S.A., Barcelona, 1974, 312 p.p. (t.1) y 297 p.p. (t.2)
- GUERRERO Zamora, Juan, "Historia del Teatro Contemporáneo", 2 tomos, ed. Juan Flors Editor, Barcelona, 1961, 430 p.p. (t.1) y 555 p.p. (t.2)
- JARRY, Alfred, "Urbí Completo", colecc. Alejandría, Serie Mandrágora, ed. Fontamara S.A., Barcelona, 1982, 7-9 p.p.
- JASPERS, Karl, "Genio y locura", 4ª edición, colecc. Literaria, ed. Aguilar S.A., Madrid, 1968, 296 p.p.
- KRUTCH, Joseph Wood, "Historia informal del Teatro norteamericano a partir de 1918", ed. Hobbs-Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1966, 263 p.p.
- MACGOWAN, K. y W. Melnitz, "Las edades de oro del Teatro", no.54, colecc. Popular, ed. F.C.E., México, 1985, 347 p.p.
- MANDER, Gertrud, "George Bernard Shaw", no. 221, colecc. Breviarios, ed. F.C.E., México, 1987, 153 p.p.
- MARTINEZ Tamez, Héctor, "Los monstruos del silencio", no.2, colecc. Serie Molinos de Viento, ed. UNAM, México, 1980, 108 p.p.
- MENDEZ-LEITE, Fernando, "Las grandes escuelas del Cine", 2ª edición, ed. Cirde S.A., Madrid, 1985, 316 p.p.
- MICHEL, Manuel, "El Cine francés", nos. 9 y 10, colecc. Cuadernos de Cine ed. UNAM, México, 1964, 213 p.p.
- MIRALLES, Alberto et al, "Nuevos Rumbos del Teatro", no. 12, colecc. Biblioteca Salvat de Grandes Temas, ed. Salvat Editores S.A., Navarra, 1975, 143 p.p.
- PAVIS, Patrice, "Diccionario del Teatro. Dramaturgia Estética y Semiología", no. 10, colecc. Paidós Comunicación, ed. Paidós Ibérica S.A., Barcelona 1980, 605 p.p.
- PLIEGO, Mateo, "Andrei Tarkovski: textos/fotos", ed. R.T.C., México, 1989 26p.p.
- REYES, Aurelio de los, "Los Orígenes del Cine en México 1896-1900", no.56 colecc. SEP/80, ed. F.C.E., México, 1983, 248 p.p.
- RUIZ Lugo, Marcela y Ariel Contreras, "Glosario de Términos del Arte Teatral", 2ª edición, no. 3, colecc. Temas básicos, área Lengua y Literatura

- ed. Trillas S.A., México, 1983, 254 p.p.
- SADOUL, Georges, "Diccionario del Cine: Cineastas", no. 51, colecc. Fundamentos, ed. Istmo, Madrid, 1977, 491 p.p.
- SADOUL, Georges, "Historia del Cine Mundial", 6ª edición, ed. Siglo XXI, México, 1982, 828 p.p.
- SICLIER, Jaques, "La Nueva Ola", no. 32, colecc. Libros de Cine, Serie B, ed. Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1962, 148 p.p.
- STRINDBERG, August, "Teatro Escocido", no. 104, colecc. Alianza Tres, ed. Alianza S.A., Madrid, 1982, 352 p.p.
- VERDONE, Mario, "El Neorrealismo", no. 26, colecc. Cuadernos de Cine, ed. UNAM, México, 1979, 21-27 p.p.
- VIÑAS, Moisés, "Historia del Cine Mexicano", no. 9, colecc. Documentos de Filmoteca, ed. UNAM-UNESCO, México, 1987, 306 p.p.
- WRIGHT, Edward A., "Para Comprender el Teatro actual", 2ª edición, no.28, colecc. Popular, ed. F.C.E., México, 1988, 378 p.p.

## INDICE

página

Introducción.....	I
Capítulo I.....	1
Capítulo II.....	6
Capítulo III.....	37
Capítulo IV.....	51
Capítulo V.....	62
Quién Cinematográfico de "Los Acreeedores".....	68
Conclusiones.....	127
Bibliografía.....	131