



PLANOS FICCIONALES DEL TEATRO DENTRO DEL CINE Representación en la película *César debe morir* de los hermanos Taviani¹

CARLOS LINARES ÁVILA
Universidad de Granada, España

PALABRAS CLAVE

Ficción
Cine
Teatro
Representación
Intermedialidad
Cine brechtiano
Hermanos Taviani

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo el estudio de la película César debe morir en relación a la construcción de los planos ficcionales que la componen y las implicaciones de su condición intermedial dentro del fenómeno denominado «teatro dentro del cine». A partir de consideraciones teóricas sobre la ficción y la teatralidad en el arte cinematográfico, se aborda la película en base a herramientas del análisis del discurso fílmico y del análisis semiótico de la escena, con especial interés en al proceso de extrañamiento propio del cine brechtiano.

Recibido: 29 / 08 / 2024
Aceptado: 03 / 10 / 2024

¹Esta publicación forma parte del proyecto de investigación PID2021-124434NB-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España, cofinanciado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER "Una manera de hacer Europa".

1. Introducción

En *La noche americana* (1973) François Truffaut dirige y coprotagoniza un ejercicio metaficcional donde retrata las dificultades surgidas durante el rodaje de una película de estudio, en el que debe convencer al actor principal para que continúe con su trabajo: «*Les films sont plus harmonieux que la vie, Alphonse, il n'y a pas d'embouteillage dans les films, il n'y a pas de temps mort. Les films avancent comme des trains dans la nuit*» / «Las películas son más armoniosas que la vida, Alphonse, no hay atascos en las películas, no hay tiempos muertos. Las películas avanzan como trenes en la noche». En su alegato el director establece una separación clara entre una película y la realidad, entre el cine y la vida real si se quiere. Se trata de una distinción a priori bien interiorizada en la comprensión humana que pone de manifiesto cuestiones teóricas de primer orden sobre la ficción y su relación con lo real. Una distinción que conlleva especificidades propias para otros medios como la novela; o el teatro, donde la materialidad de la representación se impone a través de los cuerpos sobre el escenario.

El presente trabajo estudia la construcción ficcional cinematográfica en su relación intermedial con el teatro para aquellos casos que incluyen códigos propios del espectáculo teatral en el cine, fenómeno también conocido como «teatro dentro del cine». Se toma como objeto la película *César debe morir* (2012) de los hermanos Taviani, que narra el proceso de ensayo y representación de una obra dramática por personas en régimen penitenciario. La disolución de los planos ficcionales que propone el film a través del teatro resulta de gran conveniencia para el estudio de las relaciones entre la ficción y la no ficción en un contexto intermedial. Desde el nacimiento del cine ha destacado el interés en incluir recursos teatrales en las películas, un fenómeno que ha trascendido al teatro como contenido y presenta implicaciones de gran calado en la construcción ficcional cinematográfica contemporánea. La relación del teatro con lo real influye mediante procesos intermediales en la construcción de la ficción cinematográfica. Buena cuenta de ello da, por ejemplo, la decisión de volver al uso de marionetas en la última trilogía de la saga *Star Wars* (2015, 2017 y 2019), para algunos personajes que a principios del siglo XXI se estaban haciendo con imágenes generadas por ordenador (CGI).

Esta investigación aborda con un enfoque intermedial la representación de la realidad en un contexto en el que las fronteras entre verdad y mentira se han visto desdibujadas. Las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) habían augurado un acceso ideal a la realidad, un ideal empírico que ha devenido en descreimiento y ha puesto de relieve la suma importancia del discurso, la ideología y la propaganda en una sociedad con capacidad para desarticular la mentira mediante la comprobación de datos. Al igual que el sistema de estudios hollywoodiense sufrió una crisis en el modelo de ficción predominante hacia los años cincuenta, en la actualidad resulta necesario plantear la posibilidad de un cambio de paradigma, acrecentado por el desarrollo de la IA generativa, en el que cobre interés una vuelta a la materialidad, física y tangible, de lo real. Es en este punto precisamente donde el teatro y las artes escénicas en general tienen mucho que aportar al arte cinematográfico.

2. La ficción: teatro dentro del cine y reflexión ficcional

Entender la realidad supone la necesidad de acotar y parcelar esta. El principio de no-contradicción aristotélico establece que algo no puede «ser» y «no ser» al mismo tiempo, en otras palabras, no puede ser a la vez eso mismo y su contrario, pues ese cambio es fundamental para que exista la narrativa como una sucesión de causa y efecto. El entendimiento se construye en esta oposición binaria, que permite entender lo bajo con respecto a lo alto, lo bello con respecto a lo horrendo, lo bueno con respecto a lo malo, separar el aquí y el allí, construir identidades por su diferencia con la otredad. Estas categorías o parcelas que conforman la realidad se construyen mediante el lenguaje. Edmond Cros explica que el conocimiento, él utiliza la noción de «consciencia», de la realidad solo es posible a través de la mediación del signo, en otras palabras, la consciencia es imposible sin una expresión semiótica que organice y moldee la continuidad caótica de la realidad (Cros, 2011, pp. 112-113). Al ser cualquier lenguaje una institución social, la consciencia está ligada a lo colectivo hasta en su propia singularidad, en la que cada individuo construye su particular realidad a partir de la experiencia.

La inconsciencia o la imposibilidad del acceso a la realidad, conlleva una ausencia, un vacío. La representación es un modo de cubrir esta ausencia de realidad, es hacer presente un objeto, una persona o una idea para responder a esa carencia. De este modo, es el vacío lo que conduce a la representación, que constituye una forma concreta de presencia de la realidad (Cros, 2021, p. 1). La ficción es un acto de representación y, por lo tanto, es una forma de hacer presente una realidad. Por lo tanto, al hablar de las

relaciones entre ficción y realidad ha de tenerse en cuenta que la ficción no es contraria a la realidad, sino una forma de esta. Así, lo que permite distinguir una novela, una película o un espectáculo entre ellos y a su vez con respecto a la «vida real», es la diferencia entre el representante y lo representado. Luis Goytisolo expresó sobre el acto creativo literario que no constituía una referencia de la realidad, sino una realidad en sí misma (Goytisolo, 1991, p. 150). Este acto de habla mimético, fabulativo o, en términos contemporáneos, ficcional, no está sometido a la oposición binaria verdad/falsedad. Aristóteles ya hablaba, con continuación de dichas ideas en la Edad Media y posteriormente durante el clasicismo, de una lógica interna del relato ficticio basado en lo creíble y que recibe el nombre de verosimilitud. Roland Barthes lo define así:

Lo verosímil en una obra o en un discurso consiste en que no contradiga ninguna de esas autoridades [la tradición, los Sabios, la mayoría, la opinión corriente]. Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico. (Barthes, 1972, pp. 14-15)

De este modo, lo creíble se corresponde con la opinión mayoritaria, por lo que la ficción queda determinada por una aceptación cultural. Doležel (1999), por su parte, al incorporar la cuestión en el marco de la semántica literaria, plantea que los mundos narrativos, entendidos estos como sistemas de hechos ficcionales, se construyen por la autoridad de una voz narrativa, la voz del narrador, que está determinada por convenciones artísticas y, por lo tanto, sociales (p. 147). La ficción literaria alberga, así, los atributos de las aserciones no ficticias, es decir, son afirmaciones verdaderas o falsas, pero su objeto de referencia es la creación misma y no la realidad exterior a la ficción (Martínez Bonati, 1991, p. 214).

La teoría literaria establece de este modo las bases para entender el concepto de ficción en otros medios. Al igual que ocurre en una novela, un poema o un texto dramático, la distinción verdad/falsedad dentro de la ficción elaborada por medios como el teatro, el cine, el cómic o la ópera, solo tiene sentido en relación a su propia lógica interna y se rige por la noción de verosimilitud. Sin embargo, las fronteras entre lo ficticio y lo real no operan de forma idéntica en cada medio. Por ejemplo, la materialidad física de la construcción ficcional resulta especialmente acentuada en el teatro, donde el cuerpo del actor se presenta sobre el escenario para encarnar al personaje. El acto de habla o de enunciación se hace patente en la representación teatral mientras que en cine, al contrario, se trata de desdibujar la figura del enunciador.

A este respecto, Lotman (2000) hace hincapié en la importancia del punto de vista del espectador en ambos medios. Frente a la mirada natural del espectador teatral, que mantiene fijo su punto de vista, el espectador de cine ve a través de la cámara, capaz de alzarse y descender, acercarse y alejarse, e incluso adoptar la mirada de un personaje. Esto determina el funcionamiento de los decorados y objetos, subordinados a la actuación en el teatro, mientras que en cine pueden ser símbolos, metáforas o personajes en sí mismos gracias a la posibilidad de acercar la cámara, detenerse sobre ellos y mostrarlos en reiteradas ocasiones (pp. 72-73). La apariencia real de los objetos cinematográficos es mayor porque sobre la escena teatral el actor hace que los objetos signifiquen y devengan signos de forma explícita, mientras que en el cine los objetos parecen los objetos en sí mismo, es decir, lo que se ve a través de la cámara parece ser real. Por su parte, Pérez Bowie (2007) explica cómo el teatro mantiene una doble enunciación que conjuga la ficción representada y el acto de representación, mientras que el cine, en términos generales, tiende a «borrar cualquier marca autorreflexiva que ponga en evidencia el proceso de construcción de la diégesis», por lo que el «espectador tiende a creer que se encuentra ante unos hechos dados, en lugar de ante hechos contruidos» (pp. 24-25). En otras palabras, el teatro hace patente la diferencia entre lo real y lo ficticio, y genera a través de esa relación una tensión dramática, pero el cine, que debería dar una menor sensación de realismo al ser una enunciación sobre la pantalla plana, desdibuja la frontera entre lo real y lo ficticio, dando la impresión de enunciar hechos acaecidos y no fabulativos (Linares Ávila, 2024, p. 607).

La argumentada autonomía de la ficción con respecto a la no ficción debe, no obstante, matizarse. Al aceptar que la ficción literaria, cinematográfica o teatral, no se rige por una dicotomía verdad/falsedad exterior a su propia construcción, no debe obviarse que la ficción tiene una conexión directa con la realidad. Este conflicto queda abordado en la película *Anatomía de una caída* (Triet, 2023), donde Sandra es una escritora acusada de asesinar a su marido. En el juicio el fiscal saca a colación una de las novelas

escritas por la acusada, a lo que la defensa responde «*On juge pas des livres, on juge des faits*» / «No juzgamos libros, juzgamos hechos». A continuación se sucede una discusión sobre si sus novelas, que hablan de algunos hechos contrastados de la vida de la escritora, referencian la realidad de esta cuando uno de sus personajes reflexiona sobre matar a su pareja. La defensa explota diciendo «*Un roman n'est pas la vie. Un auteur n'est pas son personnage*». / «Una novela no es la vida. Un autor no es su personaje». La autoficción, el documental, la docuficción o el teatro documento son apuestas discursivas y estéticas que en apariencia nos acercan más a la realidad, que hablan de hechos acaecidos o con la forma estética del hablar de lo acaecido, pero que son, como todos los textos de cualquier medio, construcciones discursivas. La ficción no debe establecer modelos de conducta moral, pero «debe haber cierta responsabilidad en la representación» (Sánchez López, 2023, p. 69). La novela, el cine o el teatro histórico, en cuanto ficción, no deben ser veraces, sino, en todo caso, verosímiles. Sin embargo, el acto creativo conlleva la generación de un discurso que sí tiene implicaciones con la realidad. La ficción histórica, por ejemplo, implica un espacio entre lo sucedido y la fábula que, si bien no se somete al rigor científico en el tratamiento de la historia, sí reproduce discursos a menudo hegemónicos que conectan directamente con la realidad. Ejemplos de esto son las implicaciones que tuvo *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915) en el auge del Ku Klux Klan en el siglo XX, la perspectiva patriótica de la Segunda Guerra Mundial en *Dunkerque* (Nolan, 2017) o de los procesos coloniales en *Shogun* (Marks y Kondo, 2024), así como la capacidad de construcción identitaria nacional en los espectáculos del parque de atracciones Puy du Fou España.

Esta cuestión ha influido en corrientes y poéticas cinematográficas durante todo el siglo XX, con especial relevancia hacia finales de los años sesenta, cuando cineastas de vanguardia como Godard y Gorin abanderaron un auge del documental ante la crisis de la ficción desarrollada desde hacía décadas por los grandes estudios norteamericanos. Esto desembocaría en una disolución de los límites entre géneros en el que «el cine de ficción comenzaba a introducir citas documentales mientras que el documental se servía de estrategias del cine de ficción» (Cornago Bernal, 2001, p. 79). La ficción tal y como se venía desarrollando quedó confrontada con la realidad física y material, por lo que se produjo una conexión directa con el teatro, cuya naturaleza es inherente al contacto con la materialidad del cuerpo. En el contexto actual de la imagen digital y la consecuente disolución de la frontera entre representación y realidad (Gaudreault y Marion, 2015: 69), la inclusión de elementos teatrales en el cine se revela aun hoy día como un mecanismo de conexión con la realidad y como muestra de la autopercepción ficcional que constituye una de las formas más destacadas de intermedialidad entre ambos medios.

Hablar de teatralidad en el cine hace referencia a un amplio conjunto de recursos más o menos tangibles asociados a códigos propios del espectáculo teatral. Las relaciones entre ambos medios se remontan al origen del cinematógrafo y un recorrido por las formas de teatro dentro del cine revela diferentes fases de este fenómeno a lo largo de su historia (Pérez Bowie, 2010). Sin embargo, se diferencian en este trabajo dos posibilidades: la primera es la referencia explícita a la práctica teatral, el teatro como contenido, que puede presentarse como inserto puntual o como parte fundamental de la trama. Si bien puede constituir un recurso temático en sí mismo, Anxo Abuín (2005) clasifica estas inclusiones según algunas de sus finalidades dramáticas en «desdoblamiento», si utiliza el contenido escénico para la reflexión metacinematográfica, como «contrapunto» al arte cinematográfico para expresar las condiciones socio-políticas de creación en ambas industrias, como «reflexión filosófica» a raíz del tópico *theatrum mundi*, o «confluencia metaficcional» para aquellos casos en que sirva para desencadenar distintos niveles narrativos (pp. 139-140).

La segunda posibilidad es la noción propiamente dicha de teatralidad, entendida como la inserción de códigos propios de la representación escénica que se incluyen sin referencia explícita al teatro. La acotación espacial, la continuidad temporal, la luz artificial, el fondo negro, la declamación o el uso de decorados son solo algunos de estos códigos presentes en multitud de obras cinematográficas que conllevan la percepción de teatralidad en la pantalla. Estas dos posibilidades no son categorías puras, la segunda es más amplia que la primera, es decir, siempre que haya teatro como contenido, habrá teatralidad, pero no siempre que haya teatralidad tiene que haber teatro como contenido. Así, la teatralidad se percibe, en un sentido amplio, como una grieta en la construcción ficcional, a través de la cual es posible acceder a la dialéctica entre realidad y ficción, entre la vida y el cine. La teatralidad da lugar a una tensión no resuelta entre ficción y no ficción, en relación con las nociones brechtianas de distanciamiento y extrañamiento. Cuando el cine trata sobre el teatro, lo que está diciendo es que la

supuesta realidad que nos transmite el cine, es una realidad construida. De este modo, el estudio del teatro dentro del cine desde este marco teórico puede ser revelador de verdades que se sitúen en un espacio fronterizo entre la ficción y la no ficción, una verdad que ya no es inherente a la realidad o a la fábula en exclusiva, sino que trasciende la separación entre el representante y lo representado.

3. Método

A partir de la teoría considerada, se pone de relieve que los planos de ficción y realidad en ocasiones se diluyen y se superponen, lo que conduce a la posibilidad de que el discurso revele ciertas verdades imposibles de extraer al mantenerse estrictamente en uno de los dos planos, de modo que la ficción ilumine la realidad y la realidad ilumine la ficción. También se ha puesto de relieve que, en el caso del teatro dentro del cine, la diferente naturaleza de dichos medios hace posible ahondar en esta posibilidad de revelación de verdades. Así, la metodología del presente trabajo consiste en poner a prueba dicho aparato conceptual, primero comprobando sus derivadas y también comprobando mediante la aplicación analítica cómo esto se da en una película emblemática de la utilización del teatro dentro del cine. Esta película es *César debe morir*, dirigida en 2012 por los hermanos Taviani, que se presenta idónea como objeto de estudio por su contenido teatral y su construcción metaficcional.

La investigación comprueba qué tipo de utilización se hace del teatro en la película según las posibilidades establecidas en el marco teórico, y se centra en analizar mediante la teoría del discurso cinematográfico los mecanismos del relato, la fábula y su tratamiento, determinando los planos de ficción que se dan dentro de la película y cómo estos también son un constructo de realidad y, por tanto, un desvelamiento de posibles verdades o de atisbos de verdades a partir de una construcción ficcional cinematográfica. Para ello se recurre, por un lado, a las herramientas de análisis fílmico dadas por Cassetti (1996) y por Ramón Carmona (1991) para trabajar sobre la película como objeto de estudio. Por otro lado, para las cuestiones relativas al teatro, se utilizan instrumentos del análisis escénico aportados por la semiótica del teatro, Ubersfeld (1998) entre otros. Este apoyo metodológico permite un primer acceso al texto mediante una perspectiva semiótica específica a cada medio para, a continuación, ahondar en el análisis de sus relaciones dentro del film.

Dicho acercamiento al alcance simbólico de la película conlleva también operaciones interpretativas. Además, se nos plantea que esa veracidad de la película resulta del extrañamiento y el distanciamiento del espectador con respecto a la fábula, y esta observación teórica también se somete a comprobación al compararse con otras obras semejantes. A este propósito, se utilizará el trabajo de Jovanovic (2011) *Montage and Theatricality as Sources of Estrangement. A Tendency in Contemporary Brechtian Cinema*, a partir del cual se establecerá una comparación entre la película de los hermanos Taviani y los ejemplos propuestos por el autor. El interés en esta comparación está motivado, más que por la similitud del tipo de cine propuesto, por sus características compartidas de cine brechtiano según las describe Colin McCabe (1974). Por último, el análisis de *César debe morir* se apoya en los trabajos previos llevados a cabo por distintos autores y autoras que han estudiado el film desde perspectivas diversas y que proporcionan un punto de partida sobre el que articular las herramientas metodológicas aplicadas.

4. Representación en la película *César debe morir*

En Italia, el teatro realizado en la cárcel es una actividad que cuenta ya con algunas décadas de historia. La Compagnia dei Liberi Artisti Associati es una compañía teatral que ha desarrollado su actividad dentro de centros penitenciarios como la cárcel de Rebibbia, en Roma. Los directores Paolo y Vittorio Taviani asistieron allí a una representación del *Infierno*, de *La divina comedia* de Dante, llevada a cabo por dicha compañía, quedando fascinados por la utilización de distintos dialectos para recitar los versos que componían la obra y con el paralelismo entre lo narrado y la situación de los actores en régimen carcelario. De esta experiencia surgió la idea de *César debe morir* (2012), una película sobre el proceso de ensayos y representación del montaje del *Julio César* de William Shakespeare, que resultó del Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

La poética cinematográfica de los hermanos Taviani se caracteriza por la exposición de su metodología formal con el fin de romper el contenido emocional del drama, poner de relieve el artificio fílmico y provocar la consciencia crítica del espectador (Reviriego, 2012, p.40). De su filmografía destacan *Padre Padrone* (1977), donde se narran las vivencias de un niño en la Cerdeña de los años

cuarenta, y *La noche de San Lorenzo* (1982). Este último film parte de un hecho histórico acaecido en Italia durante la Segunda Guerra Mundial, cuando una bomba estalló en la iglesia del pueblo toscano de San Maniaco en la que se cobijaban sus habitantes. La película gira en torno a una tragedia documentada, atribuida durante décadas a la aviación alemana hasta que recientemente se probó que una granada de mano estadounidense había sido la causante de la explosión. Rodada en las mismas localizaciones de la Toscana, la película tenía a su disposición todos los ingredientes del neorrealismo, sin embargo, se planteó como una representación. *La noche de San Lorenzo* no pretendía ser un relato histórico fidedigno ceñido a lo estrictamente sucedido, sino «mediatizar la realidad a través del lenguaje revelando claramente su naturaleza de ficción, de espectáculo» (Houcke. 2017, p.166).

César debe morir trata del proceso de ensayo y representación, por parte de la Compagnia dei Liberi Artisti Associati y bajo la dirección escénica de Fabio Cavalli, del *Julio César* de Shakespeare. Se trata de una película de ficción en la que se incluyen recursos propios del cine documental. A través de los ensayos de la obra teatral, ensayos guionizados y ficticios, se dramatiza la fábula de dicha obra, en la que un grupo de conjuradores capitaneados por Casio y Bruto comenten el conocido magnicidio la noche de los idus de marzo. No obstante, el trabajo de la compañía es real y se materializa en la representación de la obra frente al público en el teatro de la cárcel de Rebibbia. Así, al observar detenidamente ciertos cambios de plano en la filmación de la representación, pueden distinguirse, por la calidad de la imagen, pequeños fallos de récord y la inclusión o exclusión del público, imágenes en directo durante la representación e imágenes grabadas ex profeso sin la presencia del público. Más allá de la condición documental o ficcional que pueda diferenciar ambos conjuntos de imágenes, se trata de dos formas distintas de grabación de teatro que mediante el montaje audiovisual constituyen una película de ficción. Por otro lado, los actores, tanto de la obra teatral como de la película, son presos que viven su propia historia personal, cumplen condena y se encuentran, de facto, privados de libertad entre las paredes del recinto penitenciario. En un momento determinado, se explica que el teatro de la cárcel está siendo reformado, un recurso que sirve a los hermanos Taviani como excusa para llevar los ensayos a diversos espacios como celdas, salas polivalentes, patios y pasillos, diversificando las localizaciones y contribuyendo a confundir los planos de ficción y no ficción que conforman el film y que se estructuran de la siguiente manera:

Se parte de los hechos históricos y factuales del asesinato de Julio César en el año 44 a.C., a los que se tiene acceso a través de diferentes fuentes que completan un mapa de los acontecimientos. Asesinado en la Curia de Pompeyo, la muerte del dictador supuso el final de la República y culminaría con Octavio proclamado como el primer emperador de Roma. Sobre estos hechos se desarrolla el texto dramático escrito a finales del siglo XVI y principios del XVII por Shakespeare, que ofrece una construcción ficcional de ese pasado. La obra, compuesta de cinco actos, responde a una concepción de la antigüedad clásica propia del renacimiento isabelino del siglo XVI. Shakespeare imagina una Roma violenta y decadente, con un Julio César arrogante y ensimismado (Miola, 2002, p. 194). Las licencias dramáticas del autor buscan conectar así con la audiencia isabelina a través de «referencias históricas locales en su Roma de ficción» (Cazorla, 2021, p. 68). Se hacen cargo de la representación de la obra personas de la época en la que se realiza la película, con distintas vivencias, que han sido privadas de libertad y cumplen condena entre los muros de la prisión de Rebibbia. Cadena perpetua por homicidio, diecisiete años por tráfico de drogas o catorce años por pertenencia a organización criminal son algunas de las condenas que cumplían los actores durante el montaje de la obra y el rodaje de la película. La representación teatral constituye, así, un plano puente que conecta las vivencias de los presos con las del texto dramático y les ofrece una solución temporal a su necesidad de liberación. Se trata de un plano real en cuanto que se llevó a cabo dicha representación y así lo atestiguan documentos externos a la película. De este modo, la película alberga dos grandes planos, uno es el de la realidad histórica de Julio César dramatizada a través de la obra de Shakespeare, y otro es la realidad «histórica» de los presos, recogida por la película con la filmación de sus ensayos y representación. Estos ensayos y representación constituyen un puente que conecta ambos grandes planos, ya que la liberación de los presos contra una cierta opresión se vive en paralelo con la de los conspiradores contra Julio César.

La película tiene una estructura circular que comienza *in extrema res* con la representación en el teatro de la cárcel del final de la obra, con la muerte de Bruto y los elogios de Marco Antonio y Octavio en el acto quinto. Después de la representación teatral, los actores son devueltos a sus celdas y a través de un flash back, se retrocede hasta el proceso de casting de la compañía. A partir de este punto, la película se desarrolla en blanco y negro, un recurso cuya principal intención es, expresado por los

propios hermanos Taviani, alejar al espectador de una percepción realista sobre lo que se está viendo (Calbi, 2014, p. 235), ya que si la realidad está asociada al color, con el blanco y negro se explicita la intervención del medio en la mirada. Asimismo, esta utilización del blanco y negro en la parte central de la película que corresponde a casting y ensayos aleja el film de una estética de documental o reportaje sobre la vida en la cárcel.

La secuencia del casting constituye la primera parte del proceso de puesta en escena del director de la compañía Fabio Cavalli. No obstante, tanto el director como los presos están siendo a su vez dirigidos por Paolo y Vittorio Taviani. Se trata, pues, de una representación ficticia del casting que en el artefacto cinematográfico funciona a modo de introducción al reparto de la película (Houcke, 2017, p. 169). Los presidiarios elegidos para actuar en la obra se retratan mediante primeros planos y una iluminación cenital dura que recuerda a las fotografías de fichas policiales, acompañados de un texto que especifica el tiempo de condena y el delito cometido. Al final de la película se muestra junto al nombre de los principales actores una breve descripción de sus vivencias y logros tras el rodaje de la película, un recurso habitual del cine que otorga veracidad al relato fílmico mostrando la parte de realidad que hay detrás de la ficción.

Una vez presentados los personajes-actores comienza el ensayo de la obra teatral en diferentes espacios de la cárcel. La advertencia del adivino sobre el peligro de los idus de marzo, la reunión de conspiradores en plena noche, el asesinato de César y demás escenas del primer, segundo y tercer acto, se ensayan en pasillos, celdas, salas polivalentes y patios de la cárcel. El cuarto y quinto acto, en el que Bruto y Casio se enfrentan a Marco Antonio por el poder, se desarrollan en el teatro como parte de la representación de la obra. Los puntos más destacados en la adaptación del texto dramático son, en primer lugar, la eliminación de los personajes femeninos de Calpurnia y Portia, esposas de César y Bruto respectivamente. Este cambio no responde a cuestiones prácticas, ya que en otros espectáculos montados por Fabio Cavalli en la cárcel, algunos personajes femeninos habían sido representados por hombres. Esta ausencia pretende potenciar la sensación de aislamiento social que sufren los actores (Nappi, 2014, p. 44), y conecta directamente con la prueba llevada a cabo para el casting, donde los presos debían despedirse, con tristeza primero y luego con ira, de la persona amada. En segundo lugar, el montaje escénico adapta el texto al dialecto de los actores italianos. Este cambio acerca las líneas de diálogo a la realidad tanto de los actores como del espectador, por lo que contribuye a confundir los planos ficcionales y no ficcionales y a establecer paralelismos entre la fábula y las vivencias de los actores (Lovascio, 2018, p. 5).

Tal confusión entre lo real y lo ficticio resulta clave en *César debe morir*. Los diálogos escritos por Shakespeare en del siglo XVII establecen simetrías con la vida en las que se evaden los actores, desdibujándose las fronteras entre la línea teatral y la asociación, el recuerdo o la añoranza (Tassara, 2017, p. 86). De este modo, los planos que componen la película están meticulosamente entrelazados. Durante el ensayo de la segunda escena del primer acto de la obra, Cosimo Rega y Salvatore Striano interpretan a Casio y a Bruto respectivamente. El ensayo tiene lugar en una sala vacía donde solo hay una ventana y una pequeña tarima debajo de esta. En la escena ambos ven cómo César, adorado por el pueblo, rechaza una corona. La ventana por la que miran los actores constituye un fuera de campo audiovisual que, junto al sonido de un alboroto irreconocible, crea una escena imaginada por el espectador de la película que bien podría ser el patio de la cárcel o el intento de coronación de Julio César en la antigua Roma. De forma súbita, la intervención de Fabio Cavalli en su rol de director de escena para corregir la postura a Cosimo Rega, hace retroceder al espectador audiovisual en un instante de la reconstrucción al otro lado de la ventana, pasando por la conversación entre Bruto y Casio como parte de la obra dramática, hasta aterrizar en una sala vacía de la cárcel de Rebibbia junto a Cosimo, Salvatore y el propio Fabio. En otra escena de la película, Antonio Frasca ensaya el célebre monólogo de Marco Antonio que levanta al pueblo de Roma contra los conspiradores. Este ensayo se produce en el patio de la cárcel, alrededor del cual multitud de presos se asoman a sus ventanas gritando furiosos. La multitud, que no forma parte del elenco de la obra teatral, se alza sin quedar claro en qué plano se encuentra. El espectador audiovisual no puede distinguir entre una interpretación del pueblo romano en contra del asesinato de César o la filmación de una suerte de motín ficticio en la cárcel de Rebibbia. La película se mueve en esta ambigüedad donde todas las respuestas son válidas, los planos de ficción se confunden y las fronteras con la no ficción se desdibujan.

4.1. Teatralidad y extrañamiento en *César debe morir*

La teatralidad resulta un elemento indispensable en la construcción del artefacto fílmico en *César debe morir*. El teatro es el principal motor de la trama, que se articula a través del casting, los ensayos y la representación de la obra. Los elementos escénicos contribuyen a la ruptura del proceso de identificación promovido por el cine de raíces aristotélicas. Romper el pacto ficcional y mostrar el artificio produce en el espectador un fenómeno de distanciamiento o extrañamiento, derivado del concepto brechtiano *verfremdung* en su original alemán. Si bien el interés de Brecht por el cine no fue constante, su figura se mantiene ampliamente referenciada en el ámbito cinematográfico y se relaciona con el trabajo de directores como los hermanos Taviani. Colin MacCabe fue de los primeros en hablar de cine brechtiano en su trabajo «Realism at the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses» (1974), una forma de hacer cine asociada desde un principio a la auto reflexividad, el extrañamiento y el compromiso político, tres conceptos que están presentes en *César debe morir*.

Las espadas de madera, la actuación no naturalista, la tendencia declamativa, la escasez de movimientos de cámara o la posición de los actores frente a esta son algunos referentes teatrales presentes en la película. Su utilización resulta más verosímil cuando la película hace referencia explícita a la práctica teatral, y cuando no es así, la utilización de atrezzo anacrónico, falso o descontextualizado, la aparición de telones, fondos oscuros, el enmarcado de la escena o las actuaciones declamadas, potencian aún más el extrañamiento y dificultan su percepción como verosímiles. Si bien *César debe morir* pertenece al primer supuesto en el que la aparición de elementos escénicos está justificada por el guion, el nivel de abstracción que alcanza la película hace olvidar por momentos que se trata de un ensayo teatral, instantes en los que la posibilidad de que Julio César pueda ser asesinado con una espada de madera se vuelve totalmente factible.

El trabajo «Montage and Theatricality as Sources of Estrangement. A Tendency in Contemporary Brechtian Cinema» (Jovanovic, 2011) resulta de gran interés para ilustrar esta cuestión. En él se comentan dos películas que dialogan con el film de los hermanos Taviani: la primera es *History Lessons* (1972) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, un tándem de directores del nuevo cine alemán de los años sesenta. La película, basada en una novela inacabada de Bertolt Brecht titulada *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar / Las empresas del señor Julio César* (1938-1939), recorre las calles de Roma en un coche donde conversan un conductor y varios acompañantes que aseguran haber conocido personalmente al dictador romano. Tal y como ocurre en *César debe morir*, la película produce un distanciamiento apartándose de las normas del realismo descriptivo y señalando su artificio. Ambas combinan vestuario contemporáneo para algunos personajes y togas de época romana para otros, un anacronismo que cuestiona el continuo espacio-tiempo narrativo. En *History Lessons* se establece un paralelismo presente en la novela de Brecht entre la esclavitud como modelo dominante en la Roma de César y el capitalismo como modelo dominante de la sociedad contemporánea (Jovanovic, 2011, pp. 117-118), mientras que en *César debe morir* el paralelismo establecido conecta el texto de Shakespeare con la vida de los presos, así como la imagen isabelina de una Roma decadente imaginada por el dramaturgo con la vida en un centro penitenciario. La diferencia entre ambas películas es que *History Lessons* no tiene la práctica teatral como contenido. Las togas que visten los personajes se presumen reales dentro de la trama, cuya premisa se basa en un anacronismo, lo que evidencia con mayor énfasis su carácter ficcional. En *César debe morir* existe la posibilidad de que lo registrado sea real, ya que el vestuario de los presos forma parte de una ficción interna al propio film que se corresponde con la representación teatral.

La segunda película comentada por Jovanovic es *Antígona*, título abreviado de *Sophocles' Antigone in Hölderlin's Translation as Reworked for the Stage by Brecht* (1991), dirigida también por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. *Antígona* evidencia su carácter de palimpsesto desde el mismo título e incluye fragmentos de la producción teatral llevada a cabo previamente por la pareja de directores. Mientras que *History Lessons* y *César debe morir* invitan al espectador a reflexionar sobre la disolución del material teatral en el fílmico, *Antígona* explicita la relación con los materiales previos al film en tanto que adaptación: la primera representación de la obra, la *Antígona* de Hölderlin, la *Antígona* de Brecht y la versión teatral del drama llevada a cabo por los directores (Jovanovic, 2011, p. 121). Se trata de un contenido teatral más explícito y cercano a la grabación de teatro que la película de los hermanos Taviani. La cámara fija que recuerda a la mirada tradicional del público teatral, la simpleza de la realización y el montaje, permiten poner en un primer plano la teatralidad, que se despliega a través del texto, la actuación y la localización del film, rodado en el teatro de Segesta en Sicilia. Al igual que en *César*

debe morir, la utilización del fuera de campo resulta esencial en *Antígona* para dirigir la atención del espectador y construir espacios sugeridos que junto a los movimientos de cámara invitan al espectador a reflexionar sobre lo presente y lo representado, sobre la ilusión y lo real (Jovanovic, 2011, p. 124).

Las tres películas presentan formas diversas de teatralidad cinematográfica. *César debe morir* se sitúa en un punto intermedio entre la ausencia del teatro como contenido de *History Lessons* y el teatro filmado de *Antigone*. A través de las condiciones específicas de la práctica teatral mostrada en la película de los hermanos Taviani se establece un paralelismo entre la vida y el teatro donde la noción espacial actúa como nexo fundamental. Las limitaciones espaciales de la cárcel se parecen más al espacio teatral que al espacio fílmico que goza de una mayor libertad de movimiento. Se trata así, de una equivalencia a nivel físico entre el escenario y el espacio penitenciario que es, sin embargo, opuesta a nivel simbólico. El espacio cerrado es el espacio del poder, de la autoridad y de la opresión. Sin embargo, en el teatro el espacio cerrado del escenario es el que se opone al poder, es una ventana que permite la subversión, aunque sea simbólica, de ese poder mediante la práctica artística. Al abandonar el escenario en reformas de la cárcel de Rebibbia, la película se abre a otros lugares de la cárcel, lo que supone también una apertura a la vida de los personajes. Se trata de una ruptura del espacio escénico en el plano físico semejante a la ruptura brechtiana de la cuarta pared. A nivel simbólico, toda la cárcel se convierte en un teatro y se hace posible, mediante el arte, subvertir el poder que esta institución supone. La representación del *Julio César* de Shakespeare tematiza este proceso de lucha contra el poder opresor. Los actores-presos representan la conjura contra César a través de la cual están representando su anhelo de libertad. Así, al final de la película, cuando acaba la representación y los actores son llevados a sus celdas, Salvatore Striano mira a cámara y pronuncia la última frase del film: «Desde que conozco el arte, esta celda se ha convertido en una prisión».

5. Conclusiones

El concepto de ficción y su relación con lo real ha sido el punto de partida teórico para el estudio de los límites entre la ficción y la no ficción presentes en la película *César debe morir* de los hermanos Taviani. Asimismo, se ha planteado el fenómeno de la teatralidad en el cine en un sentido amplio de códigos asociados a la práctica teatral y en un sentido específico de teatro como contenido. Mediante una metodología basada en el análisis del discurso cinematográfico con apoyo en herramientas de análisis semiótico específicas del cine y del teatro, se ha llevado a cabo un estudio del film que ha contribuido a relacionar los planos de ficción de la película con su utilización del teatro, que era el objetivo de esta investigación.

César debe morir es una película de ficción con recursos del cine documental que pretende desdibujar los límites entre la ficción y la no ficción. Para ello recurre a la práctica teatral que se presenta como contenido principal del film. El teatro constituye un plano de realidad que hace de nexo entre dos planos más: la historia del asesinato de Julio César a través del texto dramático de William Shakespeare, y la vida de una serie de presos en la cárcel de Rebibbia, en Roma. La ficción reside en la fábula del texto dramático y en la reconstrucción ficcional de los ensayos junto al director de escena Fabio Cavalli. La realidad subyace en los hechos históricos que se narran, en las condiciones de vida de los reclusos y en la propia representación teatral llevada a cabo frente al público en el teatro de la cárcel. La disolución de los planos con la confluencia de los medios cinematográfico y teatral sirve para establecer un paralelismo entre la vida de los presos-actores y la fábula dramática. En este paralelismo quedan apuntadas varias verdades: las condiciones vitales de la privación de libertad y la posibilidad del arte, en este caso del teatro, como vía de liberación y como herramienta de subversión del poder.

La teatralidad de *César debe morir* está presente a través del escenario, los ensayos, la representación, la posición de los actores con respecto a la cámara, el uso del atrezzo, vestuario y demás elementos propios del teatro. Se ha comprobado que el factor de realidad que supone la representación teatral tiene implicaciones en la construcción ficcional cinematográfica cuando se produce un fenómeno intermedial de teatro dentro del cine. La presencia de teatralidad en el cine cuestiona la propia convencionalidad de este. Se produce un extrañamiento que remite a la naturaleza de representación del arte cinematográfico. En este desfase y en la grieta que ahí se abre se encuentra una mirada más profunda y activa sobre la realidad.

6. Agradecimientos

El presente texto está financiado con la Ayuda PRE2022-103205, financiada por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por el Fondo Social Europeo «FSE Invierte en tu futuro».

Se desarrolla en el marco del Proyecto PID2021-124434NB-I00 FicTrans «Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea». Así como dentro del Grupo de Investigación SEJ585 Comunicav «Procesos de creación, producción y postproducción audiovisual y multimedia».

Referencias

- Abuín, A. (2005). El filme de teatro: arte frente a industria, o totus mundus agit histrionem. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 208, 138-151.
- Barthes, R. (1972) *Crítica y verdad*. Siglo XXI Argentina S.A.
- Calbi, M. (2014). «In States Unborn and Accents Yet Unknown»: Spectral Shakespeare in Paolo and Vittorio Taviani's *Cesare deve morire* (Caesar Must Die). *Shakespeare Bulletin*, 32 (2), 235-253. <https://doi.org/10.1353/shb.2014.0032>
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Casetti, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Paidós Ibérica.
- Cazorla, M. A. (2021). La tragedia de Julio César de William Shakespeare: violencia y retórica en la antigua Roma. *Cuadernos De Literatura*, 16, 66-76. <https://doi.org/10.30972/clt.0165418>
- Cornago Bernal, O. (2001). Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: de la categoría de montaje al acto performativo. *Anales de la literatura española contemporánea. Teatro y Cine: La Búsqueda de Nuevos Lenguajes Expresivos*, 26(1), 63-89. <https://www.jstor.org/stable/27742035>
- Cros, E. (2021). El estatuto de la representación y las rupturas históricas. *CECIL*, 7. <https://doi.org/10.4000/cecil.1980>
- Cros, E. (2011). Consciencia y sociocrítica. *Sociocriticism*, 26(1 y 2), 111-123.
- Huillet, D. y Straub, J. M. (1991). *Sophocles' Antigone in Hörderlin's Translaton as Reworked for the Stage by Brecht* [Película]. Ziegler Film, Pierre Grise Productions, Straub-Huillet.
- Huillet, D. y Straub, J. M. (1977). *History Lessons* [Film]. Janus Film und Fernsehen, Straub-Huillet.
- Doležel, L. (1999). Verdad y autenticidad en narrativa. En A. Garrido Domínguez (Coord.) *Teorías de la ficción literaria* (pp. 95-122). Madrid: Arco/Libros.
- Truffaut, F. (Director). (1973). *La noche americana* [Película]. Les Films du Carrosse, PEF.
- Gaudreault, A. y Marion, P. (2015) *The End of Cinema?: A Medium in Crisis in the Digital Age*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/gaud17356>
- Goytisolo, L. (1991). La realidad y las palabras. En E. Sullà (Ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, (pp. 149-150). Crítica.
- Griffith D.W. (Director). (1915) *El nacimiento de una nación* [Película]. David W. Griffith Corp.
- Houcke, A.V. (2017). Shakespeare en la cárcel: César debe morir (Paolo y Vittorio Taviani, 2012). En J. A. Pérez Bowie y A. J. Gil González (Eds.) *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, (pp.163-185). Pigmalión.
- Jovanovic, N. (2011) Montage and Theatricality as Sources of Estrangement. A Tendency in Contemporary Brechtian Cinema. En J. K. Curry, Nathan Stith, Becky K. Becker, Steve Earnest (et al) *Theatre Symposium*, 19, *Theatre and Film* (pp. 111-128). University of Alabama Press.
- Marks, J. y Kondo, K. (2024). *Shôgun* [Serie de televisión]. DNA Films, FX Productions, Michael De Luca Productions.
- Triet, J. (2023). *Anatomía de una caída* [Película]. France 2, Les Films Pelléas, Les Films de Pierre, Auvergne Rhone-Alpes Cinéma.
- Linares Ávila, C. (2024). Condicionantes de la grabación audiovisual de espectáculos artísticos escénicos. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 33, 603-619. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36728>
- Lovascio, D. (2018). «Da quando ho conosciuto l'arte, 'sta cella è diventata 'na prigione»: *Cesare deve morire* and the Unsettling Self-(Re-)Fashioning Power of Theater. *Borrowers y Lenders*, 12 (1). <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/241>
- Lotman, I.M. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Frónesis. Cátedra Universitat de València.
- MacCabe, C. (1974). Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses. *Screen*, 5(2), 7-27. <https://doi.org/10.1093/screen/15.2.7>
- Martínez Bonati, F. (1991). El acto de escribir ficciones. En A. Garrido Domínguez (Ed.) *Teoría de la ficción literaria* (pp. 159-170). Crítica.
- Miola, R. (2002). Shakespeare's Ancient Rome: difference and identity. En M. Hattaway (Ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays* (pp. 193-213). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL052177277X.012>

- Nappi, P. (2014). 'Desde que he conocido el arte...': experiencia carcelaria, teatro y cine de lo real en Cesare deve morire de los hermanos Taviani. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 19, 31-54. <https://doi.org/10.7203/qf-elit.v19i0.5198>
- Nolan, C. (Director). (2017). *Dunkerque* [Película]. Warner Bros.
- Pérez Bowie, J. A. (2007). Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30(Primavera), 22-27. <https://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=b45c19a8f1dd31eefaf6115b686c3df0>
- Pérez Bowie, J. A. (2010). La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, 35-62. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj6803>
- Reviriego, C. (2012). Shakespeare debe morir. *Caimán Cuadernos de Cine*, 10(61), 40.
- Sánchez López, J. (2023). *Superemocional*. Errementari.
- Shakespeare, W. (2012). *Julio César*. Austral.
- Stewart, G. (2011). *Bookwork. Medium to Object to Concept to Art*. Chicago University Press.
- Sullà, E. (1991). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Crítica.
- Tassara, M. (2017). Un caso singular de interpenetración semiótica e hibridación semántica en el cine: *César debe morir*, de Paolo y Vittorio Taviani. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, (1), 81-87.
- Taviani, P. y Taviani, V. (2012). *César debe morir* [Película]. Kaos Cinematografica, RAI Cinema, Stemal Entertainment, Le Talee.
- Taviani, P. y Taviani, V. (1982). *La noche de San Lorenzo* [Película]. Ager Cinematografica, Radiotelevisione Italiana (RAI), SACIS
- Taviani, P. y Taviani, V. (1977). *Padre padrone* [Film]. Cinema S.R.L, Rai Due.
- Übersfeld, A. (1998). *Semiótica del teatro*. Cátedra