

TELÓN DE FONDO Y FORMA. LA PLANIFICACIÓN TEATRAL COMO ELEMENTO DE SIGNIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN *SÁBADO TRÁGICO* (1955) DE RICHARD FLEISCHER

VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA

SE ABRE EL TELÓN. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

De una forma sublimada y manierista, Richard Fleischer construye en su film *Sábado trágico* (*Violent Saturday*, 1955) un relato, híbrido de cine negro y melodrama, en el que una construcción teatralizada de la puesta en escena fundamenta una temática sobre la falsedad moral de una comunidad estadounidense. A través de la disposición de los personajes en puntos concretos del decorado, envueltos por el manto signifiante de objetos nada arbitrarios, encuadra situaciones dentro de telones o cortinas como si lo que ocurriese dentro de sus líneas de acción fuese mentira. Porque el cine es un arte del espacio, de lo que dejamos dentro y fuera de él, de lo que sale y lo que entra en sus límites, de lo que dicen y hacen los personajes bajo su jurisdicción. Por tanto, cortina (o telón) significa representación, apariencia, una planificación teatralizante en el lenguaje cinematográfico.

Este melodrama *noir* narra la confluencia de dos historias: la preparación y ejecución de un robo a un banco de una banda de atracadores y las vidas de algunos de los habitantes de una ciudad de Arizona. Por si esa infección criminal no fuese suficiente, las citas, los desencuentros o los deseos reprimidos entre vecinos hurgarán en las heridas mal cerradas de esa población. El lábil matrimonio entre Boyd y Emily, punta de lanza narrativa de la cara oculta de esa comunidad, entraña un sentido trágico en el que se sienten atrapados, pese a los esfuerzos por pintar de color el retrato gris de su relación, que se tornará demasiado agresivo para su supervivencia. Pondremos el foco sobre la dialéctica que entablan la imagen y el sonido en algunos segmentos específicos: lo que se ve y lo que se oye, lo que no se ve y lo que no se oye, pero en el fondo se intuye. Gracias a este nódulo paradigmático, el estudio de una forma local conduce a la interpretación de la forma global y estructural del film (Viota, 2020): una imagen concreta condensa la esencia temática del relato

completo. Seguiremos la pista de las distancias y las posiciones de los protagonistas, la planificación y simbolismo de los espacios dramáticos, así como de la escenificación teatral del decorado, del montaje y del uso de la música.

En definitiva, valiéndonos del análisis fílmico y narratológico, herramienta que permite extraer el sentido de un texto a partir de sus elementos plásticos y narrativos, trataremos de explicar cómo una idea temática se convierte en forma fílmica (Zunzunegui, 2016). Esto es, las decisiones y estrategias expresivas movilizadas por el autor para encarnar en imágenes y sonidos el (auto)engaño de las apariencias y la tragedia a nivel local. Esta última idea corresponde a la «hipótesis explorativa» (Casetti y Di Chio, 1991: 25) de la investigación, establecida en pos de confirmar ese carácter enriquecedor y significativo de la teatralidad en el cine. Además, el estudio de las estructuras narrativas se fundamentará en los conceptos de focalización, ocularización, frecuencia, orden, etcétera, categorizados por Gaudreault y Jost (1995). No sin antes hacer un pequeño repaso de las fricciones lingüísticas entre el cine y el teatro y rescatando algunas de las peculiaridades estéticas y narrativas del cine de Richard Fleischer. A este respecto, de entre todos los fenómenos de interacción cine-teatro pararemos mientes exclusivamente en la traslación de la puesta en escena teatral (en concreto, el escenario de representación y su elemento tradicional, el telón) a la puesta en escena cinematográfica. A saber, el objetivo de este artículo no es indagar globalmente sobre el diálogo semiótico entre ambas artes, sino analizar específicamente un texto fílmico que construye sus imágenes gracias a un dispositivo dramático.

2. ACTO I. PRESENCIA, AUSENCIA Y APARIENCIA

Sin ánimo de cartografiar desde su primer contacto la simbiosis entre cine y teatro, debemos hacer unos breves apuntes que sienten las bases de

nuestra argumentación. Por ello, como punto de partida conceptual acudiremos a la entrada de tejido incluida en el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot, la presencia de figuras textiles:

no sólo (...) trata de las ideas de ligar e incrementar por medio de la mezcla de dos elementos (trama y urdimbre, pasivo y activo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de lo fenoménico, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo (1992: 428).

La polisemia del concepto nos viene como anillo al dedo, ya que nos interesa esa doble dimensión que configura los objetos figurativos de las cortinas o telones en *Sábado trágico*. De un lado, el carácter creativo del tejer, y de otro, las potencias ilusorias de lo que un tejido deja velado o impide ver en su totalidad. La historia del arte está trufada de operaciones textuales de esta laya, que no son «simples detalles ornamentales, sino señales de una representación metapictórica» (Polidoro, 2016: 76), en este caso, metateatral. A modo de síntesis, nos interesan los films que evidencian «destruir la ilusión mimética para llamar la atención sobre sus mecanismos e invitarnos a descubrirlos en la construcción de lo que creemos real» (Pardo, 2018: 63). Es decir, aquellos que, en la práctica fílmica clásica tardía, operan desde los parámetros del extrañamiento o distanciamiento (Brecht, 2004: 167-169) que consolidaría el cine moderno posterior.

Antes de nada, es conveniente señalar que los estudios dramatúrgicos contemporáneos han superado la definición del teatro como una ilusión o apariencia de lo real (Lehmann, 2013: 184-192). Las imágenes que van a analizarse se incardinan en la confluencia de otros tres conceptos dramatúrgicos: actuación, en tanto que *performance* teatral involuntaria e inconsciente que llevan a cabo los individuos en su vida social, como los protagonistas del film (Goffman, 1997); performatividad, referida al territorio del «enmascaramiento» de una realidad (Sánchez, 2010); y escenificación, enten-

dida como «proceso de planificación» que controla los elementos y el desarrollo de una escena (Fischer-Lichte, 2014: 373). No obstante, para llevar a cabo este estudio también he tomado en consideración la ilusión y la apariencia por su pertinencia a nivel temático y argumental del objeto de estudio, sin entrar en discusiones teórico-literarias.

Para no extendernos demasiado colocaremos en ambos extremos de la balanza las dos grandes corrientes de opinión sobre la disyuntiva cine-teatro. Desde los primeros años de efervescencia de la teoría y la crítica cinematográfica ha existido un debate que divide en dos bandos a los partidarios y detractores de la herencia teatral en el celuloide. A grandes rasgos, se puede establecer una primera línea de aliados con André Bazin a la cabeza, quien, en su querella del cine puro, abogó por la coexistencia pacífica y retroalimentadora de las artes. Para el crítico francés, el suplemento de teatralidad inyectado en el discurso cinematográfico tendría un doble efecto: «jugar al teatro-en-el-cine» (Genette, 2004: 78) acelera el crecimiento del último y garantiza la supervivencia del primero. Como el cine –para nada una mónada que repele las contaminaciones plásticas a base de pureza– garantiza «la libertad de la acción con relación al espacio, y la libertad de punto de vista con relación a la acción» (Bazin, 1966: 226), el teatro se desata de sus cadenas espacio-espectatoriales.

En las antípodas, el aforístico a la par que efectivo ideario sobre el *cinematógrafo* –su cine– del cineasta Robert Bresson, tendrá su némesis en el *teatro filmado* –todo lo que no es su cine–. En palabras del director galo, «un film no puede ser un espectáculo, porque un espectáculo exige la presencia en carne y hueso» (Bresson, 1979: 12). Si nos ponemos por unos segundos en su cabeza, se antoja más que probable que una «reproducción fotográfica de un espectáculo» como es, a todas luces, *Sábado trágico*, una falsedad de la presencia, se imputaría por parte del autor de *Pickpocket* (1955). Pero no nos quedemos a las puertas del cruce teórico de acusaciones. Lo que de veras suscita

interés es, precisamente, el punto de unión en el que este film concilia ambas (p)artes. Ya que es el carácter simbiótico y no tanto la disyuntiva «contaminación o corrección» (Gieseckam, 2007) lo que explotan films como este.

En *Violent Saturday*, Fleischer utiliza el teatro a modo de recurso lingüístico que, al fundirse con la realidad, acaba siendo falso –con toda la fuerza estética que esto supone–. O al menos, doblemente ilusorio, por ser simultáneamente una representación y una incisión en el espacio real, sin soporte material más que el propio mundo. Lo cual no significa que el cineasta estadounidense niegue la mayor. Todo lo contrario: Fleischer extrae los paradigmas teatrales y los deposita en sus sintagmas filmicos. De suerte que la escena entre telones de este film no es una representación teatral, sino una representación teatralizante o teatralizada, porque lo que se nos muestra en el interior de una escalera, de unas cortinas, no puede ser más real y más operatorio en el relato. Estamos hablando, entonces, de la ironía y la crueldad a las que el autor somete a sus personajes. Pese a que, como indica Bazin, un film no sólo moviliza «una modalidad paradójica de la puesta en escena teatral» (1966: 260), sino que también tiene en cuenta la extensión formal de esa paradoja, los grandes cineastas han sabido explotar las limitaciones del teatro, el arte de la presencia, en un deslizamiento hacia el reino de la ausencia, el cine. Frente a la negatividad de quienes creen que «las cortinas sólo tienen un reducido papel perceptivo y su valor simbólico residual es trivial y algo tonto (pretenden imitar la nobleza del espectáculo teatral)» (Aumont, 1997: 86), nuestra atención dirigirá la lente microscópica hacia esas películas «que se dirigen al teatro para tratar del tema de la verdad y la mentira, el tema de la representación» (Abuín, 2012: 17).

Abundando en esta discusión, veo conveniente cerrar la argumentación rescatando las reflexiones de Christian Metz en torno a la ósmosis cine-teatro. La teatralidad cinematográfica es entendida por el teórico francés como extrañamiento, artificiosidad;

SI LA FICCIÓN DRAMÁTICA YA COMPORTA UNA DIALÉCTICA PROBLEMÁTICA ENTRE LA ESCENA Y EL MUNDO EXTERIOR, ESTE DRAMA, INCRUSTADO EN UNA PANTALLA, EN UN CUADRO FÍLMICO, DESTILA UN DOBLE ARTIFICIO

un «desdoblamiento, contrapunto, reflexión filosófica y confluencia metafictional» (2002: 24-25). En el cine opera una dialéctica entre el plano real y el plano imaginario; el primero imita al segundo. La representación y lo representado, en el arte cinematográfico, son imaginarios, al contrario que en el dramático, donde ambos espacios son reales:

como el mundo no interfiere con la ficción para desmentir constantemente sus pretensiones de constituirse mundo —tal y como sucede en el teatro—, la diégesis de los films puede provocar esta extraña y célebre impresión de realidad (Metz, 2002: 38).

En otras palabras: si la ficción dramática ya comporta una dialéctica problemática entre la escena y el mundo exterior, este drama, incrustado en una pantalla, en un cuadro fílmico, destila un doble artificio. Caracterizaciones que, como ha podido observarse, descansan en la base de la obra de Fleischer analizada.

3. ACTO II. MELODRAMA Y NOIR EN RICHARD FLEISCHER

En lo que hace al conjunto de temas trabajados por Fleischer, el más palmario no es otro que el clásico «las apariencias engañan». Enumeremos rápidamente: un patriarca *amish* violento, una puritana bibliotecaria ladrona, un tímido banquero mirón, un padre cobarde que recupera su valentía y el amor de sus hijos... Y los ladrones no son más que ladrones —poco profesionales, pero ladrones al fin y al cabo—. Sobre todos los demás, Boyd y Emily. Detalle a tener en cuenta, puesto que este matrimonio es el único, junto a

los gánsteres, que acaba con la muerte. Pero no pongamos punto y final a este asunto. Lo que nos interesa es el velo de maya y los correspondientes jirones efectuados por Fleischer no solo en estos personajes, también en los espacios que estos habitan y en las situaciones y acciones llevadas a cabo en su interior. En *Sábado trágico* escuchamos cosas que no tienen nada que ver con lo que vemos. Pináculo que corona la aportación de Fleischer al género negro, este relato opera una dialéctica «entre lo que cada uno podría ser y aquello que acaba siendo en sus interacciones con las cosas y las demás personas» (Losilla, 1997: 15). Además, en la medida en que «el paisaje estilístico se puebla de recursos elípticos, dobles significados, alusiones indirectas, ambivalencias expresivas y tensiones subterráneas» (Heredero y Santamarina, 1998: 27), la fusión de estilemas propios del *noir* y desarrollos narrativos del melodrama se torna una decisión más que acertada para traducir esa oposición entre el ser y la apariencia. Esto último debido, en gran medida, a que «en el cine negro, las sombras y las luces persiguen a unos seres que se debaten en un *no man'sland* funerario», un espacio-tiempo ilusorio donde «la realidad y el sueño se entremezclan en una esquizofrenia atávica reveladora de la naturaleza humana» (Simsolo, 2007: 19).

En esta misma línea, hay que tener en cuenta que a finales de los 50 y en los albores de los 60, «rodar un film de gangsters suponía un salto al pasado, montando un complejo —y caro— entramado de reconstrucción que no siempre tentaba a los banqueros y a los productores» (Coma y Latorre, 1981: 191). Además, el color y la mejora técnica contradicen expresivamente la ontología temática y formal del cine negro: la ausencia de color, las sombras. No obstante, a continuación explicaré las razones por las que Fleischer se decanta por el color y el gran formato, decisiones expresivas que a simple vista no maridan con la oscuridad y el aprisionamiento de un *noir* paradigmático —en blanco y negro y con formato 4:3—.

Para la consecución de sus fines, el director, entre otros útiles, se decanta por la utilización del *cinemascope*: un sistema faraónico que intenta «abarcar mucho a la vez» (Viota, 1966), incurriendo así en una irrealidad, en una representación explícita y barroca a la que la etiqueta teatral se adhiere al instante. Tirando del hilo de la apreciación de Viota, como mera anécdota, quisiera traer a colación unas palabras que el cineasta y docente pone en boca de Fleischer en una original entrevista inventada: «Trato de hacer las cosas como si estuviera en un teatro»¹. Si bien el *cinemascope* abarca grandes espacios en el campo, es evidente la contradicción resultante en el choque de esta decisión formal con su función narrativa. La población del pueblo representado en el film dispone de mucho espacio en el encuadre, pero el relato les empuja constantemente a espacios cerrados y a callejones sin salida como el atraco en el banco, el tiroteo en el granero o, en última instancia, el pequeño teatro imaginado en la residencia Fairchild. A este respecto, Losilla (1996: 214) indica que durante los años 30 y 40 eran menos frecuentes los casos en los que el color inundaba las imágenes hollywoodienses, en parte por el rechazo del público, acuciado por oscuras preocupaciones de diversa índole socioeconómica, que solo asimilaba este cromatismo en historias exóticas, escapistas o fantasiosas. Será a partir de la década de los 50, en una sociedad más próspera, cuando las pantallas se tiñan y se ensanchan:

tanto el color como la pantalla panorámica (...) tendieron a reforzar una estética que ya se venía gestando en la década anterior como reacción a la saturación de la escritura clásica (Losilla, 1996: 215)

Con tomas más largas, potenciando el paisaje y distribuyendo muchos objetos y figuras en el encuadre, es decir, ensanchando la vida, haciéndola más grande y vívida. Este fenómeno ocurre en el melodrama, que con esas herramientas deforma al máximo la realidad, la exagera. El *scope* es el que introduce el problema de la figura huma-

na en el espacio, en sus huecos y sus rellenos, en su habitabilidad. Su utilización busca mostrarlo todo, por lo que incurre en una irrealidad, en una representación explícita, enunciada, a través de planos largos, cadenciosos y horizontales. La dimensión del formato quiere emular el tamaño panorámico y sin límites del proscenio teatral, pero el escenario del drama es abierto, sin barreras ni cuadros, sin un formato secundario que capta el trabajo de los actores en otro soporte que no es la propia realidad.

Por otra parte, cuesta afirmar con seguridad si *Sábado trágico* responde a un melodrama sobre los problemas de la gente en un pueblo o una cinta canónica de gánsteres que urden un plan con destreza que se ve truncado por la confluencia de problemáticas personalidades el día del golpe. La aparente claridad monosémica a la par que exagerada y recargada (Oroz, 1995: 25) de las imágenes y situaciones esconde el envés –negativo o positivo, según de qué personaje hablemos– de la superficie del pueblo. Quizás por aquí se pueda justificar su negrura, pero, al mismo tiempo, hallamos razones que lo clasifican en este género dramático hermano. Por ejemplo: a pesar de ocupar bastantes minutos del metraje, la planificación del asalto es una pieza más en el engranaje narrativo; o también, la figura del policía está omitida, no puede evitar la tragedia y no tiene función narrativa. Además, no conocemos ni nos importan las motivaciones de los gánsteres. Los ladrones llegan para desestabilizar la perfección del pueblo, para destapar la caja de Pandora de la pátina brillante que cubre un interior corrompido y oxidado –a todos los niveles–. Ya que, a juicio de Rooney, el melodrama, en sus historias, «tiende a afianzar el *statu quo* de una forma que genera melancolía y deseos frustrados» (2015: 2), aserto que sintetiza a la perfección la trama de *Sábado trágico*.

Así las cosas, la fusión melodrama-cine negro desempeña en esta película una función muy específica:

el aparato melodramático se fundamente en la necesidad de superar la superficie visible del texto, de explorar bajo la apariencia de lo real; porque lo real melodramático es siempre un espacio físico de potentes resonancias, pero también la máscara que encubre la pasión escondida, la moral oculta, el dolor soterrado (Pérez Rubio, 2004: 104).

Plásticamente es un melodrama, porque la fotografía y la imagen se alejan de la oscuridad y la ambigüedad que caracteriza al género negro. Los fuertes colores y la almibarada iluminación, tan caros al Hollywood del decenio 55-65, bien podrían haber sido diseñados para una película de un Douglas Sirk. Y a su vez, haciendo hincapié, dramáticamente es puro cine negro, fatalista, con complejo (de) final feliz. En definitiva, *Sábado trágico* cabalga entre la negrura y el espejo engañoso, y siempre en huida de los mismos, pendiente de construir su discurso gracias a esa selección de ingredientes del drama escénico que hemos analizado.

Con todo, el espectador maneja una información plástica que en un primer momento no puede decodificar en su lectura modélica. Esto es debido a que la escena que nos disponemos a analizar moviliza una serie de significantes que verán completado su significado en la secuencia basal del frustrado asalto a la caja fuerte del banco. Dicho lo cual, proponemos este sumario temático: en apariencia «todo va bien», pero en esa misma superficie brillante encontramos las huellas de lo que realmente se esconde en las profundidades. Porque debemos tener en mente que «todo objeto (lingüístico) semiótico, y aun cualquiera de sus elementos, está dotado de una doble existencia, puesto que existe, al mismo tiempo, con la forma del ser y con la forma del parecer» (Greimas, 1973: 108). Esto es, el discurso, en la secuencia en cuestión, exhibirá un desfase entre la denotación y la connotación de suma importancia. En este sentido, esta confusión es compartida entre el espectador y estos dos personajes: el atraco está vinculado al suspense; la tragedia de las vidas de la gente del pueblo y su resolución acaban en la sorpresa.

4. ACTO III. TRAGEDIA EN UN SÁBADO VIOLENTO

Traigamos a colación el principio temático de la escena sometida a análisis y, por extensión, del film en general: las apariencias engañan, pero no tienen por qué ser solo las de las personas, también los lugares, y que la violencia que estas infligen no puede ser esquivada por los personajes.

Tras una velada de flirteo, proposiciones indecentes y especulaciones amorosas con la enfermera Linda, el propietario de la mina local Boyd se excede en el consumo de alcohol y tiene que volver a casa acompañado por la joven sobre la que ha vertido su aflicción matrimonial. La razón que le conduce a olvidarse durante unas horas de que está «felizmente» casado con la altiva y liberal Sra. Fairchild reside en que esta última ha vuelto a darle plantón en la comida programada para ese día. Su vida matrimonial es una imagen-espejo e ilusoria que, a ojos del resto del pueblo es perfecta, pero a efectos prácticos resulta una mentira. A este principio temático –la fragilidad de un vínculo en apariencia indestructible– le corresponde su representación formal, a través de pequeños anticipos de puesta en escena que avisan al espectador de lo que acontecerá ante sus ojos minutos más tarde. El primero de ellos lo podemos localizar, sin ir más lejos, en un único plano perteneciente al intento de ligue de Boyd con Linda. Nos encontramos en el bar donde confluyen con regularidad los mismos personajes que vertebran la columna narrativa del film: el apocado y voyeur cajero Harry, la terna de ladrones que urden el milimétrico plan para atracar el banco, y los ya mencionados Boyd y Linda.

En el punto de mayor grado étlico, el señor Fairchild y la atractiva joven comienzan a bailar en la pista del local. Esta cristalina composición aprovecha para colar de rondón al tímido Harry, minúsculo busto encerrado en el espejo y obligado a compartir ese mismo espacio ilusorio, contenedor de sus fantasías sobre Linda, quien justamente baila con su competidor sexual. Es decir, ni



Arriba. Figura 1. Abajo. Figura 2

siquiera en el espejismo puede encontrar una leve satisfacción a sus deseos más frustrados, precisamente porque en el reflejo mismo habita el objeto de su goce (Linda) abrazado a Boyd. No pasemos por alto, dicho sea de paso, el hecho de que Fleischer no se limite a encerrar al borracho empresario entre frágiles copas a modo de lábil cortinaje: del mismo modo proyecta su cámara hacia el gran reflejo que preside la barra del bar, confirmando a la imagen de una doble especularidad, de una doble apariencia; de una mayor, en definitiva, apariencia fatídica para el dueño de la mina. Su vida, además de ser un reflejo de falsario azogue, está sujeto por unos márgenes que se pueden hacer añicos con facilidad [figura 1].

Pasemos a la segunda imagen en la presentación del carácter y del programa narrativo del personaje de Boyd. En una reunión informal con el trabajador Shelley, el capataz manipula una serie de objetos que componen el equipaje técnico de una cámara fotográfica. El propio dispositivo, un foco para hacer flash manual, carretes, hasta

un pequeño tomavistas. Muchos de estos artefactos compartirán encuadre, junto con la fotografía de Emily y presididos violentamente por el puño cerrado de Shelley, en un metonímico plano. Objetos que captan la imagen de alguien, de representación visual, pero de alguna manera falseada, ilusiones, espejismos. Todo anticipa esa gran ilusión de grado cero que es lo teatral: la ficción en la vida misma, sin poder diferenciar lo real y lo impostado. En suma, es la primera vez que les vemos «juntos» y ella está en una foto, ausente, re-presentada.

Lo que más nos interesa y se ciñe a nuestra argumentación es la colocación del actor en el encuadre: erigido sobre el retrato enmarcado de su esposa y envuelto por las cortinas corridas de su despacho, Boyd se sitúa plástica y espacialmente alejado de su colega

Shelley [fig. 2]. La composición partida en dos, uno de pie, el otro sentado, así como la diferencia de los fondos que sus figuras recortan, los separa también en el plano del contenido. Esta separación tendrá su resultado también en sus arcos narrativos: el final feliz para Shelley y el devastador para Boyd. Como venimos sosteniendo, en *Sábado trágico* el metaencuadre de una o varias figuras en forma de cortinaje adquiere una connotación de teatralidad o metarrepresentación ajena a la conciencia de los personajes. De tal modo que el discurso cinematográfico, de a poco, comienza a ordenar a su antojo a los protagonistas. Con carácter retroactivo obtendremos la información que cargue de sentido total a estas imágenes. No solo lo paradigmático de la teatralidad, sino también la sintagmática consistente en el orden y la selección de ciertos elementos a través del montaje, es lo que confiere a estas imágenes su sentido.

La última y no menos importante secuencia tiene lugar en el club de campo, localización que



Figura 3

marca el carácter libre y despreocupado de la señora Fairchild. Un detalle a tener en cuenta: este fragmento no es el primero del relato que nos presenta a Emily. El relato introduce una catálisis al inicio de la narración, con el casi atropello a uno de los ladrones por parte de la señora Fairchild, nada más llegar al pueblo –similar a ese plano contraplano de *Psicosis* en el que Marion cruza la mirada con su jefe en plena huida con el dinero de la empresa–. Aquí nos centraremos en las contraposiciones estéticas desplegadas en estas imágenes frente a la conversación entre Boyd y Shelley: mientras los hombres charlan sobre el trabajo en la mina, en el interior de una oficina anodina, Emily y su amante disfrutan de una agreste mañana en el campo de golf, al abrigo de árboles. Contra el oficio, el ocio; ante la artificialidad del mobiliario, la madera y la hierba viva de la naturaleza, metáfora de la supuesta libertad conyugal de Em. Dicho lo cual, esta última apreciación no es baladí: si en el caso de Boyd correspondía primero a las cortinas de su despacho –el trabajo– y más tarde al cristal –el alcohol– encerrarle en el encuadre, a lo que hace a Emily serán los troncos de los árboles los que, en este contexto, no dejen escapatoria a la mujer adúltera [fig. 3]. Abundando en esta construcción, las sombras de las hojas sobre sus cuer-

pos les da un toque de dramatismo, la luz no es tan idílica en primer término como en el segundo. Se nos presenta lo lejos que están los dos miembros de la pareja. Tardan mucho en aparecer juntos, y cuando lo hacen es apoteósico –y falso–. De hecho, cuando ella muere a manos de un gánster en el atraco, él ni siquiera está presente, invirtiendo las tornas de las numerosas ausencias de Emily.

Así pues, el discurso empareja compositivamente al matrimonio, al mismo tiempo que, en el plano del contenido los sitúa en coordenadas muy lejanas entre sí, por confrontar lo natural con lo artificial.

Pero volvamos a ese regreso ético a la mansión de los Fairchild que prenderá la chispa que desate el inextinguible y trágico fuego del sábado venidero. Linda aguarda a la vera de un Boyd dormido, a la espera de que su mujer llegue a casa y se ocupe de su marido. La señora Fairchild, tras una jornada de infidelidades y desencuentros, se encuentra en su salón con la sorprendente presencia de la enfermera custodiando a su esposo. Luego de una fuerte discusión en la que Linda cuestiona su papel en el matrimonio que ella no está dispuesta a romper, pero que desea con todas sus ganas, Emily expulsa, furiosa y orgullosa, a su competidora. A juzgar por los gestos en su rostro y

la manera en que, abatida, sube las escaleras hacia su habitación, la reprimenda de Linda le ha hecho más daño del que su carácter pudiera soportar. Es decir, pese a su negativa, sabe perfectamente que Linda tiene razón.

Es en este punto, exactamente, cuando la escalera enmarcada por los grandes cortinones se muestra al espectador por primera vez en todo su esplendor [fig. 4]. Esto es, el objeto sustancial de la actuación interpretada unos planos más adelante es transitado e inaugurado por Emily: ha comenzado la función. Ahora es conveniente activar la moviola y desplazarnos unas cuantas secuencias para arribar al momento del despertar de Boyd, ya que el film utiliza un montaje alerno que intercala indiscriminadamente las andanzas previas al sábado en cuestión. Sin más dilación, pongamos la lupa sobre esta decisiva escena.

En plano medio y a la altura del sofá sobre el que está acostado Boyd, Emily irrumpe en el cuadro para zarandear a su esposo, que se despierta aturdido. Ante la palmaria preocupación de su mujer, el empresario se levanta, movimiento que iguala sus posiciones en disposición de la inminente discusión. La toma prosigue, sin corte alguno, y se reescala a un plano americano del matrimonio. En un baile de idas y venidas, de intercambios de

lugar, ambas figuras parecen disputarse el terreno la una a la otra, como si el dominio del espacio, del territorio doméstico les confiriese el poder necesario para alzarse con la victoria dialéctica. En este contexto, el empleo por parte de Fleischer del *cinemascope* permite a los actores realizar grandes desplazamientos en un encuadre a ojos vistas infinito que reduce ese movimiento continuo a un espacio sin salida. Aunque habitualmente el *cinemascope* se empleaba para acentuar la naturalidad, el realismo, al abarcar mucho espacio con mucha profundidad, esta vez Fleischer consigue, gracias también al decorado, la duración, el color y la iluminación, que el aspecto del plano incurra en cierta artificiosidad.

Después de 3 minutos de plano sostenido se produce el primer corte neto de montaje, el cual divide –aún más– espacialmente a los protagonistas, con una distancia inicial considerable, generadora de un largo *raccord* de miradas que irá disminuyendo tanto más cuando aumente el dramatismo. Además, esta decisión sintáctica establece los dos espacios diegéticos que fundamentan nuestra argumentación: a) El lugar ocupado por Boyd, la sala de estar, estancia asociada a la cruda realidad de su situación sentimental [fig. 6]; y b) La gran escalinata escoltada por esas grandes corti-

Figura 4





Figura 5

nas tan semejantes a un telón teatral, donde Emily cae presa de la metarrepresentación [fig. 5]. Así se da inicio a esa pseudometalepsis –o falsa metalepsis– que sostiene nuestro análisis. Tengamos en mente que una metalepsis se da «cuando el pasaje de un “mundo” a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma: textualmente enmascarado» (Genette, 2004: 137). Lo cual no deja de ser curioso, ya que este recurso, tan caro a las ficciones fantásticas o metacinematográficas, recibe aquí un tratamiento, digamos, realista.

En otras palabras: todo lo que acontezca dentro de ese espacio teatral de la escalera constituirá una suerte de representación inconsciente por parte de los personajes, en la que los actos, las promesas y el perdón únicamente tendrán validez más acá de los límites del campo. O lo que es lo mismo, a efectos cinematográficos, hasta que un fundido a negro ponga punto y final al plano y a la escena². Demos un paso más allá.

La posición de la cámara marca el umbral entre el enclave de realidad –salón– y el de falsedad –escalera–. El segundo plano de la escena nos



Figura 7



Figura 6

muestra a un Boyd que, extrañado por la actitud de Emily, se acerca sin pensárselo dos veces, aunque no traspase todavía, eso sí, al lugar dramático –correspondiente a los planos 1 y 3–. Del mismo modo la escala de los planos va en detrimento de la cruel irrealidad. La dinámica de plano/contraplano consta ahora de encuadres mucho más cerrados, asfixiando de esta forma a los protagonistas. Para muestra de la traducción formal de la idea de encierro, un botón: en el quinto plano del segmento, Emily, que hasta ese instante estaba de pie y agarrada a la barandilla, se sienta, entre llantos, y queda aprisionada por las maderas verticales que sujetan el pasamanos, deslizamiento semántico en virtud del cual las barras se convierten en barrotes de una celda [figs. 7-8]. Antes de nada vemos conveniente hacer un breve apunte acerca de la simbología de este objeto. Según Cirlot, la escalera «es el símbolo de la relación entre los mundos» (1992: 187). Asimismo, añade que «los puntos que señalan los mundos no son dos (medio o terrestre y superior o celeste), sino tres (por la agregación del tercer punto, inferior e infernal)» (Cirlot, 1992: 187).



Figura 8

EL PLANO FINALIZA CON ESA DOBLE CAPA DE RECLUSIÓN QUE SOMETE A EMILY Y BOYD: LAS MONUMENTALES CORTINAS/TELONES Y LA ESCALERA/ CELDA, LA MÚSICA ALCANZANDO SU CLÍMAX Y UN FUNDIDO A NEGRO AL QUE SOLO LE FALTA QUE ENTREN LAS LETRAS «THE END»

Habida cuenta de este detalle, y trayendo la argumentación a nuestro terreno, podemos afirmar que Emily habita ese punto intermedio entre el ideal superior que tratan de fabricar —con la figura de la evasión como catalizador— y el sumidero inferior de la podredumbre matrimonial. De tal forma que esa división de espacios incompatibles persiste incluso cuando ambos comparten el espacio de la supuesta positividad. Así pues, Boyd irrumpirá finalmente en el encuadre teatral de la mentira, e introducirá la idea de marcharse de la ciudad, «porque ya no hay nada que nos retenga aquí». Esta disonancia entre lo que escuchamos —planes de unas vacaciones— y lo que vemos —una mujer «libre» encerrada en su propia casa— podría resumir la cruel ironía de que estas imágenes se cargarán al final del relato.

A punto de consumir la precipitada y ulteriormente malograda reconciliación, en el plano plástico Fleischer dibuja su penúltimo trazo previo a completar el paisaje de la tragedia. El marido, posicionado emocionalmente en paralelo a su mujer, pasa al otro lado de la escalinata, entrando de este modo en la prisión que conforma la escalinata. Retomando brevemente a la subdivisión de la escalera en tres alturas, hay que señalar que la pareja, una vez reconciliada, se mantendrá en su sitio. El dis-

curso del film no nos dice, de momento, si su futuro discurrirá hacia arriba —la felicidad— o hacia abajo —la separación—. Dicho de otro modo, «se trata de un espacio estable por su encuadre pero inestable por su contenido, de una superficie en la que se inscriben todas las incertidumbres, un verdadero dispositivo alucinatorio» (Stoichita, 2018: 154). En suma, doble aprisionamiento una vez dicen «te quiero». Sin embargo, nos falta fijarnos en la serifa que remata esta escritura. Culminada ya su, veremos, efímera reconciliación, la cámara emprende un épico trávelin hacia atrás. Da la impresión de que en cualquier instante aparecerá repentinamente en el salón de los Fairchild un patio de butacas repleto de público lanzando vítores y aplausos y cierre del telón, que consume esa metalepsis latente de la que hemos hablado. Nada más lejos de esto; el plano finaliza con esa doble capa de reclusión que somete a Emily y Boyd: las monumentales cortinas/telones y la escalera/celda, la música alcanzando su clímax y un fundido a negro al que solo le falta que entren las letras «THE END» [fig. 9].

Arriba. Figura 9. Abajo. Figura 10



Es decir, la última imagen suspende el juicio, aunque el contexto temático general del film y de la secuencia en particular no nos avise de que el vector será, indudablemente hacia abajo –la muerte, el infierno, la tragedia–. Y aún hay más: pese a que el fundido a negro nos indica la clausura de la secuencia, el fundido *desde* negro interrumpe este «microfinal feliz». La primera imagen que vemos no es otra que un plano conjunto de unas pistolas, dispuestas sobre la cama de la habitación del hotel donde se alojan los gánsteres [fig. 10]. Arsenal que, por contigüidad, acabará con la vida, unos minutos después, de Emily en la escena del fallido atraco al banco local. Este empalme viene a apostar por el principio que dice que el montaje, en ocasiones, lejos de separar, une. Aunque se trate de un vínculo de fatalidad.

Tirando un poco más del hilo, otro detalle, esta vez sonoro, para dar carpetazo a este estudio. La partitura que comienza a sonar introduce un jalón más en el ejercicio manierista ejecutado por Fleischer durante estos minutos. Valiéndose de un uso expresivo, subrayador de la música clásica, el director da paso al tema de Hugo Friedhofer en el preciso y significativo momento en el que Emily, en pleno trance de culpabilidad, atraviesa el límite de la teatralidad para quedarse en él hasta la conclusión de la secuencia. Justo cuando la imagen tiende al negro que da fin a la escena, la canción entona sus últimas notas. Con una lógica musical, el gran plano general de la escalinata es puntuado por el acorde de tónica del romántico tema, el cual se sostiene durante la pantalla en negro y nos invita a ese reposo, a esa felicidad que han inventado Boyd, Emily y la puesta en escena. Aquí debería finalizar la canción, en compañía de la imagen. En cambio, la banda sigue tocando sobre la oscuridad y es entonces cuando la tonalidad cambia de mayor a menor y ambas escenas se empalman con un acorde dominante que genera una fuerte tensión y, al menos en el plano sonoro, deja entre interrogaciones todo lo que acabamos de presenciar. Porque es crucial re-

cordar que el plano que emerge desde el negro al sonar esas lóbregas notas da a ver las armas de la banda de ladrones.

5. ACTO IV. UN ESPEJO EN UN CALLEJÓN SIN SALIDA

Una vez que hemos descrito las estrategias formales y narrativas de la escena en cuestión, es hora de extraer un corolario inmediato. Esta apreciación atañe a una caracterización que ha sobrevolado nuestro análisis: la vinculada a los elementos melodramáticos del pseudoteatro de Boyd y Em en particular y de los estilemas del cine negro en general. Fleischer incrusta un fragmento melodramático en el núcleo mismo de una tensa intriga. Con todo lo exagerado, teatral y falso que rezuma la secuencia de la escalera, «la introducción del universo sentimental en una estructura cualquiera no pretende ofrecerse como melodrama formalizado» (Monterde, 1994: 57). Es decir, habría que considerar este nódulo narrativo como un injerto (melo)dramático diseñado en pos de incrementar la tragedia del relato. La teatralidad se impone a unos personajes que no saben que ese manierismo ideal, esa reconciliación teatral no es más que eso, una tragedia enmascarada de romance. Pero solo el espectador lo sabe –o lo sabrá– cuando Emily muera.

Los personajes del melodrama están condenados a un sufrimiento que parecen negar o querer ignorar perpetuamente. Abocados a la desgracia, los Fairchild acaban siendo los grandes damnificados en la ciudad. Por medio de la figura metonímica del telón del gran salón de su mansión, «la presencia de este doble cortinaje es elocuente, en la medida en que materializa la dificultad de acceder a lo visible» (Stoichita, 2018: 51) de una villa que se torna un gran teatro del absurdo de la existencia. Ilustrado en palabras del propio Boyd en la última escena: «cuesta creer que ayer a la tarde estuviera viva y hoy muerta». Así pues se cristaliza esa idea del mundo como teatro en el que los personajes no

son sino marionetas al servicio de un narrador caprichoso. En este caso las catálisis, las conexiones entre ladrones y futuras víctimas, las infidelidades de Emily, la revelación del secreto y postrera redención del héroe Shelley... Todo apunta a la falsedad dentro de la escena: anunciado narrativamente, enunciado formalmente y confirmado dramáticamente.

Doble actuación por parte de la pareja, en un nivel extradiegético para con el espectador que ve la película, y en un nivel intradiegético para ellos mismos y un espectador —de lujo— implícito. La escena de *Sábado trágico* es un falso teatro enmarcado y una escena cinematográfica cargada de teatralidad, no solo de distanciamiento, también marca de enunciación: confiere un *saber* a través de un *ver* de una forma en concreto, esto es, la teatral. Este tipo de distribución de la información, vía «una ficción llevada a cabo por los personajes y que interactúa con su existencia cotidiana» (Pérez-Bowie, 2018: 101) desemboca en la hibridación de géneros formulada por Fleischer. Estamos ante un crisol de motivos iconográficos, derivas diegéticas y arquetipos estructurales provenientes de los dos géneros predilectos del clasicismo de los grandes estudios.

6. SE CIERRA EL TELÓN. CONCLUSIONES

Como vengo insistiendo, la puesta en forma de Richard Fleischer en *Sábado trágico* hace comulgar, de alguna manera, las posturas enfrentadas en la pugna por la incomunicación o la incompatibilidad entre cine y teatro. Para volver con la división de Bresson, en una esquina «las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etcétera) y se valen de la cámara para reproducir» y en la opuesta «las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para crear» (1979: 11). Pues Fleischer, tejedor de la materia fílmica, se mueve indistintamente entre una y otra. Reproduce para crear, se vale del lenguaje y la planificación del teatro para hacer cine.

En la escena final, una vez muerta Emily, Boyd comenta que parece mentira que hace unas horas estuviesen en la sala de estar, hablando, reconciliándose, planeando el viaje. Que ella estuviera sana y viva. Estar vivo a la mañana y estar muerto a la tarde —de un violento, trágico sábado—. Boyd se queda finalmente solo, de espaldas, llorando, en su cantera arrasada y yerma, en un plano muy cerrado que lo aprisiona, esta vez al aire libre. En suma, una especie de escalera o rampa —algo que conec-

Figura II



ta lo superior y lo inferior— atraviesa su cabeza [fig. 11]. Y, además, Linda, que intenta consolarle, ha sido expulsada del campo: «no quiero que me veas llorar», dice Boyd. El único —junto con Emily, evidentemente— que no tiene un «final feliz» de todos los arcos dramáticos. Si bien la escalera simboliza el ascenso o descenso, en Fleischer nadie sube ni baja, se queda en la mitad sin poder salir de ella.

Así, la planificación teatral o teatralizante en este film significa falsedad, apariencia, suspensión del juicio. La escena que hemos analizado nos dice: «Esto no es lo que parece, esto no será lo que ahora es» a través del enmascaramiento dramático. Esta felicidad de la que solo nosotros somos espectadores —ni siquiera Boyd, porque es doble actor de su propia escena— terminará con una muerte cruel. Si una representación, una ficción, ya es algo que no es ni verdadero ni falso, que está entre la verdad y la mentira, una especie de representación dentro de otra representación —para ser más exactos: acciones teatralizadas dentro del cine— será doblemente engañosa y significativa. De este modo, este film nos cuestiona, como diría Bazin, quién podría lamentarse o querellarse de que «gracias a él (el cine) ha sido posible la metamorfosis de situaciones teatrales que sin él no hubieran llegado nunca al estado adulto» (1966: 219). *Sábado trágico* es, en definitiva, un ejemplo paradigmático de esa retroalimentación positiva entre ambas puestas en escena. ■

NOTAS

- 1 Debo la disponibilidad de estos pequeños escritos de Viota a Rubén García López, cuya amabilidad agradezco desde estas líneas.
- 2 No podemos pasar por alto que la puntuación de la escena sea un fundido a negro cuando Emily recalca varias veces «la oscuridad» a la que se ve abocada.

REFERENCIAS

- Abuín, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Coma, J., Latorre, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Ediciones Fabregat.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gieseckam, G. (2007). *Staging the screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Herederó, C. F., Santamarina, A. (1998). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CEN-DEAC.
- Losilla, C. (1996). Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido. En E. Rimbaut y C. Torreiro (eds.), *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 207-225). Madrid: Cátedra.
- Losilla, C. (1997). Introducción. En J.A. Hurtado, y C. Losilla (eds.), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (pp. 9-17). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- Monterde, J. E. (1994). El melodrama cinematográfico. *Dirigido por*, 223, 52-67.

- Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. Ciudad de México: UNAM.
- Pardo, P. J. (2018). Del metateatro a la metaficción teatral en el cine. "Familia", de Fernando León de Aranoa, y sus allegados. En J. A. Pérez Bowie (ed.), *La teatralidad en la pantalla* (pp. 61-98). Madrid: Catarata.
- Pérez Bowie, J. A. (2018). Retórica del exceso frente a retórica del despojamiento. Notas sobre la teatralidad en algunos filmes contemporáneos. En J.A. Pérez Bowie (ed.), *La teatralidad en la pantalla* (pp. 99-126). Madrid: Catarata.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?* Bilbao: Servicio Editorial de la UPV/EHU.
- Rooney, M. (2015). *Living screens. Melodrama and plasticity in contemporary film and television*. Londres: Rowman and Littlefield.
- Sánchez, José A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En M. Bellisco y M.J. Cifuentes (eds.), *Repensar la dramaturgia* (pp. 19-59). Murcia: Centro Párraga.
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stoichita, V. I. (2018). *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- Viota, P. (1966) a. Richard Fleischer. Proyección de Sábado trágico. En *Cine Club de Los Escolapios*. Inédito.
- Viota, P. (1966) b. Los diablos del pacífico. En *Cine Club de Los Escolapios*. Inédito.
- Viota, P. (2020). *La herencia del cine*. Madrid: Ediciones Así-métricas.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana*. Santander: Shengrila.

TELÓN DE FONDO Y FORMA. LA PLANIFICACIÓN TEATRAL COMO ELEMENTO DE SIGNIFICACIÓN CINEMATográfica EN SÁBADO TRÁGICO (1955) DE RICHARD FLEISCHER

Resumen

Este artículo consiste en un estudio de la película *Sábado trágico* (Violent Saturday, Richard Fleischer, 1955). En concreto, se centra en las decisiones expresivas y narrativas tomadas por el autor para poner en forma una idea: la apariencia idílica de un pueblo esconde una esencia corrompida de las personas que idealmente lo habitan. Para ello, Fleischer se sirve de ciertos objetos, figuras y planificaciones teatrales que modifican su naturaleza y significado al entrar en el lenguaje cinematográfico. El complicado maridaje entre cine y teatro, del que tanto han discutido la crítica y la teoría, encuentra aquí un ejemplo perfecto de su utilidad: la teatralidad, entendida como falsedad, como ilusión, puede ser utilizada como un elemento más de significación cinematográfica. Además, estas particularidades ofrecen una manipulación de los códigos estético-narrativos que conforman dos de los géneros más barrocos y artificiosos del esplendor y decadencia de Hollywood: el cine negro y el melodrama.

Palabras clave

Teatralidad; Hollywood clásico; Apariencia; Melodrama; Cine negro.

Autor

Víctor Iturregui-Motiloa (Vitoria-Gasteiz, 1994) es profesor ayudante doctor en el departamento de Periodismo de la UPV/EHU, guionista y programador en los festivales de cine ZINEBI y FANT. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas como *Fotocinema*, *L'Atalante*, *Brumal* o *Historia y Comunicación Social*. También cuenta con capítulos en libros colectivos, escritos individualmente –*Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021) – y junto con Santos Zunzunegui –*Furia española* (IVAC, 2021) y *Juan Estelrich* (Demipage, 2021) –. Contacto: alloturturro11@gmail.com.

Referencia de este artículo

Iturregui-Motiloa, V. (2024). Telón de fondo y forma. La planificación teatral como elemento de significación cinematográfica en *Sábado trágico* (1955) de Richard Fleischer. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 195-210.

THE FRAMING CURTAIN: THEATRICALITY AS A FORM OF CINEMATOGGRAPHIC SIGNIFICATION IN RICHARD FLEISCHER'S VIOLENT SATURDAY (1955)

Abstract

This article presents an analysis of the film *Violent Saturday* (Richard Fleischer, 1955). Specifically, it focuses on the narrative and expressive decisions made by the filmmaker in order to formalise an idea: the idyllic appearance of a small town hides the rotten core of the people who live there. To do this, Fleischer makes use of certain theatrical objects, concepts and compositions whose nature and meaning is transformed when framed in cinematographic language. The complex marriage between cinema and theatre, which has received so much attention from theorists and critics, finds the perfect example of its usefulness in this film: theatricality, defined as duplicity, as illusion, can be used as an element of cinematographic signification. Moreover, these particular qualities facilitate the manipulation of the aesthetic-narrative codes of two of the most overwrought and artificial genres that characterised the rise and fall of Hollywood: film noir and melodrama.

Key words

Theatricality; Classical Hollywood; Appearance; Melodrama; Film Noir.

Author

Víctor Iturregui-Motiloa is an assistant professor in the Department of Journalism at UPV/EHU, as well as a screenwriter and programmer for the ZINEBI and FANT film festivals. He has published numerous articles in academic journals, such as *Fotocinema*, *L'Atalante*, *Brumal* and *Historia y Comunicación Social*. He has also written chapters for collective works including *Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021) and, in co-authorship with Santos Zunzunegui, *Furia española* (IVAC, 2021) and *Juan Estelrich* (Demipage, 2021). Contact: alloturturro11@gmail.com.

Article reference

Iturregui-Motiloa, V. (2024). The Framing Curtain: Theatricality as a form of cinematographic signification in Richard Fleischer's *Violent Saturday* (1955). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 195-210.

recibido/received: 27.10.2022 | aceptado/accepted: 22.06.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com