

Shakespeare en Nuestras Pantallas: La Recepción de las Adaptaciones Cinematográficas y Televisivas en España

ÓSCAR DE JÓDAH BONILLA

Departamento de Filología Inglesa

Facultad de Letras

Campus de La Merced

Universidad de Murcia

30071 Murcia (Spain)

osdcjo@fcu.um.es

ARSTRACT

The paper tries to examine the reception given in Spain to Shakespearean adaptations for the screen, both recent and past up to 1998. It covers the critical reviews published in the daily press, the specialised cinema magazines, including the monographic issue published to coincide with the 1992 retrospective cycle at San Sebastián, as well as the more academic publications or the books published in Spain devoted to Shakespearean directors, such as Olivier or Welles. It concludes with an appreciation of the influence of this genre on some recent Spanish films. (KEYWORDS: Shakespeare on the screen, film studies, reception of Shakespeare in Spain).

RESUMEN

Este artículo pretende examinar la recepción dada en España a las adaptaciones de obras de Shakespeare tanto recientes como antiguas hasta 1998. Analiza las reseñas críticas publicadas en la prensa diaria, las revistas especializadas de cine, incluyendo el número monográfico que se publicó al mismo tiempo que la retrospectiva del Festival de San Sebastián de 1992, además de las publicaciones académicas o los libros publicados en España dedicados a los directores shakesperianos como Olivier o Welles. Concluye con una valoración de la influencia de este género en algunas películas españolas recientes. (PALABRAS CLAVE: adaptaciones para la pantalla de Shakespeare, crítica cinematográfica, recepción de Shakespeare en España).

INTRODUCCIÓN

En los cien años de historia del cine, Shakespeare tiene el a veces dudoso honor de ser el *guionista* con más títulos a su cargo. Incluso teniendo en cuenta adaptaciones cuya afiliación con Shakespeare es a veces mínima, las filmografías de Rothwell o de Holderness y McCullough (1987) barajan más de quinientos títulos, incluyendo todas las épocas del cine, desde el mudo hasta la televisión, de las grandes superproducciones a las meras filmaciones de montajes teatrales. Nuestra intención es repasar la acogida que se ha dispensado a estas obras en España, tanto en el terreno de su difusión como en el de las elaboraciones críticas de muy distinto calibre. Para ello hemos dispuesto una división cronológica de acuerdo con las diferentes etapas históricas del cine.

1. EL CINE MUDO

Cuando a mediados de los 90 se redescubre *King John* (1899) de Sir Herbert Beerbohm Tree, el hecho coincide con la revalorización del cine shakespereano plasmada en las nuevas adaptaciones de Branagh y de Zeffirelli o en el ciclo que el *National Film Theatre* dedicó al género en 1994 (*Walking Shadows: Shakespeare on Screen*). Sin embargo, la película no llegó a tiempo de ser incluida en la selección que el Festival de San Sebastián proyectó en 1992. En un artículo publicado en la revista *Nosferatu*, Ricardo Aldarondo (Aldarondo: 1997) menciona ésta y otras películas del cine mudo, destacando las adaptaciones del pionero Georges Méliès, presumiblemente vistas en España en la época, pero que desde entonces no se han visto ni en nuestras pantallas ni en nuestros receptores. (La cadena franco-alemana Arte emitió recientemente un especial de 7 horas de duración dedicado a la obra de Méliès pero este especial (que no incluía ni su *Hamlet* [1907], ni su versión de *El mercader de Venecia* [1902], ni *Le diable Géant* [1901], su adaptación de Romeo y Julieta, no ha sido emitido por La 2, ni por supuesto por ninguna otra cadena española, a pesar de que el MEC ha producido programas sobre Méliès para el centenario del cine.) Con todo, hay autores que a estas primerísimas adaptaciones no les reconocen un valor más allá del anecdótico o del mero documento histórico. Aún así, algunos de los manuales más difundidos en España de historia del cine no pasan por alto la más destacable adaptación de la época, el *Hamlet* (1913) de Sir Johnston Forbes-Robertson. La *Historia universal del cine* (1983), dirigida por Emilio C. García Fernández (presumiblemente una adaptación de una obra italiana, dato que no consta), le dedica un artículo de dos páginas, profusamente ilustrado con fotogramas. En él, se ofrece una extensa sinopsis de la obra donde se destaca su carácter de "valiosísimo registro histórico de la forma de actuar y de montar las obras en los escenarios británicos del siglo pasado." (García Fernández 1982: 1. 50). La película, al menos recientemente, no se ha visto en las pantallas españolas, si bien en el mismo artículo se menciona su redescubrimiento británico en 1960, presidido por Olivier y

Gielgud. También a Virginia Guarinos, en su repaso del cine Shakespeareano, le parece "la más destacable de esta época del cine mudo" (Guarinos 1996: 32), opinión que comparte Aldarondo, quien destaca que se trata de "una producción rodada en estudio y en escenarios naturales, que reducía el original con bastante habilidad a hora y inedia" (Aldarondo 1989: 22).

Son estos dos autores, Guarinos y Aldarondo, los únicos españoles que dedican un repaso general a las adaptaciones de Shakespeare durante la época muda, donde se detienen también en las adaptaciones hechas en países de habla no inglesa. De la multitud de versiones europeas subrayan el *Hamlet* (1930) de Sven Gade, interpretado por la actriz Asta Nielsen, para Aldarondo "siguiendo la teoría de que Hamlet era en realidad una mujer, hecho mantenido en secreto para que pudiera acceder al trono." (Aldarondo 1989: 22). (Un reciente pase en la cadena Arte, fácilmente accesible en España para los que disponen de antena parabólica para el satélite *Astra*, le arrancó a Vicente Molina Foix una columna en *El País* repleta de elogios a esta versión dentro del canon del más puro expresionismo.)

Otra película muda que ha merecido comentarios de los críticos españoles es el *Othello* (1922) de Dimitri Buchowetzki. Esta versión alemana de 95 minutos, donde destaca la actuación de Emil Jannings (*El ángel azul*, *Fausto*) es según Jesús Angulo, quien la comentó a raíz de su pase en el ciclo del Festival de San Sebastián de 1989, "un cruce entre el gran espectáculo y las claras influencias expresionistas" (Angulo 1989: 66).

La otra figura en la que se han detenido los comentaristas españoles es Ernst Lubitsch. Su relación con Shakespeare es bastante anterior a *Ser o no ser* (1942) y se remonta a sus adaptaciones inudas *Las hijas del cervecero* (1920) y *Romeo y Julia en la nieve* (1920). Ambas se proyectaron en San Sebastián en 1989 y también en el ciclo que *La 2* dedicó a la época muda de Lubitsch. La primera película, una versión de *The Taming of the Shrew*, ambientada en Baviera es para Aldarondo una notable versión, "con personajes extravagantes y una cierta tendencia a ridiculizar los sentimientos patrióticos". (Aldarondo 1989: 33). Según el mismo autor, "Lubitsch debió encontrar muy adecuadas esas historias matrimoniales para poner en marcha su maquinaria de ironía y doble intencionalidad a la hora de hablar de las relaciones entre hombre y mujer" (Aldarondo 1992: 57). La idea de una versión de *Romeo y Julieta on Ice*, no deja de llamar la atención: ambientada también en Baviera es "una supuesta parodia de Lubitsch de unos amantes 'de Verona' deslizándose por la nieve" (Aldarondo 1993: 58).

Esta época del cine mudo, inabarcable en un estudio en profundidad no ha sido estudiada en detalle tampoco por los críticos de habla inglesa. Si exceptuamos las filmografías de Holderness y McCullough y de Rothwell y Melzer, no existe un estudio dedicado a las adaptaciones mudas.¹ En unos casos estas películas son la única documentación coetánea de

¹ Esta carencia ha sido solventada por la aparición del estudio de Kenneth S. Rothwell *Early Shakespeare Movies: How the Spurned Spawned Art* (2000) Chipping Campden: International Shakespeare Association.

como se llevaban a la escena las obras de Shakespeare a finales del siglo pasado. En otros se trata de la visión renovada que los expresionistas hacen del autor clásico más universal. Guarinos ofrece una visión muy acertada del valor del cine silente Shakespeareano:

Aunque pueda parecer contradictorio, Shakespeare se convierte en el dramaturgo más adaptado ya desde el cine silente, lo cual no deja de ser meritorio para sus realizadores, teniendo en cuenta que la obra de Shakespeare es dialogística y que las acotaciones apenas si existen en sus piezas. Para todos los que escriben que las adaptaciones cinematográficas de piezas teatrales adolecen de exceso de diálogo, este hecho debe resultar perturbador. Para los que piensen que debe haber algo más en Shakespeare que la simple calidad literaria, este hecho es el principio de la pregunta inquietante sobre qué es eso que lo hace *cinematográfico* sin pretenderlo. Independientemente del prestigio que el nombre de Shakespeare pudiera proporcionar a una cinta y la seguridad de calidad artística, al menos en el contenido de la misma, como se pretendía en el *Film d'art*, Shakespeare supone para el cine algo más que esto mismo y prueba de ello es la ininterrumpida adaptación que de él se hace hasta hoy (Guarinos 1992: 33).

II. EL CINE HABLADO

El cine Shakespeareano hablado debuta con *La fiera cilla domada* (*The Taming of the Shrew*) (1929) una película de infame recuerdo merced a la famosa apostilla a los créditos: "By William Shakespeare. With additional dialogue by Sam Taylor." Con las estrellas Douglas Fairbanks y Mary Pickford en los papeles de Kate y Petruchio, no se podía pedir un comienzo más prometedor. Sin embargo, la película, que se había empezado a filmar como película muda, adolece de más de un defecto. Se trata según Aldarondo, más de un "argumento de comedia doméstica" que de un intento de "popularizar la obra de Shakespeare. El texto original quedó considerablemente aligerado para cumplir poco más de una hora de película, y por tanto no satisfizo a los amantes de Shakespeare" (Aldarondo 1992: 77). Terenci Moix también se hace eco de la anécdota referida a los créditos y señala que la película marca el principio del fin para los "ídolos del cine mudo": "Cuando intentó [Mary Pickford] el difícil paso al cine sonoro, junto a Douglas Fairbanks, ... se demostró que su época había pasado" (Moix, Sin fecha, I: 325). La película fue proyectada en el ciclo donostiarra. Cuando se proyectó en abril de 1994 en *La 2* en el seno de un ciclo dedicado a Mary Pickford a un anónimo reseñador de la revista *Fotogramas* le mereció el siguiente comentario: "Adaptación de la famosa comedia de William Shakespeare, que supuso la única ocasión en que la famosa pareja protagonista actuó junta y también el segundo film sonoro para ambos. Tiene la composición estática y envarada propia de los

rudimentos de la nueva técnica. Sólo el carisma de los actores consigue que los resultados tengan cierto atractivo vetusto. PARA DEGUSTADORES DE CINE AÑEJO." (*Fotogramas*, Abril 1994: s.p.)

Parece que un comienzo tan poco prometedor a pesar de la calidad de intérpretes y la holgura de medios impidieron que durante cierto tiempo nadie se atreviera a abordar nuevas adaptaciones. Seis años después la pareja de expatriados alemanes William Dieterle y Mas Reinhardt consiguen que la Warner se embarque en una adaptación del *A Midsummer Night's Dream* (1935). La película, de 132 minutos de duración, es para Angulo el producto de una combinación perfecta: un realizador experto y avezado en Hollywood como Dieterle, junto a uno de los revolucionadores de la escena alemana, "padre espiritual del expresionismo y el *Kammerspielfilm*" (Angulo 1997: 64). También destaca la coreografía, a cargo de la hermana de Nijinski, los efectos especiales y el reparto, un elenco de la categoría de James Cagney, Mickey Rooney, Olivia de Havilland. Angulo comenta su fracaso de crítica y público pese a todo ello. Sin embargo, el film de Dieterle y Reinhardt se ha convertido con el tiempo "casi en un film de culto y, sin duda, en una de las más curiosas versiones cinematográficas nunca realizadas a partir de la obra de Shakespeare" (Angulo 1993: 64). Esta adaptación de la obra más popular entre el público escolar, *set-piece* en todos los currículos de secundaria, se sigue viendo como un montaje casi victoriano, heredero de todas las puestas en escena anticuadas con bandadas de conejos saltando por todo el escenario, según le parece al Dr. Russell Jackson (colaborador de Kenneth Branagh en la *Renaissance Films Productions*) (Jackson: 1993). Para Terenci Moix es una de las mejores producciones de la Warner: "El resultado fue un filme lleno de magia, una experiencia maravillosa, donde el teatro, la música (Mendelssohn) y el baile se combinan con extraordinaria sabiduría. Reinhardt había montado la obra por primera vez en 1905 y llegó a efectuar cuatro montajes distintos a lo largo de su carrera. (Aparte de una puesta en escena tan bella como espectacular, el Reinhardt cineasta cuenta con el mérito de haber convertido a Mickey Rooney -Puck- y James Cagney -Bottom- en excelentes actores shakespearianos)" (Moix, Sin fecha: 1. 492). La película se vio en San Sebastián en 1992, pero no conocemos ningún pase reciente en ninguna cadena española.

Al año siguiente George Cukor y la Metro Goldwyn Mayer contraatacan con una versión de *Romeo y Julieta* (1936). Aldarondo achaca a Cukor una excesiva dependencia de la "teatralidad original" y comenta que la película: "Tampoco ... podía dar mucho más de sí, tal y como estaba planteada: una producción elegante y sin aristas de Irving Thalberg, para dar un toque de exquisitez a la MGM, con dos actores demasiado mayores como para hacer creíbles los personajes de los adolescentes amantes, Leslie Howard y Norma Shearer" (Aldarondo 1992: 24). Pere Gimferrer en su extenso ensayo *Cine y literatura* se refiere varias veces a Cukor a raíz de esta película como un maestro del "difícil maridaje entre palabra e imagen" (Gimferrer 1985: 173), el eslabón de "la incorporación al cine de la palabra y, lo que es más, del teatro... una labor lenta... desarrollada... gracias al trabajo de realizadores como Cukor o Mankiewicz, en cuyo arte desempeñan un papel esencial el diálogo y la dramaturgia de estructura escénica..." (Gimferrer

1985: 96). Terenci Mois es mucho más duro con Cukor: "... *Romeo y Julieta* trasciende los límites que todo shakesperiano ilustre preferiría no violar y se convierte en un suntuoso carnaval para uso de estetas más allá de la inevitable bastardía de hollyu»diense. [...] Cukor transforma la Verona de Shakespeare en un capricho barroco que, gracias a la delirante escenografía de Gibbons y su equipo, debe más a la *grand opera* que al teatro del *Bardo*" (Mois, Sin fecha: II, 988). Muestra evidente de lo personal de las opiniones de Terenci Mois es este ataque al esteticismo de la versión de Cukor, característica más que evidente en el *Sueño...* de Reinhardt y Dieterle.

11.1. Laurence Olivier

Es curioso que, como señalara Gimferrer, Olivier siempre se declarara deudor de, entre otros, el *Romeo y Julieta* de Cukor. Aunque su aparición en la historia del cine fuera una revelación espectacular, Olivier era descendiente directo no sólo de la sólida tradición teatral británica sino también de los directores de cine que habían adaptado obras de Shakespeare anteriormente. Su primera aparición como actor de cine en una película shakesperiana se produce en la versión de *As You Like It* (1936) que dirige Paul Czinner, película casi no vista en España y que "estuvo a punto de hacer que nunca se filmaran los tres *Shakespeares* de Olivier en cine [ya que] le produjo tal desilusión que llegó a pensar en la total imposibilidad de la adaptación de Shakespeare al cine." (Guarinos 1996: 25). Cuando en 1944 acepta el encargo de realizar un filme de propaganda bélica sobre *Henry V* "buscó afanosamente un director que se responsabilizara del trabajo. Al no conseguir la colaboración de ninguno de los deseados, su amigo William Wyler le respondió con esa frase ya tan común para todos los aficionados al bricolaje: 'Do it yourself'" (Gasca 1980: 370). El resultado siempre ha merecido en España críticas muy elogiosas, aunque cabría preguntarse si la película llegó a estrenarse en 1944 en una España todavía aliada del Eje y que no podía recibir de buen grado un "tributo a la causa de los aliados" (Mois, Sin fecha: III, 1722). Por lo que sabemos, la película no fue censurada en España ni se prohibió su proyección: no figura en la exhaustiva lista de películas censuradas o prohibidas en España de Alsina Thevenet en *El libro de la censura cinematográfica* (Alsina 1977). Para Guillermo Cabrera Infante "*Enrique V* es no sólo la mejor versión de una pieza de Shakespeare en el cine, sino una producción compleja y una muestra de como el teatro puede dar lugar al cine y todavía dejar oír la música de las palabras shakespearianas" (Cabrera 1993: 29). Afortunadamente no todas las críticas son tan poco concretas. Hasta 1996 no contábamos en español con ningún estudio en profundidad de la obra de Olivier, como actor y como director. En esta fecha se publica en Barcelona el libro de la profesora de la Universidad de Sevilla Virginia Guarinos. Se trata de un amplio estudio de 233 páginas dedicadas a la obra del actor inglés con especial atención a sus tareas de realizador. Con un manejo poco común de la bibliografía en lengua inglesa, Guarinos desmenuza las adaptaciones de Olivier, buscando una serie de rasgos comunes que ella concreta en el no-realismo, cuestionando a críticos anteriores

como Silviria, quien introduce el criterio de la espectacularidad, basado en la presencia de grandes ceremonias como las coronaciones en todas las versiones de Olivier (Silviria 1985: 17), o afirmando con el mismo autor la importancia de la deuda de Olivier con la tradición fantástica de Méliès (Guarinos 1996: 14). El libro de Guarinos es una excepción en la crítica cinematográfica española, demasiado acostuinbrada a vaguedades cuando no a elogios desmesurados y sin fundamento. Su extenso análisis de *Enrique V* ocupa unas 35 páginas y desborda con mucho los límites del presente trabajo. En su estudio, además de recapitular las condiciones de la producción de la película, examina la puesta en escena, la puesta en cuadro, la puesta en serie, los acontecimientos y existentes, las enunciaciones, es decir todos los aspectos posibles de una obra fílmica. La conclusión a la que llega es que el *Enrique I* de Olivier no es "un film teatral en el sentido de la puesta en escena, ni en el de la reconstrucción de condiciones espectatoriales globalmente" (Guarinos 1996: 94). Enfrentándose a los críticos anteriores de la película, Guarinos concluye: "Esto es cine, es lenguaje narrativo, menguado, pero en un grado inferior al que se emplea en el teatro en televisión. No hay premisas en *Enrique V* para deducir una escritura fílmica diferente de la poética o la narrativa. Si las hay para encontrar una escritura narrativa no plena (Guarinos 1996: 95).

Sin embargo Guarinos no aborda de modo satisfactorio el, a mi juicio, crucial aspecto de los cortes en el verso de la obra original. No se trata tan sólo de eliminar las partes del texto que no tienen lugar en una obra fílmica, ni de una trasnochada fidelidad al original. Más bien hay que tener en cuenta que lo que buscaban Olivier y sus patrocinadores en 1944 era una obra de propaganda, de corte bélico, aunque para ello hubiera que sacrificar gran parte de la ambigüedad típicamente isabelina de esta tragedia histórica donde no sabemos si Enrique es el rey perfecto o un astuto cortesano, que aprovecha las debilidades del público patriota y patriotero para ocultar sus defectos como persona y su historial anterior. Los cortes del texto que hicieron Olivier y sus colaboradores (especialmente en los papeles de Pistol y la pandilla de Eastcheap, pero que llegan a la manipulación en la supresión del discurso del rey inglés ante el gobernador de Harfleur [*H5* 3.4]) no son inocentes y convierten la película en una obra de tesis, por muy satisfactorios que sean los resultados. Esto es algo que no se ha comentado casi en España, tampoco a raíz del Enrique V de Branagh, con la honrosa excepción de Terenci Moix: "En su momento, la decana de la crítica británica, Dilys Powell, previno a sus lectores sobre el peligro que comportaba esta visión unilateral del filme, pero conviene reconocer que era una tentación inevitable en período bélico" (Moix, Sin fecha: III, 1732).

La película se proyectó en el ciclo de San Sebastián y recientemente en *La 2*, lo que motivó elogios encendidos eii las reseñas de prensa y hasta en la sección de cartas al director, donde un entusiasta espectador alabó la fidelidad de Olivier a la obra de Shakespeare, no sabemos si texto incluido.

El mismo panorama, críticas parciales o de urgencia y la excepción de Guarinos, se presenta respecto a las dos otras dos adaptaciones de Olivier. Su *Hamlet* de 1948 "no puede considerarse satisfactorio" para Gimferrer: "Ni el respeto al predominio de los interiores ni el

carácter visiblemente escénico de buena parte de los decorados pueden dar fundamento en sí mismos a objeciones serias ... ocurre que las insuficiencias de *Hamlet* son más graves porque se sitúan en un terreno de mayor enjundia: en el de la inserción de la palabra en el cine." El uso de la voz en *off* es para el mismo autor "una solución falsamente cinematográfica" y síntoma de "la insuficiencia más grave de *Hamlet*... la dificultad de integrar el ritmo de la palabra de Shakespeare en la organización de espacio y tiempo propia del ritmo de una película" (Gimferrer 1985: 118). Moix comenta la actitud negativa de la crítica británica de la época y aborda el problema de los cortes textuales: "Llegó a decirse que estas mutilaciones no hubieran sido necesarias si Olivier, como director, no perdiese tanto tiempo entregándose a audaces movimientos de cámara. Quienes así hablaban olvidaban las inevitables amputaciones a que debe someterse un texto de más de cuatro horas de duración para convertirlo en una película de dos horas y media" (Moix, Sin fecha: III. 1723). La crítica española ha ignorado siempre que ha hablado de las famosas cuatro horas de Hamlet, tanto ahora como cuando se ha ocupado de la versión de Branagh, los últimos avances de la crítica textual que han venido a desmontar las versiones *conflated*, las composiciones de *quartos* e *infolios*, parte de la razón por la que no se comprenden hoy las razones de Hamlet. De nuevo el respeto reverencial y arqueológico por el texto, sin entrar a analizarlo. Guarinos se hace eco de Kracauer en este conflicto parcialmente mal planteado de palabra y cine:

Quizás el intento más notable de alcanzar un equilibrio entre los enunciados verbales y figurativos sea *Hamlet*, de Laurence Olivier.... Olivier quiere transferir a la pantalla, intacta, toda la belleza del diálogo de Shakespeare, pero, dotado de un agudo sentido filmico, quiere también evitar hacer teatro filmado y por eso realza el papel de los elementos visuales y la significación de los artificios cinematográficos. El resultado es un "tour de force" tan fascinante como exasperante. Por un lado, Olivier pone el acento en el diálogo, invitándonos a disfrutar de su sugestiva poesía; por el otro, lo incorpora a una trama de tomas con significado propio, cuyo impacto nos impide asimilar los versos. Durante el gran monólogo de Hamlet, como si fuera impune a su sortilegio, explora su imagen con un abandono que sería reconfortante para el espectador si al mismo tiempo no le requiriera asimilar el propio monólogo, esa singular mezcla de lenguaje y pensamiento. Y como la capacidad del espectador es limitada, inevitablemente las imágenes fotográficas y las imágenes lingüísticas se neutralizan entre sí.. Hamlet constituye un esfuerzo notable, aunque quijotesco, por inyectar vida cinematográfica a una típica película de diálogo. Pero lo cierto es que no se puede estar en todas partes a la vez. (Kracauer 1989: 143).

Sería curioso ver la opinión que a los mismos críticos les inerece la versión completa de la RBC con Derek Jacobi en el papel protagonista, plagada de voces en *off* y recursos visuales.

considerada conio la inejor adaptación televisiva (véase Maher 1985: 417). Tendremos que conformamos con el artículo de una americana, puesto que. como vereinos. la serie de la BBC apenas ha sido vista en España, y inucho menos comentada. Sí nos gustaría que se incluyeran en el debate de las adaptaciones shakespearianas el problema textual de las ediciones conipuestas de quartos e infolios (lo que explica la desmedida duración de Hamlet) y la falta de inocencia de los cortes del texto en el caso de *Enrique V*. No se trata como Guarinos señala. citando a Dent, de que "modificación del diálogo significa simplemente – cuando entramos especialmente en el problema de la adaptación de Shakespeare –cortar. Simple y drástico corte" (Guarinos, 1996: 124). (Dent, 1948: s.p.) En obras tan ambiguas como éstas, los cortes significan tomar partido por una de las muchas interpretaciones posibles.

En 1956. con el apoyo del productor Alexander Korda. Olivier se lanza a la adaptación de *Ricardo III*. basada parcialmente en un exitoso montaje teatral. Según recuerda Gasca: "... con la ayuda de la vistavisión y el tecnicolor. Olivier completó su trilogía. haciendo pronunciar a un crítico las siguientes palabras: 'Ha plasmado en el celuloide una de las interpretaciones shakespeareanas más grandes de la historia.... elevando el humor del cómico horror del personaje al nivel de la genialidad...'" (Gasca 1980: 274). Para Cabrera Infante. la película es desigual: "una película lenta. monótona y sucia de colores aunque brillante. como siempre. en actores. Olivier en su Ricardo pierde en belleza facial pero gana en maquillaje. que incluye una nariz casi ciranesca y una joroba pedida prestada a Cuasimodo. Pero. dice Cain. 'ella sola'. la actuación no la joroba. 'vale el precio de la entrada ... y ésta sería una obra maestra'. la actuación no la cinta. 'del teatro puesto en pantalla'" (Cabrera 1993: 30). En su afán de provocar. Cabrera Infante y su *alter ego* Cain olvidan quizás que Olivier estaba sumamente descontento con la actuación de Richardson como Buckingham: "Cometí un error eligiendo a Ralph (Richardson) como Buckingham. No era suficiente. Había siempre un centelleo en sus ojos. Tendría que haber conseguido a Orson Welles" (En Vermilye 1992: 137-8. Citado por Guarinos 1996: 130).

Como ya es costumbre. es Guarinos de entre la crítica española la única que hace un repaso exhaustivo de los autores de habla inglesa. y quien llega por tanto a opiniones más contrastadas y definitivas. Para ella. el *Ricardo III* de Olivier es el momento de equilibrio entre el expresionismo de su *Hamlet* y el nianierismo de *Enrique V*: "Los supuestos excesos de teatralidad de la primera y el desenfreno fílmico de la segunda se consiguen equilibrar en el justo medio. de modo que recuerde lo teatral sin perder un ápice de filinicidad" (Guarinos 1996: 151-2).

Ricardo III no se proyectó en la retrospectivadel Festival de San Sebastián pero cuando *La 2* la pasó en Septiembre de 1992. José M Latorre le dedicó una completa reseña en la revista *Dirigido por...* En ella se hace eco de los logros de la puesta en escena de Olivier. destacando "el recurso de jugar dramáticamente con la soinbra de Ricardo (hasta el extremo de servirse de ella para efectuar un fundido). la manera de encuadrarle a veces como a un ave de presa. el movimiento casi musical de la cámara que rompe con la tensión de los planos fijos. y ofrece secuencias de ejemplar resolución.... Lástima que al final del film. ...Olivier se deje tentar por

lo ampuloso: la muerte de Ricardo es, con inucho, lo peor de esta versión del *Ricardo III*, que molesta todavía más teniendo reciente el impresionante momento del 'Jesús, misericordia' que cae en off sobre el campamento del monarca" (Latorre 1997: 73). Como vemos, la película siempre ha gozado de excelente prensa en España, hecho confirmado por su inclusión en la Colección Clásicos de Filmas. *100 películas para 100 años de cine*. (Anuncio en *Fotogramas* 1995: s.p.).

Como era de esperar, la crítica española apenas se ha hecho eco de las otras actuaciones shakesperianas para la televisión de Olivier, como tampoco de su papel en *Othello* (1965) de Stuart Burge. Sólo Terenci Moix dedica unas palabras a ese "Otelo africano" donde "moldeó expresión verbal y acento a una suerte de trágico tercermundismo", aunque el resultado le parece carente del "menor interés cinematográfico" (Moix, Sin fecha: III, 1724). Las versiones para televisión de *The Merchant of Venice* (1974) y de *King Lear* (1983) (considerado su testamento interpretativo, no han sido vistas en ninguna televisión española a pesar de su indudable interés y sólo han sido comentadas que sepamos por Ángel Luis Pujante, quien, con muy buen criterio, suele incluir en sus traducciones un repaso a las producciones teatrales, cinematográficas y televisivas de la obra en cuestión. En su traducción de *El mercader de Venecia* incluye el siguiente comentario:

Rico en ambigüedades, ironías y sutilezas, *El mercader de Venecia* da muchas oportunidades a directores y actores y tiene diversas lecturas posibles, pero también otras imposibles. Entre éstas últimas cabe señalar la producción de Jonathan Miller para el National Theatre de Londres (1970). Adaptada después para televisión, presentaba la acción en la Venecia capitalista del siglo XIX, pero tenía en cuenta los sentimientos de un público en cuya memoria aún pervivía la campaña genocida. El tono general era sombrío, y Shylock, interpretado por Laurence Olivier, era un personaje traumatizado. Al final, Yésica era tan víctima del prejuicio racial como su padre. El director explicó su concepción (y sus mutilaciones del texto) con argumentos aparentemente aceptables, pero el resultado práctico fue una reducción poco convincente" (Pujante 1988: xxiv).

Por otra parte, en su reseña del libro de Alexander Leggat, *King Lear. Shakespeare in Performance* (1991), Pujante coincide con la opinión de Leggat sobre la producción de Granada TV (1983) donde destaca la "importante aportación de los actores, especialmente la de Olivier", pasando "los elementos visuales, aún los más ingenuos o extravagantes... a un segundo plano cuando domina la solidez de la actuación" (Pujante 1997: 296).

11.2. Orson Welles

En un cineasta vinculado a España por tantos motivos, no es de extrañar que los críticos

españoles se hayan ocupado copiosamente de su obra. Lo que ya es más inusual es que la calidad de sus aportaciones superen y sobrepasen a biógrafos y especialistas americanos de la obra de Welles. En efecto, tanto los libros de Esteve Rimbau (*Orson Welles: el espectáculo sin límites*, 1985) como de Juan Cobos (*Orson Welles: España como obsesión*, 1993) son superiores a las biografías americanas de, por ejemplo, Barbara Leaming (*Orson Welles: u Biography*, 1985) y no sólo en las secciones dedicadas a la obra española de Welles, lo cual sería comprensible debido a que Rimbau y Cobos han tenido acceso a fuentes documentales no accesibles para la crítica americana, sino también por la profundidad de su análisis. Así, por citar sólo un ejemplo, Rimbau es el autor que ha comparado con más profundidad el guión de *Campanadas a medianoche* con las cinco tragedias históricas de Shakespeare en las que está basado (Rimbau 1985: 240). Por su parte, Juan Cobos aializa en más de 60 páginas todas las vicisitudes de la producción de *Chimes...* como testigo de primera mano y amigo personal de Welles que fue. No se acaba aquí la relación de la crítica española con Welles, especialmente con su película española. El film, de nacionalidad hispano-suiza, aparece en todas las listas de las mejores películas españolas, tanto en la de la revista *Dirigido por* (Nº 200: Marzo 1992: 100) como en la *Antología crítica del cine español 1906-1995* dirigida por Julio Perucha, donde Rimbau vuelve a ocuparse de la, para muchos, mejor adaptación de Shakespeare a la pantalla. En su muy completa biografía de 1985 (con una segunda edición en 1990), Rimbau se ocupa de todos los aspectos de la obra wellesiana, pero es el capítulo 8, *Orson Shakespeare & William Welles*, el más relevante para el tema de este trabajo. Rastreando la relación anterior y muy precoz de Welles con Shakespeare, desde sus papeles como actor infantil y su adolescencia en Dublín donde surge el gennen de *Campanadas a medianoche*, Riainbau señala que "la sombra de Shakespeare abarca todo Welles" (Rimbau 1985: 222), por lo que "cualquier momento es bueno para emprender el análisis de unos films que, a pesar de haber sido concebidos como proyecto incluso antes de la realización de *Ciudadano Kune*, tuvieron que acoïnodarse a posteriores circunstancias de realización que indudablemente condicionaron su resultado" (Riainbau 1985: 222). Esta constante de la lucha contra viento y inarea en unas circunstancias muy desfavorables de producción es lo que lleva al propio Welles a lamentarse amargamente respecto a *Macbeth* (1948): "Nadie parece juzgar la película desde sus propias características; como un experimento acabado en veintitrés días con un presupuesto extremadaineiite bajo" (Welles 1950, citado por Rimbau 1985: 224-5). Rimbau también recoge la opinión desfavorable de la "crítica anglosajona debido a la inintegibilidad de su acento" con "un cierto aire escocés" (Rimbau 1985: 223). Para Ignacio Domingo Baguer, quien escribe una ponencia para el XV Congreso de A.E.D.E.A.N. comparando la película de Welles con la posterior adaptación de Polanski: "Welles's *Macbeth* is coïnoinly labelled as 'Expressionist Shakespeare', but it would be too siniplicitic to reduce the filin to the influence of the German Expressionistic Movement of the 20's" (Domingo Baguer 1991: 459). Para él, "Welles's film is the work of genius based on a play by Shakespeare, and its proper study belongs to a study on the work of Orson Welles not to an essay on Shakespeare" (Baguer 1991: 464). Quizás sea esta una visión demasiado respetuosa de

los clásicos. clásicos que hay que alterar necesariamente pues fueron escritos para un medio y una Ppoca inuy diferentes. Hay que decir que no, que para muchos Welles es precisamente el mejor intérprete de Shakespeare ya sea porque lo transforma desde dentro o porque carece de respeto hacia su pretendida sacralidad. Para Caparrós Lera. Welles es el "Gran intérprete y adaptador de Shakespeare.... Gustó del sentido del espectáculo y grandilocuencia del inmortal escritor. Acaso porque Welles representa para el Cine lo que Shakespeare para la Literatura. De ahí que pueda decirse que su obra. iidiiscutibleineiite. equivale a la Tragedia moderna" (Caparrós Lera 1975: 109). De una opinión parecida es Gimferrer:

... los textos de Shakespeare – que en principio, nadie desea modificar o alterar, por respeto a su valor literario – no fueron concebidos por un cineasta, sino por un genio de la expresión verbal, y hay que hacer el esfuerzo de integrarlos en un discurso visual capaz de absorción. [...] Las tres adaptaciones de Orson Welles superan netamente a Laurence Olivier en este sentido. El Macbeth (1948) de Welles posee la ferocidad tosca y majestuosa de una inscripción rúnica.... En cualquiera de estas tres obras, el trabajo visual de Welles es tan creativo que puede incorporar sin esfuerzo la materia verbal shakespeareana: a lo sumo, el espectador tendrá la sensación de ser bombardeado, de recibir, una tras otra, fuertes andanadas de información óptica y oral a la vez, pero esta sensación no es muy distinta de la que puedan producirle otras películas de Welles... (Gimferrer 1985: 119-120).

Parece ésta una fonna bastante cabal de solucionar el conflicto planteado por Kracauer y otros entre palabra e imagen, cine y texto. Ni el texto es sagrado, ni se puede dejar de lado la creatividad visual. Sólo de esta manera se pueden adaptar textos clásicos sin hacer arqueología, muy loable en sí misma, pero que – no lo olvidenios – aburre y no acerca los clásicos al espectador moderno. Quizás tendríamos que empezar por preguntarnos qué sentido o utilidad tiene este arte híbrido de la adaptación a la pantalla de obras clásicas. Si no se trata de inero "anticuarianismo" o simplemente de pedantería, ¿cuál es entonces la utilidad de estas adaptaciones? En mi opinión, nadie lo ha formulado mejor que Lorne Buchinan en, precisamente, un ensayo sobre Welles: "The film medium gives the play a unique context for performance and, with its aural and visual resources, can serve as a vehicle for the examination of central theinatic issues in a new light" (Buchinaim 1987:65). Puede parecer demasiado evidente pero este ingente esfuerzo de la adaptación de un clásico de otro tiempo al cine sólo es válido si nos permite ver aspectos de la obra que antes estaban ocultos o, al menos, si los interpreta bajo una nueva luz.

Buchman estaba hablando del Othello (1952) de Welles, para descubrir en él un uso nuevo y radical del tiempo en una tragedia de Shakespeare, pero no es éste, por supuesto, el único hallazgo de la segunda adaptación de Welles, una tarea titánica que le llevo cuatro años

en muy duras condiciones y varias localizaciones geográficas a menudo dispares. Riainbau recuerda la escena del duelo en los baños turcos de Mojador, en realidad un hallazgo casual debido a que no habían llegado los trajes (Riambau 1985: 226). Pero lo que destaca en Othello es, según el mismo especialista, un uso más convencional del montaje, el recurso obligado a los planos cortos, debido a que Welles no podía "reunir a todos los actores a la vez" (Riambau 1985: 328). Esto representa en Welles un cambio de método en su estilo, cambio fundamental según Riambau: "Una breve formación autodidacta en los estudios de la R.K.O., y el hecho de visionar más de cuarenta veces *La Diligencia de John Ford* parece que le bastaron para conocer los dos elementos que le faltaban para completar la gramática esencial del lenguaje cinematográfico: la profundidad de campo y el montaje. La profundidad de campo no es un invento wellesiano, pero indudablemente a él corresponde el método de su sistemática utilización para el desarrollo del plano-secuencia: muchos son los cineastas que la han ampliado y esta es, sin lugar a dudas, una de las piezas angulares de la modernidad cinematográfica. El uso del montaje tal como lo entiende Welles, es el cambio, la definitiva característica de su estilo cinematográfico..." (Riambau 1985: 11-12). Y podemos añadir que de la debilidad de sus circunstancias saca Welles la fuerza de su montaje, los cuatro años y los miles de kilómetros que van a veces de un plano a otro en su *Othello*, son un homenaje a su perspicacia y habilidad. Y habría de resistir la tentación de compararlo con un alquimista moderno del cine como Tarantino, notable abusador de la profundidad de campo, sin avanzar contenidos o acción, por mero adorno o afán de filigrana. Como vemos, si es posible apuntar que el lugar para comentar las adaptaciones de Welles no es el de la crítica shakesperiana, no es posible en cambio negar que pertenece al Cine con mayúsculas, y en fin, algo habrá aportado a nuestra visión de Shakespeare.

Con esta misma falta de respeto nos es posible entender la obra que para muchos más se aproxima al espíritu de Shakespeare. No sólo para Riainbau, el autor que con más profundidad se ha detenido en *Chimes at Midnight*, sino también para decanos de la crítica cinematográfica española como Ángel Fernández Santos: "auténtica reinvención filmica del poema" (Fernández Santos 1982: 78), escribiendo para *El País*, J. Batlle Caminal: "memorable... extraordinaria... una sinfonía de imágenes sin igual" (Batlle Caminal 1987: 42), también en *El País*, o José Luis Guamer, para *Dirigido por*: "una obra maestra... una pieza maestra de montaje capaz de enrojecer de envidia al mismísimo Eisenstein..." (Guamer 1992: 100-1). Sin duda la película más y mejor estudiada por los críticos españoles de cuantas estamos considerando, los estudios de Riainbau en cuanto a su análisis pormenorizado y de Juan Cobos respecto al proceso de producción del filme son modelos tanto para la crítica de nuestro país como para la extranjera, algo que no han tenido empacho en reconocer otros especialistas en Welles como la misma Barbara Leaming (en declaraciones a Riainbau [Riambau 1993: 10]).

11.3. Joseph Mankiewicz

Del *Julio César* (1953 de Mankiewicz se ha alabado en España su fidelidad a lo teatral: "*Julio César* es una de las adaptaciones filmicas más fieles a un espíritu shakesperiano de calidad austera.", dicho por un director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Guillermo Heras (Heras 1987: 445). Lo que para unos es virtud, para Terenci Moix es defecto: "... el empeño de Mankiewicz se parece al de un catedrático que quisiera dar a sus alumnos una lección magistral sobre los infinitos registros del opus shakesperiano" (Moix. Sin fecha: III. 1439). En cualquier caso, contamos con un estudio original y en profundidad de la obra de Mankiewicz, debido a uno de los críticos de la escuela madrileña de la transición, Carlos F. Heredero. En su libro *Joseph Mankiewicz* (1985) analiza la versión más famosa de todas las *Roman Plays* desde distintos puntos de vista, las vicisitudes del rodaje, las actuaciones del más que notable reparto de actores ("geniales interpretaciones"), la elección del blanco y negro y la sobriedad austera de los decorados, y la recreación en imágenes, amén de la baidia sonora, la construcción cinematográfica y muchos otros aspectos, adniirableiiiiente identificados y sintetizados. Para Heredero, el que los personajes se dirijan "directamente a la cámara" en los inonólogos, le parece un recurso teatral perfectamente válido en la pantalla. Los primeros planos y el ioviimiento de la cámara delata toda la tensión de los conspiradores, así como la "iluminación tenebrosa y racheada". Pero por supuesto el momento culminante de su análisis es, al igual que en la película, la alocución de Marco Antonio/Marlon Brando: "El discurso fúnebre de Marco Antonio saca a primer plano la reflexión de Mankiewicz sobre el poder del lenguaje y sobre la puesta en escena de la retórica. Su victoria dialéctica sobre Bruto es la victoria de la retórica y de la supremacía del lenguaje. La relación de éste con las reacciones de las masas populares reproduce la concepción de Mankiewicz sobre las relaciones entre los actores y el público: Marco Antonio *pone en escena su discurso* reivindicativo de Cesar, provocando de fonna calculada y premeditada las reacciones de su auditorio. A su grito final, Mankiewicz opone de inmediato un plano con el rostro indignado de una mujer avanzando hacia él; y ese montaje de sensaciones, de reacciones eniotivas, trasciende toda articulación puramente ilustrativa para convertirse en un lúcido ejercicio analítico sobre el poder de la palabra y sobre los mecanismos de la representación" (Heredero 1985: 159). Para Aldarondo es "la mejor puesta en imágenes de esa obra de Shakespeare" (Aldarondo 1992: 24), y algo de razón debe de haber en esta apreciación cuando no se ha vuelto a llevar a la pantalla grande. A la manera de uno de los poetas "fuertes" de Harold Bloom, la sombra de Mankiewicz disuade a otros cineastas de la idea de acercarse a *Julius Caesar*, lo que no ha inipedido a Branagh hacer su *Enrique T.* o a Ian Kellen su *Ricardo III*, sin dejarse abnimar por el recuerdo de los filmes de Olivier. (El film de Stuart Burge, con Charlton Heston como Marco Antonio, en 1969 no puede sino calificarse como un intento fallido). La película de Mankiewicz ha sido pasada repetidas veces y en versión original por *La 2* y se proyecta prácticamente todas los meses en la cadeiia TNT, a través del satélite Astra, que posee los derechos de prácticamente todas las películas de la MGM. Su otra

adaptación, parcialmente shakesperiana, pues se combinaba con textos de Plutarco y otros autores clásicos. *Cleopatra* (1963) también ha sido comentada por Aldarondo y por Heredero, y recientemente pasada por televisión en versión original.

11.4. Franco Zeffirelli

La carrera de Zeffirelli como adaptador de Shakespeare cubre varias de las etapas de la historia de este casi género cinematográfico. Desde su *The Taming of the Shrew* (1966) (en España increíblemente proyectada como *Lu mujer indomable*), a mayor gloria del *star system* y de la pareja Burton-Taylor, pasando por su *Romeo y Julieta* (1968) hasta su más reciente *Hamlet* (1990), coincidente en el tiempo con la explosión de adaptaciones que iba a iniciar Branagh. Zeffirelli ha gozado de una crítica muy desigual. Así, para José María Latorre, "lo que caracteriza sus tres adaptaciones cinematográficas es el sentido del movimiento y el realismo de la aproximación: calles y mansiones no son nunca simples decorados escénicos (de ellas se desprende la sensación de lo auténtico)" (Latorre 1992: 50). Sin embargo otros han criticado esta preciosidad en la recreación de escenarios de época como síntomas de una adaptación más operística que cinematográfica con una "puesta en escena que busca más el impacto fácil que [en el caso de *Hamlet* (1990)] la recreación de su atormentado universo" (*Fotogramas*, Dic 1995: 70). Sus lujosas adaptaciones no son del gusto tampoco de Molina Foix: "Zeffirelli, un reincidente, tenía los peores antecedentes en el historial de los adaptadores" (Molina Foix 1993: 254).

Latorre le dedica un estudio en profundidad en la revista *Nosferatu*, de tono bastante elogioso, donde analiza sus tres adaptaciones. De la primera, *The Taming of the Shrew*, destaca su incorporación de elementos provenientes de la *Commedia dell'arte*, y su deuda visual con la pintura renacentista pero considera que sin duda lo mejor son las actuaciones de "un Burton en su mejor momento" (Latorre 1992: 50) y de secundarios como Cyril Cusack y Michael Hordern. Con una banda sonora de Nino Rota, para Latorre esta adaptación es una fiesta visual. "fiel al texto shakesperiano, extrayéndolo, empero, del territorio de la fácil solemnidad para conferirle un ritmo vivaz y, sobre todo, una realidad física que hasta entonces estaban ausentes de las adaptaciones cinematográficas de las obras del dramaturgo". Según Latorre, este preciosismo de Zeffirelli tiene su origen en Jann Kott: "Zeffirelli siempre tuvo en cuenta que (siempre en palabras de Kott) uno de los caminos para reproducir la visión shakespeariana podría ser la gran pintura del renacimiento y del barroco, como punto de partida para el gesto, para la composición de un encuadre, para el vestuario" (Latorre 1992: 50).

Este concepto visual se aplica también en *Romeo y Julieta* (1968), adaptación lastrada por un reparto inadecuado para muchos críticos, pero eficaz para Latorre y que sobre todo ayuda a la comprensión de su punto de vista: "... el amor de la joven pareja no desemboca en tragedia debido a una absurda enemistad entre sus familias sino que el drama se precipita a consecuencia de las relaciones de dependencia que la pareja mantiene con sus consejeros inmediatos: el ama

y fray Lorenzo" (Latorre 1993: 53), y vuelve sobre ello: "las funestas consecuencias de unas relaciones de dominio mantenidas sobre dos jóvenes, casi dos adolescentes, por parte de un cura y una nodriza" (Latorre 1993: 54) para señalar "el tratamiento crítico de los personajes responsables de la tragedia" como el gran hallazgo de la película.

Las feroces críticas recibidas por esta película en Gran Bretaña, donde se masacró la actuación de la pareja protagonista puede que sean la razón por la que Zeffirelli no volvió a dirigir un *Shakespeare* en el cine hasta 1990. Molina Foix se vio gratamente sorprendido por este film: "... mira por dónde, su *Hamlet*, sin llegar a la ortodoxa tetricidad del de Kozintsev ni al intenso fulgor verbal del de Olivier, constituye uno de los films más equilibrados, más honestos y, a ratos, más brillantes del cine *d'après Shakespeare*" (Molina Foix 1993: 354). De él aprecia su "concisión" y lo que llama los "cuatro grandes escollos dramáticos" de la obra: "la materialidad del Espectro, la función dentro de la función, el relato del suicidio de Ofelia y el final macabro concluido con la llegada de Fortinbras casi como un *deus ex machina*" (Molina Foix 1993: 255). Por supuesto gran parte de la crítica cinematográfica se detuvo más bien en la elección de Mel Gibson como Hamlet, un guiño a la taquilla, que provocó no pocas comparaciones con las anteriores películas del australiano. *Tragedia letal* fue el título con el que se despachó *Fotogramas*. En la misma revista se recogen las curiosas declaraciones de Zeffirelli: "Pensé en Mel al verle en 'Arma Letal'. Hay una escena en la que se plantea la duda de si debe disparar o no, siendo incapaz de apretar el gatillo. Cuando le vi me dije: Es Hamlet. Este chico es mi Hamlet" (*Fotogramas*, Nov 1991: 73). Para Molina Foix la interpretación de Gibson es "solemne y monocorde", en lo que coincide con Latorre: "un inconveniente.... esforzado pero insuficiente". En resumen, la penúltima gran superproducción del género es para Latorre un intento fallido: "su frialdad quema como el hielo. Y esa frialdad puede llegar a ser hermosa en ocasiones, pero nunca necesaria: el superdrain shakesperiano carece de pasión" (Latorre 1992: 55). *Romeo y Julieta* se incluyó en el ciclo de San Sebastián y *Hamlet* ha sido proyectada en varias cadenas españolas (en versión original en el Canal +), pero *La mujer indomable* hace ya mucho tiempo que no se ve en las pantallas españolas.

11.5. Akira Kurosawa

Si Riainbau hablaba de *Orson Shakespeare & William Welles* para demostrar lo indisoluble del lazo que une al genial americano con el clásico inglés, Vidal Estévez inicia su artículo en el monográfico de la revista *Nosferatu* con un título ya revelador sobre un autor que ha adaptado muy personalísimamente dos Shakespeares: *William Akira Shakespeare Kurosawa*. Esta fusión de cultura japonesa con el cine americano y con los clásicos europeos es difícil de apreciar en Occidente donde la verdadera mentalidad japonesa nos es desconocida. Quizás eso es lo que da una fuerza innegable a las dos obras de Kurosawa inspiradas por *Shakespeare*: *Trono de Sangre* (1957) y *Rttn* (1985). Así pues, en la primera de las películas, Vidal Estévez destaca como "el teatro clásico occidental y el teatro clásico japonés, el *Nô*, se fecundan cinematográficamente

con refinamiento y eficacia singulares.... Kurosawa somete su mixtura a requerimientos estrictamente cinematográficos" (Vidal Estévez 1997: 42). Aunque los diálogos de Shakespeare quedan "prácticamente abolidos". la fuerza del planteamiento y de la puesta en imágenes hacen de esta versión de *Macbeth* un "auténtico poema visual de tono trágico que revela la posible vitalidad estética que puede obtenerse al conciliar minuciosamente modos culturales aparentemente antagónicos" (Vidal Estévez 1993: 42). Guarinos la define acertadamente como "una síntesis [de Shakespeare] a la japonesa, como Olivier lo es a la occidental" (Guarinos 1996: 46). Molina Foix lo llama "el más shakespeariano... de los cineastas universales al lado de John Ford y de Orson Welles..." (Molina Foix 1993: 250). Aunque Molina Foix señala la conexión entre *La fortaleza escondida* (1958) y *Hamlet*, la crítica española se ha centrado casi exclusivamente en su versión de *Macbeth* ya comentada y en *Ran*, una versión libre de *King Lear* de la que, según Guarinos, retiene "sólo el núcleo temático" y en la que tampoco hay "restos sólidos de la recepción teatral [según el teatro *Nô*]... son comunes los planos picados e incluso alguna que otra cámara subjetiva. Se asume el espíritu filosófico del *Nô*, no su estructura espectacular. En este sentido la película es plenamente filmica, si bien es cierto que de un tipo de cinematografía peculiar, casi silente, donde la narratividad es auténticamente visual y el silencio se vuelve casi tan importante como en teatro, aunque, si no molesto, sí inquietante en cine" (Guarinos 1996: 46). Molina Foix la comentó en su momento, destacando su banda sonora, relacionándola con Mahler y Grieg, la puesta en escena y los paisajes, los silencios y "la genial variación al importante papel del bufón de Lear, aquí interpretado por un célebre travesti japonés... [que] no sólo ilumina el carácter insondable, mixto y asexuado de los *fools* de co-le, sino que subraya la relación sentimental trabada entre el señor y su gracioso, según el deseo de Kurosawa, dando a las andanzas de la pareja en la segunda parte una dimensión más hondamente trágica". El uso del silencio y de los bellísimos paisajes desolados "un territorio de cenizas y sangre", para Foix, marcan "la apoteosis cinematográfica del inundo de palabras shakespeariano. Su más independiente y sublimada equivalencia" (Molina Foix 1993: 253). Esta idea de a mayor independencia, mayor fidelidad (recogida en un libro heredero del espíritu de Jan Kott, *Is Shakespeare Still Our Contemporary* [Elsom 1989]), resuena también en el comentario de Vidal Estévez: "Poco importa que la base dramática sea en ambos casos una obra de teatro occidental lujuriosa en palabras. La especificidad de relato cinematográfico jamás se resiente en las películas de Kurosawa. Raras veces, en fin, el teatro del que parten estas dos películas.... queda hecho puro cine con tanta maestría narrativa" (Vidal Estévez 1992: 47). *Ran* se proyectó con gran éxito de público en España y se ha visto recientemente en televisión. *Trono de Sangre* se pasó en el ciclo de San Sebastián y últimamente por Lo 3.

11.6. Las Adaptaciones Rusas: Grigori Kozintsev y Saul Yutkevich

Guarinos es la primera en conectar la cinematografía japonesa con las versiones rusas de Kozintsev. De su *Hamlet* (1964) también destaca su coincidencia en el tiempo con el *Romeo* de

Zeffirelli pero lo más notable es su relación en un pie de igualdad con el *Hamlet* de Olivier:

El de Kozintsev resulta, a pesar de todo, muy diferente de estilo e interpretación del de Olivier. No hay que olvidar que las formaciones e influencias de ambos son asimismo distintas y distantes. Las influencias teatrales inglesas ortodoxas de Olivier no tienen mucho que ver con las modernas de Kozintsev: Meyerhold, Stanislavsky, además de la consideración de los casi veinte años que median entre una adaptación y otra, lo que indica, por otro lado, la diferencia conceptual no sólo desde el mundo de lo teatral, sino también desde el mundo de lo cinematográfico. [...] Este es un Hamlet ruso, que vive en sociedad, y el castillo es el centro de la sociedad, es un personaje y, como en el caso de Welles, esa teatralidad que pueda encontrarse se elabora más por la rudeza de la puesta en escena que por el tratamiento de cámara. (Guarinos 1996: 44)

Más comentada ha sido su versión de *El rey Lear* (1970) muy bien considerada por la crítica angloamericana (véase Rothwell 1987: 86): "Kozintsev was one of the first film-makers to win a serious hearing from a wide range of Shakespeare scholars." Cuando se proyectó en San Sebastián, en la reseña correspondiente en *Nosferatu* Jesús Angulo la elogia sin reparos, comentando la hermosa partitura de Shostakovich (el momento quizás más álgido de la música cinematográfica shakespeariana, un género ya por derecho propio, cultivado por Morricone, Nino Rota y donde ya es un clásico moderno el inusitado de las adaptaciones de Branagh, Patric Doyle):

Realizada en blanco y negro, *El rey Lear* es una fiel adaptación del original de Shakespeare. Con un paisaje duro e inhóspito, y unos decorados fríos, Kozintsev subraya la irracionalidad de esa lucha sin escrúpulos por el poder absoluto. El mismo comienzo del filme con un impresionante movimiento de grúa nos muestra a un pueblo miserable y maltratado... cuya historia no tiene nada que ver con la lucha palaciega que se desarrollará a continuación. Violentos movimientos de cámara a lo largo de toda la película van a acentuar el carácter asfixiante del texto. [...] El proceso de la imparable pérdida de la razón por parte del anciano rey Lear se nos muestra en sucesivas secuencias cargadas de una fuerte emoción épica, en gran parte debida a la gran interpretación de Yuri Yarret. La fidelidad al texto y a la época, rigurosamente reconstruida, hicieron que los más exigentes shakespearianos occidentales aplaudieran la película sin reservas (Angulo 1993: 67).

Aunque la película se ha podido ver este mismo año en Canal 9, continúa siendo una de las menos difundidas entre el gran público en España, cosa de lamentar en un director de tanta

altura. autor también de una inuy lograda versión de *El Quijote* (1957). También es inuy poco conocida *Otelo* (1955) de Sergei Yutkevich. sin embargo proyectada por La 2 en Abril de 1994. para Cabrera Infante "un film inútil pero hermoso" (citado en *Fotogramas*. Abril 1994: 70) y para otros una "versión académica... [de] resultados satisfactorios sieinpre dentro de un orden. el de la coivención culturalista" (*Fotogramas* Abril 1994: 70).

11.7. Roman Polanski

El Macbeth (1971) de Roman Polanski es considerado por algunos críticos españoles como "uno de los filines más aplaudidos de Polanski". a pesar de "el preocupante descenso del interés de su cine". El mismo coientarista incide en la inquietante relación entre los desdichados acontecimientos que rodean la historia personal de Polanski y el halo de superstición que rodea la "Scottish play": "un compromiso casi satánico entre la vida del realizador polaco y sus películas" (Mugiro 1992: 63). Rodado "apenas diez años después de dirigir su priiner largometraje". el *Macbeth* de Polanski es para Mugiro un film meritorio. a pesar de sus "concesiones a la espectacularidad" y su "despreocupación narrativa". Curiosamente. Polanski toma el punto de vista que resalta "la inseguridad del hombre o el acecho de peligros por todos lados" según Mugiro. en oposición a conio vió Welles el conflicto planteado en la obra: "the product of irrational forces" (Domingo Baguer 1991: 459) En su artículo para el XV Congreso de AEDEAN. Ignacio Domingo Baguer compara metódicamente ambos filines. especialmente distinguiendo la recreación histórica elaboradísima del film de Polanski. una superproducción. con los decorados simbólicos del americano. Adscribe el film del realizador polaco a la tradición de la recreación realista. en la línea de Olivier. Mankiewicz. Zeffirelli y la serie de la BBC en cuanto a la elección de escenarios o vestimentas. pero también recuerda el lazo directo con el "Teatro de la crueldad": "The film is a mixture of natural settings and scenes from normal life with hallucinations. assassinations. blood-splattering scenes and carnage. [...] The realism of the settings cannot be surpassed. We see the Scots nobles among domestic animals in their castles. we even see them urinating. But there are also many cruel scenes: battles. hangings. beheadings. killings. rape. It is as if the normal life scenes served only to intensify the effect of the brutality scenes" (Domingo Baguer 1991: 462).

Para Baguer. prosiguiendo la comparación con Welles. Polanski capta perfectamente el poder visual contenido en la obra. mientras que Welles se deja poseer por su espíritu: "It is difficult to decide which of the two films suits best the spirit of the play. Many of us would say that Shakespeare is at bottom a realist: Shakespeare's plays are full of duels. battles. shipwrecks. tortures. killings. stonns. coronations. trials. suicides. feasts and funerals. On the other hand it has also been pointed out that *Macbeth* is one of those plays whose conflict is turned inwards. Could it be that Polansky has managed to adapt perfectly the text to the filmic medium. while Welles has managed to capture the spirit?" (Baguer 1991: 463) Como veíamos antes a la hora de comentar el filme de Welles. la respuesta de Baguer a su propia pregunta es un poco

aventurada: el film de Welles, no es *Macbeth*, sino una recreación de Shakespeare, al igual que *Trono de sangre* de Kurosawa, el filme de Polansky es "a superb production of the play, both in theatrical and in cinematographic terms by all standards" (Baguer 1991: 464). Samuel R. César, en una retrospectiva de la revista *Dirigido por* sobre la obra de Polanski, incide precisamente sobre aquellos aspectos de la adaptación que más se apartan de la obra original: la "edad de Lord y Lady Macbeth", muy jóvenes, el "peculiar aquelarre", la "escenificación del castillo con sus ocas y pollos", la secuencia en la que Lady Macbeth deambula desnuda y subraya lo injusta que fue la crítica con el film, obsesionada con la vida privada de Polanski y su relación entonces con el productor de la película, Hugh Hefner de *Playboy*. Concluye: "...ine atrevo a solicitar una reposición o, en su defecto, una revisión televisiva de aquéllas para noctámbulos o 'video-afilados'. A lo mejor se descubre que *Macbeth* es una película muy digna e interesante" (César 1992: 53). En 1998 sus deseos se hicieron realidad: la película se pasó por las cadenas autonómicas, en sistema dual, lo que permitió apreciar las interpretaciones de John Finch y Francesca Annis en su versión original.

III. LAS ADAPTACIONES PARA TELEVISIÓN

Las adaptaciones para televisión han corrido muy mala suerte en España. Apenas vista la serie de la BBC, excepto en su comercialización incompleta en vídeo, no es de extrañar que se carezca de comentarios por parte de la crítica española sobre estas versiones, de una calidad muy dispar, pero que incluye sorpresas tan agradables como el *Hamlet* de Rodney Bennett con Derek Jacobi en el papel protagonista (hecho más que relevante que nadie recordó cuando Jacobi apareció en el *Hamlet* de Branagh como Claudio). Solamente Angel Luis Pujante en sus traducciones tiene el acierto de referirse a estas versiones, siempre conocidas en los departamentos de Filología Inglesa, a pesar del empuje nefasto de la BBC de no poner a la venta la serie entera. Por otra parte, la llegada de la televisión digital ha supuesto una decepción más; las plataformas españolas no están dispuestas a ofrecer contenidos de calidad y la BBC vende caros sus derechos: sólo se han podido ver algunas de estas adaptaciones en su canal internacional para satélite *BBC Prime*. La cadena franco-alemana Arte ha ofrecido recientemente el muy elogiado *Richard II* del *National Theatre* con Fiona Shaw en el papel protagonista, dentro de una *noche temática* dedicada a Shakespeare, *noche temática* que no ha parecido interesar a *La 2*. Lo que sí le interesó fue el mediocre ciclo de la *Shakespeare Society of America*, a cargo de *Bard Productions*, un fallido intento de respuesta americana a la BBC que no pasa de ser teatro filmado y que no despertaron el más mínimo comentario en la prensa española, aparte de la reseña apresurada en la página de televisión. (Se proyectaron *The Taming of the Shrew*, *The Tempest*, un *Richard II* inás que pasable, *King Lear*, *The Merry Wives of Windsor*, *Macbeth*, *Othello* y un curioso *Antony and Cleopatra* con Timothy Dalton en el papel protagonista, todo ello en 1993.) La serie de la *English Shakespeare Company* de Bogdanov y Pennington,

conocida como *The Wars of the Roses* (1986-89) se pudo ver en la temporada 1991-2 en la cadena Superchannel, entonces ampliamente difundida en las redes de cable. lo que ofreció a los pocos afortunados (o interesados) una inuestra vivísima del nuevo teatro inglés y una versión de *Henry V* que sorprendería a todos aquellos que consideran la versión de Branagh una desconstrucción de los contenidos nacionalistas del ciclo histórico. Lamentablemente, no parece que nuestras televisiones públicas y privadas, teiestres y celestes, digitales y analógicas estén por la labor, a pesar de que la fragmentación de contenidos que permiten las nuevas tecnologías deberían poder contentar a los que creen, y saben, que la televisión también puede ser fuente de cultura.

111.1. Kenneth Branagh y la Oleada de Adaptaciones Shakesperianas

Antes de entrar a ver la revolución que, en todos los ámbitos del cine shakespeariano, representa la irrupción de Kenneth Branagh en 1990, habría que considerar el panorama de nuestro género a finales de los ochenta. La serie de la BRC no sólo había defraudado al público y a los críticos angloamericanos, sino que había producido un cansancio y un hastío en los medios y en la industria hacia todo lo que oliera a Shakespeare el cine. El punto más bajo de este "lean period" (como lo definiera el profesor John Wilders, responsable de la adaptación textual para el ciclo de la BBC) fue el experimento de Jean Luc Godard con *King Lear* (1988). Por estas fechas pasó prácticamente desapercibido: *ABC* le dedicó una reseña de apenas un párrafo (*ABC* 7-3-88). Quizás con toda justicia, pues la película, proyectada mucho después por Canal 9 es un *collage* bastante insufrible. Así pues, no es de extrañar que cuando un director inglés desconocido adaptase nada menos que la misma obra que había encumbrado a Olivier, la prensa española se encontrara un poco descolocada. Así para *El País*, la adaptación de Branagh es la tercera versión de *Enrique V*, contando *Campanadas a medianoche* como la segunda, cuando es sabido que sólo incluye una referencia a inodo de preludio del final de Falstaff (Riambau 1985: 240). En esta primera reseña del diario madrileño, se recogen en apenas cuatro párrafos lo poco que se sabía entonces de la película, su nominación para el Óscar, lo escaso de su presupuesto y su tono desmitificador y pacifista: "desaparece definitivamente la propaganda y los aspectos monárquicos favorecedores para acentuar, en cambio, las contradicciones y la terrible soledad del poder" (*El País* 30-3-1990). Aparte de esta inexacta reseña, debida en gran parte a la cercanía de la ceremonia de los Óscars y a su estreno en los cines Renoir de Madrid en versión original, *El País* no se vuelve a ocupar de Branagh para una crítica pormenorizada, a pesar de que la película se mantiene en cartel más de un año. Diferente actitud es la del diario *ABC*: no sólo se hace eco de la fecha de su estreno, recogiendo declaraciones del propio Branagh que aclaran la relación de su película con la anterior de Olivier de una manera mucho más adecuada (*ABC* 23-3-90), sino que le dedica dos semanas después un extenso comentario debido

² En conversacioii con el autor en 1993, eii Stratford. (Véase también Wilders 1981.)

a uno de sus críticos de cine habituales. César Santos Fontela. Fontela ya identifica a la película como dura competencia de las "dos mejores películas jamás rodadas sobre textos shakesperianos". el *Enrique V* de Olivier y las *Campanadas a medianoche* de Welles. resalta el "mucho valor" de Branagh y conio no es "en absoluto. a ningún nivel. tributaria de las mismas. sino completamente diferente..." (Santos Fontela 1990: 105). El coiiientario de *ABC* admite lo que llaina las alteraciones del original para hacer del protagonista "un ser. en alguna medida 'hamletiano'. víctima de un destino dictado. en cierto modo. por fuerzas exteriores y. de alguna manera. aunque poco menos que obligado a hacer la guei-ra. amante de la paz y convencido. de otra parte. de que lo lógico. en sus circunstancias. habría sido perder la batalla de Azincourt dada a los franceses.... lo que le hace considerar el triunfo como algo lindante con el milagro". análisis que nos parece uno de los más afortunados que se hayan hecho. en España o en el extranjero. de este punto clave de la película.

Las revistas especializadas de cine también se fijaron en este innegable carácter antibelicista del filme de Rranaph. Así. José Luís Guarner escribe en *Fotogramas*: "La película de Olivier era luminosa y llena de orgullo patriótico. fue hecha para despertar a una nación eii guei-ra. La película de Rranagh es oscura. hecha para una generación que ha visto los desastres de Vietnam y desconfía de cualquier llamada a las armas. Sus escenas de batalla. donde los soldados aparecen siempre cubiertos de sangre y barro. enzarzados en salvaje confusión y sangrienta carnicería no ocultan la deuda de Rranagh con Welles y *Campanadas o medianoche*. En paz con Olivier. en paz con Welles: no está nada mal para ull debutante" (Guarner 1990: 15). Como se ve. siempre se ha de comparar la película con sus dos antecesores más inmediatos. aunque a veces se roce la inexactitud. como en el caso de Vicente Fernández López. quien remonta la brillante y original introduccióii del coro a Olivier. aunque no pueda haber nada más distinto: "La escena inicial con el narrador (Derek Jacobi) introduciéndonos en el escenario. remite directamente a la adaptación realizada en 1944 por el soberbio actor inglés. Mientras la caracterización del personaje de Falstaff. la escena del ahorcamiento de uno de sus compinches y la justeza y la precariedad de medios con que está rodada la batalla de Agincourt. nos acercan a la obra de Orson Welles" (Femández López 1991: 203). Bien por la identificación de Welles como el inspirador del tono que se da aquí a la pandilla de Eastcheap. pero si se hubiera conocido su historial previo como actor de la Royal Shakespeare Company. se habría visto este uso del coro como una de las aportaciones personales y propias de Branagh. no como un legado de Olivier. A un comentarista conocedor de estas fuentes como José Rainón Díaz Fernández no se le escapa el verdadero carácter de este toque de genio:

Este breve gesto [el que Jacobi conecte los mandos de un contador] nos permite considerar una de las aportaciones de Branagh en su película: al igual que el Coro de la obra de Sliakespeare es de carácter nietateatral en cuanto que sus palabras constituyen una reflexión sobre las limitaciones de la escena. el encarnado por Derek Jacobi es totalmente cinematográfico ya que. una vez encendidas las luces.

podemos comprobar que nos hallamos en un estudio de cine donde se hallan amontonados los diversos utensilios y escenarios que se han utilizado en la filmación de la película...llegándose a observar en algunos de esos escenarios las iniciales "HV". (Díaz Fernández 1994:420)

Díaz Fernández hace un completo análisis de la primera película de Branagh. no sólo del uso del Coro en toda la obra. a diferencia de Olivier. quien lo sustituye por una voz en *off*. sino también de los "continuos movimientos de cámara". del uso de los primeros planos para acentuar los conflictos internos de los personajes y de las dos principales interpolaciones que incluye Branagh: el ahorcamiento de Bardolph y la condena de Falstaff por parte de Hal. ambas tomadas de la primera parte de Enrique IV. referencia imprescindible que distingue este príncipe de Branagh. con un pasado que tiene que hacerse olvidar. del de Olivier. un triunfador intachable. Recogiendo la opinión de la crítica más académica británica. Díaz Fernández define la importancia de Branagh como "uno de los futuros innovadores de la tradición teatral y cinematográfica en lo que a Shakespeare se refiere" (Díaz Fernández 1994: 424).

Razones no le han faltado. pero contra lo que se podría inferir. Branagh no triunfó abiertamente en España con su primera película que no pasó de considerarse una curiosidad digna de no muchos comentarios como acabamos de ver. La verdadera consolidación de Branagh como éxito de taquilla le vino dada por su siguiente adaptación de Shakespeare. precedida de dos películas de éxito discreto en España y arrollador en Estados Unidos y Gran Bretaña (*Morir todavía* [1992] y *Los amigos de Peter* [1993]). Cuando se estrena *Mucho ruido y pocas nueces* (1993) la crítica española saluda la adaptación entusiásticamente y el público no le va a la zaga: en abril de 1994 había ganado 32 millones de pesetas en España. codeándose con las 15 primeras películas en cuanto a recaudación. En 1996 fue elegida por los lectores de *Fotogramas* como una de las 100 películas de la historia. en el número 85. a la altura de *Taxi Driver* o de *Amarcord*. Una compañía de teatro española aprovechó para poner en escena un montaje de la obra que recorrió el circuito de teatros españoles proclamando su descendencia directa de la película de Branagh. Exageraciones aparte lo cierto es que el actor y director de Belfast parecía haber dado con la fórmula del éxito shakesperiano en el cine. Incluso la crítica más difícil parecía convencida. Antonio Weinrichter entrevista a Branagh en Cannes para *Dirigido por...* y no puede sino señalar la "atmósfera luminosa. alegre y festiva" de la cinta. el acercamiento de Shakespeare al público joven actual. a pesar de las 'audaces variantes que ha introducido en ella" (particularmente el Dogberry de Michael Keaton) (Weinrichter 1994: 36-37). En la misma revista. Antonio José Navarro no se deja convencer fácilmente: "El extraño caso del Dr. Shakespeare y Mr. Branagh" es como titula su entrada. después de exponer un panorama del cine shakesperiano anterior. Se trata de "cine [visto] desde una óptica shakespeariana... [una película] planteada y resuelta en términos absolutamente cinematográficos" y suelta entonces la liebre de la provocación: "*Mucho ruido y pocas nueces*. una vez vista por algunos buenos conocedores de Shakespeare *on film*. parece beber del talento. hoy extinto. de Franco Zeffirelli.

[...] La *fisicidad y musicalidad* patentes en *Mucho ruido y pocas nueces* 'chez' Branagli. ¿acaso no serán herencia directa del mejor Zeffirelli. esto es. el shakespeareano? ¿Su voluptuosa energía visual. su frescura moderna y nada acartonada. no obedecerá a una revisión de Shakespeare a través de la experiencia del realizador italiano?" (Navarro 1994: 41). Con razón habla Guarinos de "las malas lenguas" refiriéndose a este comentario sin inencionarlo expresamente (Guarinos 1996: 41). La solución es más sencilla: como carecemos de adaptaciones de comedias de Shakespeare. el único espejo con el que se puede enfrentar la película de Branagh es Zeffirelli. A *El País* la película le convence plenamente: "Con un texto de Shakespeare. un montón de jóvenes actores y un escenario colorista y luminoso. Kenneth Branagh repite el éxito de *Los amigos de Peter*. La alegría de vivir. los juegos de amor y las canciones se entrelazan en esta divertida adaptación literaria" (*El País* de *las tentaciones* 25 de marzo 1994).

Mi opinión es que es esta película y no *Enrique V*. en muchos aspectos superior. la que inicia la explosión del cine shakespeareano que hemos conocido recientemente. Es esta comedia vitalista la que genera un culto a Branagh a ambos lados del Atlántico y un interés por las adaptaciones de los clásicos que ha venido a salvar a este género. como ya podemos llamarlo sin lugar a dudas. Todo lo que se sucede después. el *Ricardo III* (1996) de Ian Kellen. el *Looking for Richard* (1996) de Al Pacino o la descaradamente comercial *Romeo y Julieta* (1997) de Baz Luhrmann no se hubieran podido realizar a finales de los ochenta. con un público y una crítica hastiados del cine con pretensiones culturalistas.

Precisamente y con mucha injusticia esa es la crítica principal que se le hace al siguiente intento de Branagh (si descontamos *Othello* (1996) una película que pasó como una exhalación por nuestros cines) su titánico *Hamlet* (1997) de cuatro horas. Lo primero que hay que decir es que la crítica española ha hecho totalmente abstracción del problema textual de *Hamlet*. origen de su desmesurada duración. y en segundo lugar. lo injusto del estreno de una versión abreviada de dos horas. la única que se ha visto fuera de Madrid y Barcelona. M. Torreiro se deshace en elogios en *El País*: "este *Hamlet* que vemos ahora en versión completa es un exceso. un ejercicio delirante que bordea la megalomanía. Pero es también. y ahí radica su complejidad. un filme fascinante e imprescindible. Porque entre otras virtudes que atesora figura el de ser una verdadera lección de cómo y por qué adaptar un clásico" (Torreiro 1997: 38). Precisamente en el momento en que la crítica británica y americana parece que empieza a cansarse de Branagh. ("Apart from the chance it offers of passing four hours in back-row snogging. *Hamlet* doesn't cut the stuff..." escribe Kevin Jackson para *The Independent on Sunday* [Jackson 1997]), la española no ve ull sólo punto débil en una película de cuatro horas donde se han usado todos los ingredientes posibles: ni siquiera el exceso de artistas invitados. evidente guiño dirigido a la taquilla americana le parece negativo a Torreiro. sino "uno de los más enloquecidos. geniales y a la postre arrebatadores muestrarios de registros interpretativos que se hayan podido ver en el cine contemporáneo (Torreiro 1997: 38). El tiiiipo. como en muchos otros casos. nos dará la justa medida de este *Hamlet* pero no se puede dejar de percibir una pernicioso postura acrítica en los comentaristas cinematográficos españoles respecto a este género. En este estado de cosas

no es de extrañar que *Romeo y Julieta* (1996) de Baz Luhrmann, un ejercicio comercial con Leonardo de Caprio merezca comentarios como el siguiente en la revista de cine más difundida en España: "una obra maestra que, además de reconciliar la universal visceralidad populista del bardo de Stratford con cierta sensibilidad rabiosamente juvenil de ahora mismo, demuestra que una obra con genuina alma kitsch puede ser también cualquier cosa menos banal" (Trashorras 1997: 22). No es que nos hayamos rendido a la estética del video-clip, o que ahora se confundan las películas con sus anuncios promocionales, se trata, creo, de un problema de exceso de oferta, en el que se abordan por igual filmes dignísimos como el *Ricardo III, de William Shakespeare* (1996) de Ian Kellen con documentales de injusta fama, como el de Al Pacino mientras pasan desapercibidas versiones de más substancia, como la extrañamente titulada en España *Un sueño en una noche de verano* (1999) transposición cinematográfica de una puesta en escena de Adrian Noble, que representa asimismo su debut como director de cine (*Fotogramas*: Abril 1997).

CONCLUSIÓN: EL CASO ESPAÑOL Y LA PRODUCCIÓN PROPIA

Hemos dejado deliberadamente para el final este apartado de las producciones propias en España, por su relación directa con la apreciación de estas adaptaciones en España. Si dejamos a un lado la obra de Welles, española en financiación y producción, pero que desgraciadamente no sirvió para crear escuela, la historia del cine español no puede jactarse de un Kurosawa o un Kozintsev, capaces de apoderarse de un clásico extranjero de manera que sorprenda a propios y extraños. No, España puede ofrecer *La fierecilla domada* (1955) de Antonio Román, con unos inimaginables Alberto Closas y Canned Sevilla como Petruchio y Kate, que aunque a Fernando Méndez Leite le parezca "de envidiable empaque" o una gran actuación de Carmen Sevilla, no deja de ser una anécdota (Méndez Leite 1965: 224). También podemos ofrecer las versiones de Celestino Coronado, muy difíciles de ver en España, y curiosamente, un empeño parecido al de *Prospero's Books* (1991) de Peter Greenaway: aplicar la técnica del vídeo a la obra de Shakespeare. Incluso las versiones dramáticas de Claudio Guerin (*Ricardo III* [1967] y *Hamlet* [1970]) han sido poco vistas después de su pase original por televisión. No es este el terreno en el que parece que podamos y debemos competir sino en el de la adaptación de nuestros clásicos y aquí también parece que el panorama sea, cuando menos, de un seguidismo notable, al menos recientemente. Pasada ya la época dorada del cine basado en los clásicos españoles que nos diera *El Quijote* (1947) de Rafael Gil, nada parecía obligar a los cineastas españoles a abordar a sus clásicos. Y fue precisamente el éxito de Branagh el que removió las conciencias primero de críticos, después de productores. Si no, no habría manera de explicar la aparición de *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró, primer empeño en mucho tiempo de llevar una comedia española en verso, lo que lleva a Ángel Fernández Santos a lamentarse: "En el cine inglés y estadounidense las adaptaciones de Shakespeare abundan y se anuncia una oleada de filmaciones integrales. Con menor frecuencia, esto también ocurre en otros países, pero en

España. donde contamos con un arsenal de dramas de hermosura incalculable. el recurso al clasicismo era hasta ayer tabú" (Fernández Santos. *El País*, 29-1-1996).

El guante fue también recogido por Gerardo Vera en *La Celestina* (1996). quien no oculta su inspiración en las adaptaciones más recientes de Shakespeare. aunque no parece que haya captado el espíritu de muchas de estas adaptaciones. Comentando la eliminación de un monólogo del padre de Melibea por ser "excesivamente literario para el cine". prorrumpo: "Si esto lo hiciera con Shakespeare en Inglaterra me matarían. pero aquí no. Desde mi coherencia intelectual. no hubiera quitado el monólogo. pero también creo que nos debernos al mercado" (*El País*, 5-11-1996). Como creo que ha quedado suficientemente demostrado. en Inglaterra ya no se asustan por nada que se le haga a sus clásicos. quizás por que llevan más de cien años haciéndoles de todo. que parece ser la única manera de mantenerlos vivos. dentro de un orden. Eso es lo que. en una crítica durísima. le achaca Miguel García Posada a Vera: "... seguimos empeñados en el respeto reverencial al texto del clásico. a sus arcaísmos léxicos y sintácticos y. lo que es más grave. nos obstinamos en profesar una fidelidad perruna a las historias.... Los clásicos de esta manera no es que sean aburridos. es que resultan insoportables" (*El País*, 31-11-1996).

Personalmente creo que hay que desmontar algunas de las afirmaciones de García-Posada. Las adaptaciones de ingleses y americanos no hacen una retraducción de sus clásicos. más necesaria quizás. pues el idioma ha sufrido más cambios. Si simplemente están más acostumbrados a verlos desde distintos puntos de vista. el tidedigno y el vanguardista. porque si algo tienen. es una tradición teatral permanente. cosa que a duras penas se está consiguiendo en España. pero que sigue en peligro. A pesar de inexactitudes y de falta de información a veces. el nivel de la crítica de cine española es bastante alto. y en el caso que nos ocupa. ha dado obras como la de Guarinos. la de Riambau o la de Cobos. capaces de medirse en un imaginario certamen de crítica cinematográfica internacional. Lo único que falta es una valoración definitiva del verdadero valor de las adaptaciones de Kenneth Branagh y los realizadores a los que ha abierto camino. tarea que exigirá el inevitable paso del tiempo para abordarla en su justa dimensión.³

³ Tarea ya empezada: en el XXI Congreso de AEDEAN (1997) ya hubo dos paneles sobre estas adaptaciones más recientes. El primero a cargo de María Moliner Marin y José Ramón Prado Pérez sobre el *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann y el segundo sobre el *Hamlet* de Zeffirelli. dirigido por José Ramón Díaz Fernández y Sofía Muñoz Valdivieso.

Más recientemente. pero ya fuera del alcance de este artículo. hay que destacar la Conferencia Internacional celebrada en Málaga en septiembre de 1999 y la Publicación de *Kenneth Branagh. En el nombre de Shakespeare* (1998) de Teresa López Velayos y Sónsoles González Ortiz. Madrid. Nuer ediciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldarondo, Ricardo (1993) "La tentación de Shakespeare". *Nosferatu*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura: 20-29.
- Alsina Thevenet, Horacio (1977) *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen.
- Angulo, Jesús (1992) "Las películas del ciclo". *Nosferatu*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura: 57-73.
- Baguer, Ignacio Domingo (1991) "Roman Polansky and Orson Welles: Two different approaches to Macbeth" *Actas del XV Congreso de AEDEAN*. 459-464.
- Batlle Caminal J. (1987) "Zum de Shakespeare". *El País* (20 de julio): 42.
- Buchmaii, Lorne M. (1987) "Orson Welles's *Othello*: A Study of Time in Shakespeare's Tragedy". *Shakespeare Survey* 39: 53-67.
- Cabrera Infante, Guillermo (1992) "Laurence Olivier, un actor de teatro en el cine". *Nosferatu*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura: 28-32.
- Caparrós Lera, José María (1975) *Introducción a la Historia del Arte Cinematográfico*. Pamplona: Eunsa.
- Cesar, Samuel R. (1993) "Roman Polanski: entre la fantasía y la realidad: Secuencia dos: Shakespeare visto por un kafkiano.1971". *Dirigido por*: 207 (noviembre) : 53-54.
- Cobos, Juan (1993) *Orson Welles. España como obsesión*. Ed Doc 4. Valencia: Filnoteca Valenciana.
- Dent, A. (1948) *Hamlet, the film and the play*. Londres: World Film Publications.
- Díaz Fernández, José Ramón (1994) "This Star of Eiiiglaiid': *Henry V*. dirigido por Kenneth Branagh". *Investigaciones filológicas anglonorteamericanas*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha: 419-425
- Elsom, John (ed) (1989) *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* Londres: Routledge.

- Fernández López, Vicente (1991) "Enrique I". *Cine para leer 1990*. Bilbao: Equipo reseña. Ed. Mensajero.
- Fernández Santos, Ángel (1982) "Humano, demasiado humano". *El País* (24 de octubre): 78
- Fernández Santos, Ángel (1996) "El perro del hortelano. Esplendor en la palabra". *El País* (39 de noviembre): 52
- Fontela, César Santos (1990) "Henry I" de Kenneth Branagh". *ABC* (3 de abril): 105.
- Fotogramas (Abril 1994) "El cine de TVE". 70.
- García Fernández, Emilio C. (1982) *Historia universal del cine*. Barcelona: Planeta.
- García-Posada, Miguel (1996) "La Celestina". *El País* (31 de noviembre): 36.
- Gasca, Luis (ed) (1980) *Historia del cine y sus mitos*. Madrid: Salvat
- Guinfrer, Pere (1985) *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- Guarinos, Virginia (1996) *Laurence Olivier*. Barcelona: Royal Books.
- Guarner, José Luís (1990) "Críticas cine. Henry I". *Fotogramas* (mayo): Núm 1763 15.
- Guarner, José Luís (1992) "Campanadas a medianoche de Orson Welles". *Dirigido por* 200 (marzo): 100-101.
- Heras, Guillermo (1987) "Simular es seducir". *Historia del Cine. Diario 16*. Madrid.
- Herebero, Carlos F. (1985) *Joseph Mankiewicz*. Madrid: Ed. JC
- Holderness, Graham y McCullough, Christopher (1987) "Shakespeare on Screen: A Selective Filmography". *Shakespeare Survey* 39: 13-39.
- Jackson, Kevin (1997) "Four hours, and a star every minute". *The Independent on Sunday* (16 de febrero): 11.
- Jackson, Russell (1994) "Filming Shakespeare's Comedies". *Conferencia no publicada* (Stratford).

- Kracauer, Siegfried (1989) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós; Londres: OUP.
- Latorre, José María (1997) "Shakespeare según Zeffirelli. Un sentimiento de música". *Nosferatu*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura: 48-55
- Latorre, José María (1992) "Los films de TV: Mi reino por un caballo". *Dirigido por* 205 (septiembre): 72-73.
- Maher, Mary Z. (1985) "Hamlet's BBC Soliloquies". *Shakespeare Quarterly* 36 (4): 417-426.
- Méndez Leite, Fernando (1965) *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.
- Moix, Terenci. (1995). *La gran historia del cine*. Madrid: ABC. Coleccionable de Blanco y Negro.
- Molina Foix, Vicente (1993) *El cine estilográfico*. Barcelona: Anagrama.
- Mugiro, Carlos (1993) "Macbeth de Roman Polanski". *Nosferatu*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura: 67.
- Navarro, Antonio José (1994) "Luz, enredo y alegría. Mucho ruido y pocas nueces". *Dirigido por* 270 (enero): 38-41
- País. El* (1990) "Un héroe británico". Suplemento *En Cartel* (30 de marzo) : 4.
- Pujante, Ángel Luís (1988) Introducción a *El mercader de Venecia*. Murcia: Servicio de Publicaciones.
- Pujante, Ángel Luís (1992) Reseña de Leggatt, Alexander. *King Lear*. Shakespeare in Performance. *Atlantis* XIV (1-2): 293-296.
- Riainbau, Esteve (1985) *Orson Welles. El espectáculo sin límites*. Barcelona: Dirigido por.
- Riambau, Esteve (1993) *Orson Welles Una España inmortal*. Ed. Doc 3. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- Rothwell, Kenneth S. (1987) "Representing *King Lear* on Screen: From Metatheatre to 'Meta-cinema'". *Shakespeare Survey* 39: 75-91.

- Rothwell, K.S. y Melzer, A.H. (1990) *Shakespeare on Screen An International Filmography and Videography*. Nueva York: Neal-Schuman.
- Silviria, Dale (1985) *Laurence Olivier and the art of film making*. Londres: Farleigh Dickinson.
- Torreiro, M. (1997) "El exceso, la muerte: el cine". *El País* (20 de mayo) : 38.
- Trashorras, Antonio (1997) "Romeo y Julieta de William Shakespeare". *Fotogramas* (abril): 22
- Vera, Gerardo (1996) Entrevista en *El País* (5 de noviembre) : 39.
- Vermilye, J. (1992) *The complete films of Laurence Olivier*. Nueva York: Carol.
- Vidal Estévez, M. (1992) "William Akira Shakespeare Kurosawa". *Nosferatu*. San Sebastian: Patronato Municipal de Cultura: 40-47
- V.V.A.A. (1992) "Las películas del ciclo". *Nosferatu*. San Sebastian: Patronato Municipal de Cultura: 56-73
- Weiiichter, Antonio (1994) "He intentado hacer que Shakespeare parezca algo cinematográfico". Entrevista con Kenneth Branagh. *Dirigido por* 221 (febrero): 34-37.
- Welles, Orson (1950) Entrevista por Francis Koval. *Sight & Sound*. Invierno 1949-50 Londres.
- Wilders, John (1981) "Adjusting the Set". *The Times Higher Educational Supplement* (10 de julio): 13.