

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

¡No pongáis vuestras sucias manos sobre Shakespeare!

Autor/es:

Miguez, Mario

Citar como:

Miguez, M. (1992). ¡No pongáis vuestras sucias manos sobre Shakespeare!.
Nosferatu. Revista de cine. (8):14-19.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40804>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Laurence Olivier y
Jean Simmons en
Hamlet
(Hamlet, 1948),
de Laurence Olivier



SHAKESPEARE

¡No pongáis vuestras sucias manos sobre Shakespeare!

Mario Míguez

Una vez escuché un diálogo entre dos cinéfilos. Dos de aquellos para los cuales la cinefilia ya no es un placer sino

un sufrimiento, una religión llena de ritos y preceptos en la que han derivado hacia el más acendrado integrismo fundamentalista; de aquellos

cuya Roma es Hollywood, para los que Griffith es San Pablo, para los que Ford, Wyler y Hawks no son meros artistas sino los Padres de la

Iglesia; de aquellos que no les importa si un actor actúa bien o mal, porque sólo les interesa coleccionar estampitas de Santa Greta, Santa Ava y San Gary y reliquias de San James Dean y Santa Marilyn, mártires; de aquellos para los que el cine europeo es una herejía que acabará por convertirse a la única fe y para los que otras cinematografías son puro animismo. Uno de ellos al hablar de Hollywood no lo llamaba por su nombre, decía "la fábrica de sueños" con el mismo tono beatífico del fiel para quien el papado es "la cátedra de San Pedro", y sentenciaba: "Porque como dijo... (no sé qué nombre citó de un productor o director) *el cine está hecho del material de que están hechos los sueños*". El otro lo miró con la compasión del erudito escriturista que sabe perdonar el imperfecto conocimiento de los textos veterotestamentarios, y le adoctrinó afirmando que el origen de esa expresión era en realidad una frase genial que pronunciaba Bogart en **El halcón maltés** refiriéndose a la estatuilla del halcón...

Aunque el diálogo me recordó un poco el tipo de chistes del teatro de Harold Pinter, hagamos un brusco cambio de tono y de situación y vayamos al teatro de verdad.

Estamos en un teatro. Hay unos actores allí delante. A escala humana: no son enormes imágenes que se mueven en el mundo intemporal de la pantalla. Son seres de carne y hueso y -este es el detalle más importante- con el mismo, "el idéntico grado de realidad del espectador que los mira". Esa realidad es su herramienta de trabajo y el "material" de que se valen para crear. Los vemos sobre el escenario pero

compartimos su ámbito; están como equilibristas sobre la cuerda floja, pueden caerse, pueden olvidar su papel, sentimos en el aire sus palpitaciones, la vibración de sus nervios, podemos hasta oler su sudor, porque son tangibles, porque viven este momento que vivimos. Están actuando: tomemos plena conciencia de la inmediatez, de la fragilidad, de la efímera pero absoluta realidad de la representación -que puede repetirse, pero nunca será, como una película, la misma- y quedémonos abiertos a la posibilidad de que alguien, partiendo de la realidad, consiga convencernos de la irrealidad de que es otro. Porque "eso" es el teatro.

Se está representando "La Tempestad" de William Shakespeare. Estamos en la única escena del acto IV. Próspero convoca ante Fernando y Miranda un grupo de espíritus que, conducidos por Ariel, representan una mascarada musical en la que hacen los papeles de Juno, Ceres, Iris y un coro de ninfas. Analicemos detenidamente, degustemos este momento. Hay una representación dentro de la representación: esto es un juego barroco que sucede en cientos de piezas teatrales, y en las de Shakespeare a cada momento. Pero veamos a dónde llega él en este caso concreto. "*Permaneced mudos -avisa Próspero- , de lo contrario se romperá el hechizo*".

Y, de pronto, hay un vertiginoso juego de espejos, algo parecido a uno de esos pasmosos *contrapunctus* de "El Arte de la Fuga" de Bach. Se puede mirar de muchas maneras porque consiste en un continuo cambio de perspecti-

va, siempre y cuando nos demos cuenta de que, puesto que estamos en el teatro, estamos implicados en el juego: sucede que yo soy una persona real que soy espectador de un actor -que es una persona real- que interpreta a un personaje irreal que es a su vez, dentro de la función, una persona real que es espectador de otro actor -que es una persona real- que interpreta a un personaje que, dentro de la función, es irreal, y cuyo papel es el de un actor que interpreta a un personaje irreal. Y así, todos los que estamos en el teatro tenemos, ilusoriamente, distintos grados de realidad, y algunos tienen varios. Y se puede ser persona, personaje, actor o espectador: el que menos es dos de esas cosas, pero los hay que son todas ellas a la vez.

Acabada la representación, Próspero se dirige a Fernando con un parlamento que deja sin respiración al espectador: "*Our revels now are ended...*". Le dice que esos actores eran espíritus irreales, y que al igual que esa visión, esa representación teatral, todas las cosas se disolverán y no quedará rastro de ellas, y añade otros tres versos de bellísima sencillez e inmensa eficacia: "*...We are such stuff/ as dreams are made on, and our little life/ is rounded with a sleep*". Versos que ya no sólo se dirigen a la irrealidad de los espíritus que han actuado, sino también a la del propio Próspero, a la del actor que lo encarna, a la del resto de los personajes y actores y -puesto que como hemos dicho antes, el *stuff*, el "material" de lo que estamos viendo es el nuestro y hemos sido implicados en el juego- a la nuestra propia. Esto es teatro, se disolverá -"*melted into air*,

into thin air"- y no dejará rastro, como todo lo demás...

Pero si esos versos han obrado la magia que contienen, si han surtido el efecto para el que fueron pensados -ese que hemos visto, y ningún otro- es porque se han dado las condiciones necesarias que se requerían y -hay que subrayarlo- "las únicas posibles": las del teatro. Si se sacan del contexto que les corresponde, no hay sino un lamentable malentendido. Y el modo más usual en que eso se hace es, además, equivocado. Cuántas veces oímos: "*Como dijo Shakespeare, estamos hechos del material...*". Eso es mentira. Es como atribuir al propio Cervantes las frases de la sobrina de Don Quijote. Eso no lo dijo Shakespeare. Lo dice Próspero en "*La Tempestad*". Shakespeare tiene siempre un inmenso respeto con sus personajes, no está a favor ni en contra de ellos, nunca los utiliza para ocultarse detrás de ninguno en concreto. Los deja ser. Les da absoluta libertad de pensamiento y de acción. Lo que sí hizo él fue esconder una especie de bomba de relojería preparada en su texto para crear, por virtud de la magia del teatro, un efecto maravilloso con lo que se dice, lograr que por un momento, en una situación muy concreta, nos sintamos definidos por esos versos. Si se hubiese limitado a "decirlos" -imaginemos el parlamento de Próspero como un poema independiente-, aunque lo haga de una forma especialmente hermosa, tendrían menos valor. Porque su verdadera grandeza consiste en que su arte es capaz de "demostrarlos" empíricamente, "demostrar la verdad de esos versos" cada vez que "*La Tempestad*" se representa de

manera efectiva en el teatro -y sólo en el teatro. Si se saca un texto de Shakespeare del ámbito teatral, entonces lo "esencial" de ese poeta, su verdadera visión poética del mundo -que es radicalmente una: "el teatro", y que él demuestra "teatralmente"- se desvirtúa. Eso ya no es Shakespeare. Ha dejado de serlo. No hace falta estudiarlo profundísimamente para darse cuenta de que el material que ha creado es para actores de carne y hueso, que siempre lo tienen en cuenta, que todas sus obras están, lo repito, "radicalmente" pensadas desde el latido de la representación viva. Aparte de que esos juegos que intentan envolver al espectador son una constante en sus obras, los ejemplos que pueden aducirse son innumerables. En algunas de sus tragedias hay temas que incluso conceptualmente sólo son comprensibles con claridad si se supone la inmediatez de la participación directa, de la presencia real del espectador. Un ejemplo deslumbrante: el acto IV de "*Ricardo II*". Hay una serie de escenas destinadas a crear un paralelismo entre Ricardo y Cristo ridiculizado por los romanos como el rey de los judíos. El personaje menciona a Judas y a Pilatos para calificar a sus enemigos, es entregado a los jueces y habla de tomar su cruz. El momento en que Ricardo se despoja de la realeza -una extraña "contraconsagración"- es una escena litúrgica, sacramental incluso en el lenguaje, que exige la solemnidad del rito directo, que está diseñada para ser hecha en presencia de un público anónimo. Está allí latente toda la atmósfera de los "misterios" medievales. Hay

que tener en cuenta que Shakespeare se dirigía a un público concreto, y el público isabelino aún tenía el sentido de la participación en el acontecimiento, en el "ritual" festivo que entonces era el teatro. Y eso late en toda la escena. Y debemos seguir viéndola así, aunque no seamos espectadores isabelinos, porque "eso" es lo que le da todo su ambiente poético, su clima, su tono, y porque, en definitiva sólo así resultan todos los matices de la poesía dicha. Es un perfecto ejemplo de cómo en Shakespeare la poesía son palabras que necesitan ser presenciadas en vivo y en directo.

Llevemos la cuestión al extremo. Supongamos la versión cinematográfica más fiel de las posibles de "*La Tempestad*". Supongamos -cosa que hoy en día jamás se hace- que se respeta el texto íntegro de la obra en una representación teatral, y que se filme, a cámara fija, la función. Más tarde vemos la proyección de esa filmación en una sala de cine. ¿Qué tenemos? Teatro filmado... "*¿Teatro filmado?*" No. Mucho cuidado. Esa expresión, que estoy harto de leer en cientos de críticas de cine, es absurda. Flagrante contradicción en los términos. Sencillamente: si es filmado, no es teatro. Es cine. Esas imágenes de la pantalla no tienen la misma realidad que yo, ni viven el mismo instante que yo. Luego el efecto de las palabras de Próspero lo hemos desvirtuado por completo. Ya es cercano, ahora sí, al de la "fábrica de sueños". El teatro tiene una clase de magia y el cine otra completamente distinta. Ambos son hoy artes con idéntico rango y categoría, pero no las confundamos. Shakespeare -que es teatro y, junto con los trágicos griegos, el teatro más puro, porque

ofrece no sólo posibilidades de demostrar, como muchos grandes dramaturgos, la belleza del teatro sino, aún más que su belleza, su inaudita gloria -pierde todo su sentido en el cine.

Percibo a mi lector suponiendo la opinión que me merecen todas las películas basadas en textos de Shakespeare: un absoluto desprecio. Pues se equivoca de parte a parte. Cuando voy al cine voy a ver cine, no teatro, y me siento en la butaca con el mismo ánimo que ante cualquier obra de arte: dispuesto a que aquello me guste. En una película sólo me interesa valorar y disfrutar su calidad cinematográfica: lo que tiene, si lo tiene, de buen cine. No espero que ninguna versión filmica de "Hamlet" tenga nada que ver con el original. Eso no hace falta.

Hay mucha gente que tiende a suponer que, bueno, en esas películas no está la obra tal cual, pero que algo del espíritu, de la esencia de Shakespea-

re permanece... No. Precisamente la "esencia", que es a lo que me refería antes, es lo único que no puede estar por ninguna parte. Lo que sí permanece son magníficos argumentos e historias que, en la medida en que se hayan sabido transformar y aprovechar -Shakespeare también compuso sus obras a partir de materiales dramáticos, narrativos e históricos anteriores- tienen grandes posibilidades cinematográficas. Esas películas son obras de arte inspiradas en otras, pero ya independientes de su origen.

Pensemos en el libreto del "Otelo" de Verdi. Ese texto se ocupa del mismo asunto que trata Shakespeare, los personajes se llaman igual y les pasa, en líneas generales, lo mismo que a los de Shakespeare. Pero hoy en día nadie duda que, cuando asistimos a una representación de esa ópera, el melodrama romántico decimoño-

ño en que el libretista ha convertido la trama no tiene nada que ver con Shakespeare, y que lo único que importa allí es la maravillosa música de Verdi. Bien. Pues lo curioso es que los contemporáneos de Verdi no lo veían así. Los rasgos que hoy nos parecen melodramáticos a ellos les parecían trágicos. Ese público creía que aquello era verdaderamente algo muy cercano al espíritu de Shakespeare. De igual modo, hoy el gran público tiende a creer que el Hamlet de la película de Olivier -ese pobre Hamlet rebuzado en Freud, del que se nos subraya hasta el aburrimiento que padece un complejo de Edipo- tiene relación con el de Shakespeare. Pero haya hecho de Hamlet lo que quiera, lo que importaría en cualquier caso sería la pericia de Olivier, su arte como cineasta. Y eso, comparativamente, queda sin duda muy por debajo de la música de Verdi.

El que se piense que el cine



Claire Bloom y Laurence Olivier en **Ricardo III** (Richard III, 1955), de Laurence Olivier

Ran
(*Ran*, 1985),
de Akira
Kurosawa



posee más que cualquier otro arte -como la pintura, la música o la danza- la capacidad de poder recibir de un modo más adecuado el trasvase de la poesía de las obras de Shakespeare, viene dado porque cine y teatro comparten "en apariencia" un rasgo común: el uso de actores. Y digo en apariencia porque se sirven de ellos de un modo tan abismalmente diferente que, si lo pensamos un poco, desaparece en seguida toda posibilidad de equiparación.

Ahí se parte también de la falacia de que es posible traducir. Es sin duda la falacia más enriquecedora que conozco pero, si no es posible traducir la poesía de un idioma a otro por la simple razón de que no todas las lenguas hablan de lo mismo (el vocablo "luna" en español evoca una idea femenina, sus correspondientes alemán *Mond* o árabe *qamar* son nítidamente masculinos), ¿por qué entonces se va a poder traducir de un arte -que también es un lenguaje- a otro? Siempre será algo diferente. Ahora bien, nada impi-

de que, en principio, el resultado sea análogo en calidad, o incluso superior.

Pero es que, en el caso que nos ocupa, Shakespeare es Shakespeare. Ninguno de los que han adaptado sus obras ha conseguido hacer algo ni remotamente análogo. Y el caso es que algunos lo pretendían. Al menos eso es lo que parece desprenderse de la megalómana ridiculez, de la infinita estupidez publicitaria que acompañó en su día -y aún hoy acompaña- a algunas de sus películas ¡Eso carteles con el título del film y, en letras enormes, dos nombres: SHAKESPEARE-OLIVIER, o SHAKESPEARE-WELLES, puestos en el mismo nivel, de igual a igual! Tan espantosamente imbécil como la publicidad de la más mediocre **Flauta mágica** de Bergman, que va firmada por el tándem MOZART-BERGMAN, en supuesta paridad de genios. Qué disparate... Comento esto porque los cinéfilos no suelen caer en la cuenta, sólo lo perciben en otros ámbitos

artísticos, como cuando ven un disco en cuya carátula se lee BEETHOVEN-COBOS o alguna otra monstruosidad así...

Mi opinión es que la mayoría de los directores que han tomado como pretexto a Shakespeare -Welles, Polanski, Kozintsev, Olivier, Zeffirelli, Cukor,...- teniendo cada uno sus virtudes y sus defectos, equivocan todos el camino. Hacen películas conceptualmente retóricas, tramposas, falsas, que a lo sumo tienen -Welles- una bonita fotografía. Ninguno de ellos logra, en lo más mínimo, traer a la memoria una sola brizna de la poesía de Shakespeare. Creen que basta con que se digan los versos para que la poesía esté presente. Olivier, por cierto, que es el que más ha vendido sus películas como Shakespeare puro, es un mentiroso, y en realidad el más impuro, porque ni siquiera escribe sus guiones sobre la base de los textos del poeta, sino que no tiene empacho en trabajar sobre las espúreas versiones de David Garrick. Olivier pone ese nombre en letra muy pe-

queñita en los títulos de crédito. En el caso de Zeffirelli no entro: no tengo interés en conocer su reciente **Hamlet**. Filme lo que filme lo hará siempre con sus inevitables amaramiento y afectación. Y todos ellos se han empeñado en que se oigan trocitos escogidos del texto correspondiente de Shakespeare, para que el público no crea que le están dando gato por liebre. Todos, en fin, hacen películas más literarias que cinematográficas. Con una excepción, alguien que toma el buen camino: Kurosawa. En **Ran** y **El trono de sangre** afortunadamente no se oyen, metidas con calzador, frases literarias: se ve buen cine. La enorme belleza visual de **Ran** deja en ridículo la invariable falsedad de todos los pretendidos vestuarios isabelinos.

Creo que el problema principal es que a Shakespeare, lamentablemente, se le sigue considerando "literatura". Me refiero al peor sentido de ese término: ese sentido de lo literario "monumental", que significa que ya no es en absoluto vital, quiero decir que todo el mundo sabe algo de Hamlet, Macbeth y Otelo sin necesidad de haber visto ni oído ninguna función de Shakespeare.

Por una parte seguimos viendo su obra hoy en día con unas anteojeras heredadas del romanticismo, considerándolo el "troquelador de caracteres universales". Es difícil borrar esos simplificadores, reduccionistas lugares comunes decimonónicos que tiene en la cabeza todo el que no conoce a Shakespeare: "Hamlet" o "la duda", "Macbeth" o "la ambición", "Otelo" o "los celos"... Esa monumentalidad es perniciosa siempre. Por ella se tiende a confundir la literatura con el cotilleo, se tiende a creer que

lo fundamental de las grandes obras literarias es conocer su mito, saber lo que se cuenta allí, si el protagonista mata a la chica o no la mata, si se suicida o no. Pero habrá que seguirlo repitiendo siempre: lo importante no es eso. Lo importante es "cómo" se cuentan esos sucesos, de qué manera se les ha dado vida.

A Shakespeare, para conocerlo de verdad, hay que verlo representado en el teatro. Pero eso es muy difícil. Durante años, los distintos montajes que he visto de sus obras no me han producido, en definitiva, sino distintos grados de sufrimiento. Ahora en el teatro no se le respeta, siempre se le "adapta". (¿A qué?, ¿a nuestra insuficiencia?). Sus finísimas alas se transforman -por culpa de los siete veces sabios adap-

tadores- en brazotes de plomo.

Yo personalmente prefiero su lectura a la representación. Prefiero el texto, que me deja un margen de libertad con su indecisión, porque esas obras son más grandes de lo que puede abarcar ningún montaje. Creo que quien es capaz de descubrir la riqueza de Shakespeare la disfruta con menos riesgo representándosela en la imaginación. Él, que dijo con su poesía todas las cosas del mundo, también dijo eso: "*O! let my books be then the eloquence/And dumb presagers of my speaking breast*"(...) "*O! learn to read what silent love hath writ:/To hear with eyes belongs to love's fine wit*". (Soneto XXIII).

Pues eso. El que tenga ojos, que oiga.



Isuzu Yamada en **El Trono de sangre** (Kumonosu-jo, 1957), de Akira Kurosawa